



**Création d'un cinéma expérimental à partir d'un processus
documentaire, poétique et sonore**

par François Harvey

**Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du
grade de Maîtrise en art (M.A.), concentration Création**

Québec, Canada

© François Harvey, 2021

Résumé

Ce projet de recherche-création permet de questionner les limites et les possibilités de l'hybridation des processus documentaires et expérimentaux en cinéma. À travers ce mémoire, je désire partager mes réflexions et mes questionnements sur le côtoiemment de ces deux approches au sein d'un même projet de création filmique.

Afin d'étayer mes études sur l'hybridité des processus documentaires et expérimentaux, j'établis, au chapitre I, les ancrages théoriques de cette recherche à travers les réflexions de Vincent Amiel et Amanda Rueda à propos du cinéma documentaire, de Dominique Noguez au sujet du cinéma expérimental et de Daniel Deshays à l'égard de la conception sonore. Tout en convoquant cet arrière-plan conceptuel ralliant diverses théories issues des études cinématographiques, je présente, au chapitre II, certaines filiations pratiques et esthétiques par le biais d'analyses de trois œuvres filmiques soit *Quiet Zone* (2015) de Karl Lemieux et David Bryant, *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette et *Paranoid Park* (2007) de Gus Van Sant.

Finalement, au troisième chapitre, je reviens sur l'œuvre créée dans le cadre de cette recherche. Il s'agit d'expliquer, par le biais d'un récit de création, comment cette expérience pratique m'a permis de répondre à la problématique qui est à l'origine de ma démarche à la Maîtrise en art. Cette problématique se formule de la façon suivante : Dans quelle mesure un processus de création expérimental peut amener une pratique documentaire à se déployer vers une portée poétique sonore et plastique ? Ce mémoire et l'œuvre filmique *Rencontre avec Robert Dole* permettent d'y apporter des éléments de réponses à partir d'une démarche de recherche-création orientée par une approche méthodologique de nature performative et heuristique.

Mots-clés : cinéma expérimental, documentaire, hybridité, matérialité, texture, plasticité, poésie, conception sonore, improvisation, errance.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	III
TABLE DES MATIÈRES	IV
LISTE DES FIGURES	VI
Remerciements.....	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	4
ORIGINE DE LA PRATIQUE ET SUJET DE RECHERCHE	4
1.1. Origine de la pratique.....	4
1.1.1 La découverte d'une nouvelle pratique	4
1.1.2 Entre improvisation et errance	5
1.1.3 À la recherche de textures	8
1.1.4 État des expériences passées : du portrait documentaire à une forme d'hybridité	9
1.2 Repérages théoriques pour une approche expérimentale du documentaire	11
1.2.1 Le portrait documentaire	11
1.2.2 La matérialité du dispositif et de l'image	13
1.2.3 Le son comme élément moteur	16
1.3 Résumé de la problématique	19
1.4 Méthodologie	20
CHAPITRE II	24
FILIATIONS FILMIQUES	24
2.1 <i>Quiet zone</i> , l'approche documentaire en cinéma expérimental	24
2.2 <i>Tarnation</i> , le traitement de la matérialité cinématographique	30
2.3 <i>Paranoid Park</i> , une bande sonore décomplexée	35
CHAPITRE III.....	42
RÉCIT DE CRÉATION	42
3.1 Les tournages documentaires	42
3.1.1 À la rencontre de l'autre	42
3.1.2 Deuxième tournage avec Robert Dole : la portée poétique des lieux dans l'expérience documentaire.....	46
3.2 La création de textures visuelles et sonores : énoncer formellement la schizophrénie.....	51

3.2.1	Le traitement sur pellicule	51
3.2.2	La dégradation par bactéries, le vivant réanimé	53
3.2.3	Les textures sonores.....	57
3.3	Le montage : phénomène de coexistence des processus documentaires et expérimentaux à travers une approche sonore	58
3.3.1	De la voix, construire le narratif	58
3.3.2	L'empilage des matériaux sonores de provenances diverses	61
3.3.3	Retour sur l'œuvre.....	62
	CONCLUSION.....	66
	BIBLIOGRAPHIE.....	69
	FILMOGRAPHIE.....	72
	ANNEXE.....	74
	CERTIFICATION D'APPROBATION ÉTHIQUE.....	74

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Quiet Zone, de Karl Lemieux et David Bryant (2015)	25
Figure 2 : Quiet Zone, de Karl Lemieux et David Bryant (2015)	27
Figure 3 : Quiet Zone, de Karl Lemieux et David Bryant (2015)	28
Figure 4 : Tarnation, de Jonathan Caouette (2003)	31
Figure 5 : Tarnation, de Jonathan Caouette (2003)	32
Figure 6 : Tarnation, de Jonathan Caouette (2003)	33
Figure 7 : Paranoid Park, de Gus Van Sant (2007).....	36
Figure 8 : Paranoid Park, de Gus Van Sant (2007).....	38
Figure 9 : Rencontre avec Robert Dole, de François Harvey (2021).....	45
Figure 10 : Rencontre avec Robert Dole, de François Harvey (2021).....	47
Figure 11 : Rencontre avec Robert Dole, de François Harvey (2021).....	49
Figure 12 : Rencontre avec Robert Dole, de François Harvey (2021).....	52
Figure 13 : Rencontre avec Robert Dole, de François Harvey (2021).....	54
Figure 14 : Rencontre avec Robert Dole, de François Harvey (2021).....	55
Figure 15 : Rencontre avec Robert Dole, de François Harvey (2021).....	56
Figure 16 : Rencontre avec Robert Dole, de François Harvey (2021).....	56

Remerciements

L'écriture de ce mémoire a été réalisée grâce au soutien exceptionnel de certaines personnes envers qui je désire exprimer toute ma reconnaissance. J'aimerais tout d'abord remercier mes codirecteurs de maîtrise Jean-Paul Quéinnec et Sophie Beauparlant qui ont su m'accompagner tout au long de ce processus d'écriture avec rigueur et ouverture d'esprit. Je remercie Christine Lavoie, complice de vie et de création, pour le soutien indéfectible depuis le début de cette aventure. Je remercie Robert Dole de s'être impliqué dans ce projet filmique avec autant d'enthousiasme et d'authenticité. J'aimerais aussi remercier mes amis Louis Moulin et Gaétan Reine avec qui j'ai partagé la découverte de cette nouvelle pratique et qui ont grandement contribué à rendre ce retour aux études aussi passionnant. Je remercie Frédéric Dallaire et James Partaik d'avoir accepté de faire partie du jury de soutenance. Je remercie le CRSH, le FRQSC et la Fondation UQAC de m'avoir fait confiance pour ce projet de recherche-création. Je remercie mes parents pour leur ouverture d'esprit et leurs encouragements constants. Je remercie Catherine pour le support moral. Enfin, je remercie Laura, Léonard et Lou ; vous êtes ce qui m'est arrivé de mieux.

INTRODUCTION

J'ai commencé, il y a plusieurs années, à expérimenter la création artistique par la composition musicale. Ayant suivi des cours de musique en bas âge, je crois que mes premiers gestes de création ont été faits sur un piano. Je me souviens avoir eu un déclencheur, quelques années plus tard, en écoutant un inconnu chanter tout en s'accompagnant à la guitare. J'avais alors neuf ou dix ans et à partir de ce moment, c'était très clair pour moi : la chanson était le moyen d'expression le plus puissant, de par ses aptitudes à mettre en valeur la poésie par la musique. Pendant les années qui ont suivi, entre 1995 et 2015, j'ai eu comme principal objectif d'apprendre à m'exprimer par ce médium. J'ai constaté au fil du temps que ma pratique en chanson était de plus en plus portée vers l'éclatement des genres musicaux. Je cherchais constamment à déconstruire les conventions stylistiques et à expérimenter l'hybridation des genres. Mon travail d'auteur-compositeur étant continuellement tiraillé entre deux approches distinctes. D'abord, une pratique intégrant l'écriture de textes et la composition de mélodies dans l'objectif de créer des chansons. Ensuite, une démarche résolument plus expérimentale où la recherche de textures sonores, la déconstruction rythmique et l'écriture automatique étaient au centre de l'exercice. Nous verrons éventuellement que ces aspects sont toujours d'actualité dans ma pratique cinématographique et qu'ils sont en résonance avec ma question de recherche.

En 2015, j'ai pris la décision de retourner aux études afin d'apprendre un autre langage artistique. À ce moment, mon intérêt pour l'hybridation des genres commençait à s'étendre au-delà du territoire musical, pour investir celui du cinéma. J'avais grandement

apprécié le film *Carcasses* (Québec, 2009)¹ de Denis Côté qui avait une facture hybride assumée entre le portrait documentaire et la fiction. Parmi les créateurs déterminants pour conceptualiser ma pratique se trouve le monteur sonore Claude Beaugrand. Sa façon de voir la conception sonore au cinéma m'interpelle, notamment lorsqu'il formule: « En tant que créateur sonore, je travaille avec des bruits, ce qui est bien différent des notes. Et, pourtant, je tente de créer des rythmes, une harmonie, une dynamique, qui s'apparente à la musique [...] C'est cette approche qui m'a amené à vouloir faire du son que je qualifie d'organique, travailler avec une matière captée dans la réalité pour ses qualités de vérité mais détournée en montage... ² ». Cette affirmation de Beaugrand me rejoints, car je considère aujourd'hui que ma pratique en création musicale a façonné ma conception de l'art cinématographique, non seulement en ce qui concerne la manipulation des rythmes et des tonalités audiovisuelles, mais également en ce qui a trait aux notions d'écriture et d'improvisation.

À travers ce mémoire, je tenterai d'expliquer comment la notion d'hybridité s'exprime dans ma pratique cinématographique et de quelle façon cette approche de création soulève une problématique théorique et pratique. D'abord, dans le chapitre I, j'établirai les grandes lignes théoriques qui baliseront cette recherche-création en alimentant mon étude pratique. Ensuite, au chapitre II, je tenterai de démontrer comment ces réflexions théoriques peuvent trouver écho dans des œuvres filmiques comme *Quiet Zone* (2015) de Karl Lemieux et de David Bryant, *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette et *Paranoid Park* (2007) de Gus Van Sant. Pour terminer, dans le cadre du chapitre III, j'exprimerai à travers un récit de création

¹ Denis Côté (réal.), *Carcasses*, Québec, nihilproductions, 2009.

² La transcription faite par Anne-Marie Leclerc de l'atelier de maître de Claude Beaugrand tenu le 5 octobre 2009 à l'Université de Montréal, [En ligne], <https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/11/ateliers_claude-beaugrand.pdf>, 11 septembre 2019.

comment ces notions théoriques se sont arrimées à la réalisation du film *Rencontre avec Robert Dole*, une expérience cinématographique orientée vers la recherche-création.

CHAPITRE I

ORIGINE DE LA PRATIQUE ET SUJET DE RECHERCHE

1.1. Origine de la pratique

1.1.1 La découverte d'une nouvelle pratique

« Ma plus grande découverte a été quand j'ai compris que je ne suis pas obligé de faire quelque chose : tout ce que je dois faire est permettre aux choses d'avvenir, sans les précéder³ ». – Jonas Mekas, cinéaste

Ma démarche en cinéma privilégie, dans un premier temps, l'approche documentaire.

Je considère le quotidien comme une source d'inspiration inépuisable. Nous ne voyons pas toujours le matériau pouvant servir à la création d'une œuvre lorsqu'il fait partie de notre vie de tous les jours, parce que sa présence devient banale. Une grande partie de mon travail d'artiste consiste à me rendre disponible et attentif. Lors d'un processus de création, je suis constamment interpellé par cette mise en disponibilité, tel que l'exprime Jonas Mekas cité précédemment. Il me semble que cet état créatif puisse faire naître la possibilité d'apercevoir la nature poétique et le potentiel artistique du quotidien et du banal. Il s'avère délicat de s'avancer sur ce qui est poétique ou ce qui ne l'est pas, car cela relève bien entendu d'une interprétation personnelle et subjective. Comme le démontrent Nadja Cohen et Anne Reverseau, la dimension poétique au cinéma demeure un sujet difficile à saisir, mais qui peut, entre autres, se matérialiser par un certain « brouillage des frontières entre le rêve et la réalité, par l'opposition à une norme, en particulier narrative et la concentration sur ses moyens

³ Jonas Mekas, « Entretien avec Jonas Mekas », avec Jérôme Sans, Morgan Boëdec et Léa Gauthier, *Les Cahiers de Paris Expérimental*, n° 24, octobre 2006, p.1.

propres envisagée comme essentialisme⁴ ». Comme documentariste, j'aime croire que la dimension poétique du cinéma peut se manifester par la musicalité des témoignages tirés du réel de même que par la « complexité rythmique des phénomènes naturels⁵ », tel que le nomme le cinéaste et théoricien Frédéric Dallaire. La rencontre de cette musicalité du réel et de cette complexité rythmique amplifie les possibilités offertes par la captation sonore en situation documentaire.

1.1.2 Entre improvisation et errance

Ma démarche artistique, qu'elle soit en musique ou en cinéma, fait également une place importante à l'imprévu et à l'accidentel. Cette volonté de laisser la contingence s'immiscer dans ma création confère au processus une dimension expérimentale. Cet aspect de ma démarche est aussi motivé par le désir d'intégrer deux concepts théoriques fondamentaux dans mon processus de création, soit l'improvisation et l'errance. Dans son ouvrage *Improviser le cinéma* (2011), Gilles Mouëlllic avance le principe selon lequel « pour qu'il y ait improvisation au cinéma, il faut une volonté d'improviser, une conscience de faire acte de création par l'improvisation » (2011, p.53). Selon lui, le cinéaste qui désire faire appel à l'improvisation à l'étape du tournage doit impérativement en tenir compte dès la phase d'écriture scénaristique. Mouëlllic parle de « matière-scénario » ou encore de « dispositif » pour illustrer à quel point, dans ce genre de processus, le scénario demeure un matériau malléable lors du tournage. En tant que cinéaste, cette notion de malléabilité du scénario me

⁴ Nadja Cohen et Anne Reverseau, « Qu'est-ce qui est poétique ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma », *Fixxion*, 2013, n° 7, [En ligne], <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rccfc/article/view/fx07.19/744>>, 28 avril 2021.

⁵ Frédéric Dallaire « Le point d'écoute, du microphone à l'auditeur : déambulation dans l'espace sonore de Leslie Shatz et Gus Van Sant » Presses universitaire de Rennes, 2017, p. 165.

semble assez évidente à repérer. Effectivement, mes films ne se construisent pas à partir d'un scénario écrit, mais toujours à partir d'une intuition. Il peut s'agir par exemple d'un son, d'une image, ou encore d'une phrase venant d'une personne dans le monde réel. C'est alors à partir de cette intuition que le film se construira. J'adopte donc, en matière d'écriture, une approche que je qualifierais de processuelle, puisqu'elle évolue tout au long de la production filmique. En ce sens, ma vision de l'écriture filmique n'est pas éloignée du concept de « cinécriture » d'Agnès Varda qui considère que « l'écriture n'est pas le scénario [mais plutôt] une impulsion qui vient, déjà cinématiquement⁶ ». Pour Varda, « la première pensée est peut-être un mouvement d'appareil, un objectif, un plan, un mouvement, avant même d'avoir le scénario » (Decock, 1993). Par conséquent, lorsque je travaille sur un film, je n'aborde pas le scénario comme une étape préliminaire à la production cinématographique, mais plutôt comme un matériau possiblement fragmentaire qui évolue et prend forme tout au long du processus de création.

En ce qui concerne le principe d'errance, je me reconnaiss dans les réflexions de Daniel Deshays lorsqu'il avance qu'« écouter, c'est se souvenir⁷ ». Cette posture d'écoute, qui tient compte du caractère imprévisible du flux sonore, invite l'artiste à se laisser aller à des moments « d'errance et de perte⁸ ». Que ce soit à l'étape du tournage ou encore à celle du montage, l'artiste-cinéaste doit devenir « l'écoutant » de la matière sonore et verbale qui s'offre à lui. En ce sens, si mon processus de création laisse une place prépondérante à

⁶ Jean Decock, «Entretien avec Agnès Varda sur Jacquot de Nantes» *The French Review*, vol. 66, n° 6, 1993, p. 950

⁷ Daniel Deshays, « Écouter et inscrire l'écoute : à propos du livre de Peter Szendy *Écoute : une histoire de nos oreilles* », *Entretemps*, 2001, [En ligne], <<http://www.entretemps.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html>>, 5 septembre 2018.

⁸ *Ibid.*

l'errance, c'est qu'il repose avant tout sur cette pratique de l'écoute que j'ai toujours cherché à développer à travers mon expérience musicale.

D'un point de vue pratique, je réalise que l'improvisation de Mouëllic est intimement liée à l'idée d'errance chez Deshays et que l'une ne va pas sans l'autre. Ces notions sont présentes dans mes productions filmiques. Par exemple, j'aime déterminer un cadre, un contexte où la scène, les personnages et l'équipe technique pourront évoluer, sans toutefois chercher à définir les actions et les réactions qui surviendront au moment du tournage. Paradoxalement, j'ai pu, au cours des dernières années, réaliser que ma façon de travailler est particulièrement disciplinée et organisée. J'explique ce paradoxe par le fait qu'au fil des expériences, j'ai réalisé que plus ma préparation est bonne, plus je permets aux évènements imprévus d' « advenir sans les précéder » (2006, p.1), pour reprendre une expression de Mekas. Improviser, pour moi, ne se conjugue pas à un mode de travail anarchique, bien que cela puisse être le cas par moments, mais signifie surtout d'accepter de ne pas connaître ce qui adviendra et de s'offrir la liberté de réagir de façon spontanée à l'inattendu.

Je crois que les concepts d'improvisation et d'errance participent à l'ambiguïté générique que j'ai pu identifier dans mes œuvres filmiques au cours des dernières années et que je continue d'observer et d'étudier dans ma recherche-création. Je suis aussi conscient que la dimension d'improvisation n'est pas propre au cinéma expérimental et qu'elle est assurément repérable dans certaines pratiques documentaires ou encore en fiction. À cet égard, nous verrons dans le chapitre III, de quelle manière ces concepts se sont manifestés dans mon projet de recherche-création.

1.1.3 À la recherche de textures

« We find our voices through experimentation⁹ ».

- Rick Rubin, réalisateur de musique

Mon processus de création filmique implique aussi une phase de manipulation matérielle dans laquelle j'expérimente différents procédés techniques qui visent à exacerber la matérialité de l'image et du son en privilégiant l'imprévu et l'accidentel. Par exemple, je travaille la pellicule argentique avec différents outils pour l'égratigner, la peindre, la teindre, la déteindre. Je la détériore avec des produits chimiques ou encore par des procédés naturels comme la pourriture. Je traite également certaines captations sonores avec des appareils analogiques comme des préamplificateurs, des compresseurs, des modules d'effets pour guitare ainsi que des supports désuets comme les bandes magnétiques. À cette étape de ma création, je reconnaiss que mon travail artistique s'apparente à celui d'un plasticien.

Ces manipulations ont pour objectif de trouver de nouvelles textures visuelles et sonores, mais ont aussi pour but d'impliquer le corps différemment dans le processus de fabrication du contenu audiovisuel et de mettre à l'avant-plan l'aspect formel de mon cinéma. Cette implication différente du corps se traduit dans le travail manuel et un rapport tactile du cinéaste avec la matière, par opposition au travail de montage et de mixage à l'ordinateur. Ma pratique semble être propulsée par deux éléments qui peuvent donner l'impression d'être opposés, soit l'approche documentaire et la nature expérimentale du processus. Cependant, mes plus récentes expérimentations me laissent croire qu'ils interagissent et façonnent ma

⁹ Cette citation est tirée du compte *Twitter* de Rick Rubin et a été mise en ligne le 6 novembre 2020, [En ligne], <<https://twitter.com/RickRubin>>, 6 novembre 2020.

conception de la création cinématographique en devenant les principes organisateurs de mes motivations artistiques.

1.1.4 État des expériences passées : du portrait documentaire à une forme d'hybridité

Tel que décrit par *Le dictionnaire mondial du cinéma*, Larousse 2011, le documentaire « se définit avant tout par opposition au film de *fiction*¹⁰ ». Je qualifierais mon approche comme étant d'abord *documentaire*, car mes films ne se construisent pas autour de personnages fictifs, mais s'élaborent plutôt à partir de personnalités venant du réel. Parallèlement à cette approche documentaire, il me paraît aussi évident que mon cinéma est caractérisé par des « préoccupations formelles¹¹ » omniprésentes. Ces deux aspects de ma pratique en cinéma m'amènent à me positionner sur le terrain de l'indétermination générique ou encore du côté de l'essai cinématographique que l'auteur Vincent Pinel, dans son livre *Écoles, Genres et Mouvements au Cinéma*, définit comme étant « un genre qui repose sur un principe voisin de l'essai littéraire : l'approfondissement libre et subjectif d'un sujet que son auteur ne prétend pas épuiser » (2006, p.94). En somme, la coexistence des modes documentaire et expérimental génère-t-elle dans ma démarche une opposition théorique et pratique ? Conséquemment, mon mémoire sera en grande partie consacré à cette dimension propre à ma recherche-création.

Mes expériences de création en cinéma m'ont peu à peu amené à me questionner sur ce concept d'hybridité. Lors de ma dernière année au baccalauréat, j'ai eu envie d'explorer le

¹⁰ Larousse, « Documentaire », *Dictionnaire mondial du cinéma*, Paris, 2011.

¹¹ Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental : définitions, jalons, perspectives*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p.15.

cinéma direct pour mon projet final. J'étais attiré depuis longtemps par ce type de cinéma en raison de son côté brut qui donne souvent la sensation de captations improvisées. J'ai donc entamé la création d'un portrait documentaire portant sur le chasseur André « Gros Loup » Gagné de Rivière-Éternité. Parallèlement à cette démarche documentaire, j'avais également le désir de réaliser des portraits filmés en 16mm d'un jeune garçon dans un décor aride. Au départ, j'ignorais si ces deux idées pouvaient cohabiter dans un même projet filmique. Il s'agissait à première vue de deux processus distincts qui ne semblaient pas nécessairement dialoguer entre eux, si ce n'est que par leur simultanéité. Au fil du temps, il est devenu évident que ces deux processus pouvaient non seulement cohabiter, mais pouvaient communiquer ensemble ; cela représente justement l'hybridation des approches que je questionne avec mon projet de recherche-création. Les portraits filmés en 16mm ont finalement fait partie du montage en agissant en quelque sorte comme des plans métaphoriques dans ce récit documentaire.

Le concept d'hybridité s'est manifesté à nouveau dans ma pratique en 2019, lors de ma première année à la maîtrise en art. À ce moment, j'ai tenté de pousser un peu plus l'idée de faire coexister une approche documentaire et un processus de création filmique expérimental au sein d'un même projet filmique. L'idée principale du film *Portraits de Rue* (2019) était d'aller à la rencontre des gens dans les rues de Chicoutimi en utilisant une caméra désuète comme prétexte à ces rencontres documentaires improvisées. Le processus expérimental s'exprimait en partie par l'instabilité de la vieille caméra Bolex 16mm qui nous forçait à réagir selon ses caprices ainsi que par les techniques non maîtrisées de développement maison de la pellicule qui provoquaient aussi leur part d'imprévus sur la bande image.

1.2 Repérages théoriques pour une approche expérimentale du documentaire

1.2.1 Le portrait documentaire

« Mettre en scène le réel c'est aussi créer un environnement propice destiné à susciter un évènement, à inviter le hasard¹² » - Jacqueline Sigaar, réalisatrice

Selon Vincent Amiel, « la force et la légitimité d'un documentaire résident dans sa capacité à mesurer, et non pas à réduire, la distance qui existe entre la réalité et la perception que nous pouvons en avoir¹³ ». Pour lui, un film documentaire est toujours une tentative d'ordonnancement du réel. Je partage avec Amiel cette idée que la force de l'expérience documentaire n'est pas dans l'atteinte d'une objectivité face à un sujet, mais plutôt dans l'émancipation d'une réalité nouvelle découlant du passage du dispositif filmique. Le travail documentaire provoque des gestes, des silences, des réactions qui sont articulés par un point de vue qui ne peut relever que d'un ressenti personnel, celui du cinéaste, alimenté de celui de ses collaborateurs. C'est donc dans cet esprit que j'aborde la pratique documentaire, c'est-à-dire en gardant à l'idée qu'au final, il ne sera jamais question d'autre chose que de mon regard, et celui de mes collaborateurs, sur l'autre. Je m'inscris en ce sens dans les réflexions d'Amanda Rueda lorsqu'elle analyse différentes pratiques du portrait, dont celle du portrait documentaire en cinéma. Pour Rueda, « l'écriture du portrait relève aussi bien d'un processus de fabrication d'un regard sur l'Autre que d'une démarche d'objectivation et d'analyse¹⁴ ».

¹² Jacqueline Sigaar, *L'écriture du documentaire*, Paris, Dixit, 2010, p.31.

¹³ Vincent Amiel, « L'impossible naïveté du regard », *Positif*, n° 446, 1998, p.80

¹⁴ Amanda Rueda, « Du portrait cinématographique documentaire au portrait en sciences de l'information et de la communication », *Sciences de la société*, 2019, n° 92, p.182, [En ligne], <<http://doi.org/10.4000/sds.1226>>, 3 mai 2019.

Si ma pratique cinématographique privilégié au départ l'approche documentaire, cela s'explique par mon désir d'aller à la rencontre de l'autre et de découvrir son univers. Au-delà de l'ambition artistique, il y a d'abord et avant tout un intérêt humain. Il est pour moi ensuite passionnant de voir apparaître une réalité nouvelle, un terrain inédit, émergeant de ces rencontres autour du dispositif filmique.

La notion de portrait telle que l'a définie Étienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique* (1990) nous ramène à la « représentation d'une personne » (1990, p.1161). L'auteur ajoute des précisions importantes notamment en ce qui concerne le portrait dans les arts plastiques en l'énonçant comme « une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure, d'une personne, quel que soit le degré de réalisme » (p.1162). En cinéma, nous choisissons l'angle de vue, la position du microphone. Nous effectuons également des choix importants en ce qui concerne le contexte de tournage, la lumière, les sons et les images qui sont présents dans le montage ainsi que leur ordre de présentation. Comme documentariste, je comprends que la première prise de position réside dans le choix du sujet traité. Si, pour moi, le projet documentaire est un bon prétexte pour aller à la rencontre de l'autre, c'est qu'il me permet d'approcher des gens que j'affectionne, que j'admire, que j'ai envie de connaître. En ce sens, mes films mettent généralement en scène des personnages tirés du réel, choisis pour l'émerveillement qu'ils suscitent en moi. Mon approche documentaire semble ainsi généralement empathique envers mes protagonistes. Comme le disait Pierre Perrault : « Je me sens solidaire des gens que je filme et j'ai besoin, pour exister, de les connaître¹⁵ ». J'ajouterais à ceci que mon intérêt pour la création cinématographique est motivé en grande partie par ce qui découle de l'entrechoquement des

¹⁵ Pierre Perrault, *Un homme debout*, avec la collaboration de Simone Suchet, Montréal, Varia, 2015, p.148.

réalités respectives des protagonistes, des collaborateurs et de moi-même autour du dispositif filmique.

1.2.2 La matérialité du dispositif et de l'image

« Est "expérimental" tout film où les préoccupations formelles sont au poste de commande : ainsi pourrait-on formuler d'emblée ce second critère. On entend par "préoccupation formelle" tout souci lié à l'apparence sensible ou à la structure de l'œuvre, compte non tenu du sens qu'elle véhicule¹⁶. » - Dominique Noguez, spécialiste du cinéma expérimental

En concevant un style de cinéma qui met de l'avant ses défauts techniques, qui expérimente par le tournage et le montage les notions d'improvisation et d'errance ainsi que par les manipulations matérielles celle du non-figuratif, je cherche assurément à conjuguer sur le plan formel ce que Barbara Turquier désigne comme étant « [...] un art qui met au-devant ce que le cinéma traditionnel cherche à dissimuler : la machinerie, le dispositif, le procédé¹⁷ ». À cet égard, mon travail prend aussi appui sur les réflexions de Dominique Noguez concernant le cinéma expérimental quand il évoque que la nature expérimentale des films expérimentaux ne réside pas seulement dans la forme finale de l'œuvre, mais trouve aussi son origine dans le processus de création. Dans son livre *Éloge du cinéma expérimental* (1979), Noguez explique cette particularité en partie par le fait que le contexte d'une production expérimentale est souvent très loin des contraintes de rentabilités que l'on retrouve dans le cinéma industriel. En tant que cinéaste, je suis aussi d'avis qu'une perspective du travail de création, qui exclut les préoccupations de rentabilité et d'efficacité généralement

¹⁶ Dominique Noguez, *op.cit.*, p.15.

¹⁷ Barbara Turquier, « Qu'expérimente le cinéma expérimental? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2005, n° 9, [En ligne], <<https://doi.org/10.4000/traces.171>>, 11 février 2008.

associées aux productions commerciales, peut contribuer en partie à générer un environnement spécifique à la production du film expérimental. Dans mon cas, ce contexte particulier me permet, par exemple, de travailler dans une dynamique d'essai-erreur afin de provoquer la trouvaille par accident au lieu de prendre un chemin plus sûr qui me mènerait à destination.

Cette « façon de voir les choses » (1979, p.15) à laquelle Noguez fait référence influence inévitablement les conditions dans lesquelles le film est produit. Cela peut impliquer que le travail soit fait en équipe restreinte ou parfois même en solitaire. Il arrive que le cinéaste se retrouve à occuper plusieurs rôles dans la production, ce qui teintera inévitablement le rendu. Dans la production filmique industrielle, on fonctionne généralement en compartimentant les tâches et en les assignant à des spécialistes. La pratique cinématographique expérimentale semble fonctionner en sens inverse. Il n'est pas rare de voir, dans ce type de production, une équipe de tournage se résumant à deux ou trois personnes. Dans ce type de configuration, il est évident que les membres de l'équipe prennent davantage de responsabilités. Le réalisateur peut, par exemple, occuper un rôle important à l'étape du montage et de la conception sonore. La répartition stricte des tâches que l'on peut observer dans le cinéma commercial laisse ici place à une porosité entre les rôles et un partage accru des responsabilités. Ce décloisonnement des secteurs de travail et des étapes de production semble concorder avec ce que Noguez évoque quand il parle de cette « façon de voir les choses » (p.15) que l'on retrouve chez les créateurs de cinéma expérimental. Dans mes productions cinématographiques, il m'arrive régulièrement d'observer un phénomène de perméabilité qui s'opère entre les différentes étapes de production du processus de création. Dans cette optique, on peut également dénoter un certain brouillage des frontières entre la

production et la postproduction. En l'occurrence, tel que nous le verrons plus tard, je me permets de commencer le montage avant même d'avoir rencontré le protagoniste principal du film.

Ces conditions de productions alternatives semblent correspondre à ce que l'on peut observer dans certaines pratiques du cinéma indépendant, du cinéma d'animation et du cinéma direct/vérité. Il me paraît important ici de clarifier que de s'organiser en équipe restreinte relève, dans mon cas du moins, non pas d'une contrainte budgétaire, mais d'un choix personnel. Je privilégie toujours le travail en équipe restreinte lors des tournages. Cette option me permet une plus grande mobilité et une vitesse de réaction accrue lors des tournages improvisés. Au-delà de l'aspect pratique, il me paraît important de préciser que le choix des collaborateurs est d'abord et avant tout lié à une question de complicité et de confiance mutuelle. Ma vision des choses à ce sujet se rapproche de celle de Jonas Mekas lorsqu'il explique qu'il ne peut imaginer engager un professionnel pour tourner ses films, car « c'est [son] cœur et [ses] nerfs qui contrôlent [ses] doigts et les rythmes de [ses] films » (2006, p.17). J'ajouterais que c'est aussi avec les sensibilités propres de mes collaborateurs, par leur savoir-être et leur façon de réagir à l'imprévu que mes films se rythment et s'articulent.

Pour Dominique Noguez, « est *expérimental* tout film où les préoccupations formelles sont au poste de commande » (1979, p.15). Je reconnaissais dans cette description de Noguez des familiarités évidentes avec mon cinéma. Je pense notamment au recours du non-figuratif dans l'imagerie visuelle et sonore. Ce qui me paraît le plus intéressant en cinéma c'est lorsqu'il s'opère un certain dialogue entre le contenu et le contenant, entre ce qui est dit et le « comment » c'est dit. Cela fait référence au concept de forme filmique qu'ont développé

David Bordwell et Kristin Thompson dans leur ouvrage *Film Art : An Introduction*¹⁸. Selon eux, la forme filmique se définit comme étant « le système global des relations perceptibles entre les *éléments* d'un film » (2000, p.93). Cette approche est valable autant du point de vue du créateur, que de celui du spectateur, sachant que « [n]ous attribuons une certaine cohérence au film après avoir distingué deux sous-systèmes – narratif et stylistique – fonctionnant à l'intérieur d'un système plus global, celui de l'œuvre dans son intégralité » (p.93). Ainsi, dans ma pratique cinématographique, l'usage de son participe de ces sous-systèmes qui offrent la possibilité d'une conjoncture intelligible entre le documentaire et le cinéma expérimental.

1.2.3 Le son comme élément moteur

« Si le preneur de son de cinéma ou de théâtre exploite le plus souvent le son pour produire ou traiter du sens, il demeure cependant un matériau particulièrement apte à produire de la sensation. Son abstraction, qui le vouerait à un usage plus ouvert par la qualité de ses caractéristiques (timbre, énergie ou matière), n'est guère abordée hors de certaines approches musicales électroacoustiques. Son aptitude à révéler les volumes et les masses lui permet, même isolé, de se situer au centre d'une plasticité virtuelle. Il s'associe aux objets en interprétant leur sens premier. *C'est ainsi que le son pourrait tenir le cinéma sous sa coupe discrète par sa faculté d'interpréter l'image. Trop peu de cinéastes en ont perçu l'avantage et n'ont guère profité de cette liberté qu'il leur offre : pouvoir mettre l'image en tension, voire au relatif en opposant ce qui est entendu à ce qui est vu.*^{19 20} » - Daniel Deshays, concepteur sonore

En tant que concepteur sonore, je considère le son comme étant un élément autonome, un matériau aussi puissant que l'image, pouvant être central dans une création filmique. La

¹⁸ J'utiliserais la traduction française par Cyril Beghin, *L'art du film, une introduction*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

¹⁹ Je souligne ce passage qui m'interpelle particulièrement.

²⁰ Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010, p.26.

plupart du temps dans une production cinématographique, la dimension sonore est conçue dans l'objectif de mettre en valeur l'image filmée. Dans le passage cité plus haut, Daniel Deshays affirme que pour atteindre son plein pouvoir, le son doit être par moments libéré de son devoir de retranscription de l'image. (2010) Cela me semble évident d'un point de vue théorique, mais ne va pas nécessairement de soi au moment de la création d'un film. Au chapitre III, j'aborderai plus longuement la façon dont mon processus de création tente de désamorcer cette prédominance à l'image.

Le synchronisme cinématographique a le pouvoir de donner une apparence de réalité à l'image filmée. Malgré cet avantage indéniable qu'offre le son synchrone, Deshays considère que son utilisation exclusive prive l'art cinématographique de l'une de ses multiples possibilités langagières. Le concepteur sonore français vante les mérites d'une approche qui n'hésite pas à avoir recours à la désynchronisation tout en se positionnant « sous la règle du synchronisme général » (2010, p.63). Il manifeste ainsi sa préférence pour une pratique de la conception sonore qui se permet de désobéir aux lois du synchronisme en abordant le son comme un matériau autonome, capable de créer de la sensation et du sens si on s'empare de sa « plasticité virtuelle » comme il est mentionné dans la citation plus haut. C'est aussi ce que pense le monteur et concepteur sonore Walter Murch lorsqu'il explique que « le son s'unit à l'image dans une sorte de danse où les deux partenaires se tiennent par la taille, et puis s'en vont danser chacun de leur côté pour former une sorte de ballet²¹ ». Ce serait ainsi, dans une sorte de désunion, que le son et l'image prendraient leur pleine puissance audiovisuelle.

²¹ Michael Jarrett et Walter Murch, *Sound doctrine, an interview with Walter Murch*, *Film Quarterly*, University of California Press, n°3, 2000, cité par Violette Libault dans son mémoire de maîtrise *La révélation de l'espace sonore par Walter Murch*, Université de Paris VII Denis Diderot, 2012/2013.

Malgré ces considérations théoriques, je conçois qu'il est difficile de se défaire de cette dynamique de prépondérance à l'image et d'adopter une attitude déhierarchisante²² en ce qui concerne le rapport image-son. Je crois que cette réalité découle en partie de l'obstacle technique que peut représenter la captation sonore sur un plateau de tournage. En effet, la nécessité d'obtenir une bonne restitution sonore, notamment à l'égard des dialogues, incite souvent les créateurs de cinéma à prioriser le procédé technique dans une première phase et à reléguer les explorations sonores et les prises de risque à une étape ultérieure dans la production. Cette façon de faire qui avantage parfois l'image aux dépens des expérimentations sonores a inévitablement des répercussions sur les choix de création que fait le cinéaste. Dans le contexte d'une petite production indépendante où le cinéaste occupe la double fonction de réalisateur et de monteur, cette logistique peut faire en sorte qu'au cours de la production il perde de vue le pouvoir d'écriture du son. Dans une telle situation, le cinéaste qui veut profiter pleinement du son et de son potentiel d'écriture doit user de stratégies pour désamorcer cette tendance.

C'est en partie pour ces raisons que j'ai entrepris, depuis mes dernières productions cinématographiques, d'intégrer à mon processus de création différentes phases de manipulations matérielles. Ces manipulations peuvent se traduire par un exercice de collage d'images et de pistes audio de manière aléatoire. Ce genre d'opération vise à explorer de nouveaux possibles et « à reprendre un maximum de liberté » en évitant de « se laisser entraîner par le flux ordinaire de la saisie du réel » (Deshays, 2010, p.77). Cette action m'aide

²² Expression est empruntée à Jean-Paul Quéinnec venant de l'article *À l'écoute d'une textualité performative : l'expérience de Phonographie maritime*, Percées, 2020, [En ligne], <<https://doi.org/10.7202/1075188ar>>, 5 mars 2021.

aussi à résister au piège d'un synchronisme exclusif, dans lequel le réalisateur-monteur risque de tomber par manque de recul, en invitant le hasard et l'imprévu dans la salle de montage.

Il m'apparaît que le son est avant tout une affaire de sensation et de ressenti personnel que l'on pourrait rapprocher d'une démarche poétique. Deshays qualifie cette forme d'écoute de « désirante » tant sa subjectivité nous amène inévitablement à nous attarder sur des sons, des détails plutôt que d'autres dans ces moments « d'errance et de perte » (2001).

Je tente ainsi de concevoir la bande sonore en choisissant mes matériaux sonores pour leur timbre, leur énergie, leur spatialisation, leur rythme, leur « plasticité virtuelle » (Deshays, 2010, p. 26) en tenant compte inévitablement des affects qu'ils produisent chez moi par leur déploiement et leur agencement. Ces considérations formelles s'arriment parfois difficilement avec la pratique documentaire où la parole, le témoignage sont souvent porteurs de sens et appellent à des formes narratives plus concrètes. Cette collision des approches détermine ma problématique de recherche-création, notamment à travers la notion d'hybridité décrite plus tôt.

1.3 Résumé de la problématique

Dans les ancrages exposés en amont, j'ai cherché à démontrer que dans la pratique cinématographique, ce qui m'intéressait n'était finalement pas tant l'hybridité générique de l'œuvre, mais « les idées générées par le mélange de [...] deux modes de création »²³ (Greene, 2018) soit l'approche documentaire et le processus expérimental. Dans un premier temps, mon travail de création en cinéma est fondamentalement motivé par le désir d'aller vers

²³ Propos de Robert Greene recueillis et traduits de l'anglais par Bruno Dequen pour la revue *24 images*, septembre 2018.

l'autre, un désir qui va au-delà de l'ambition artistique. En ce sens, et comme mon récit de création au chapitre III l'illustrera dans mon approche avec Robert Dole, le cinéma documentaire me sert de prétexte idéal pour provoquer ces rencontres humaines. Dans un second temps, mon intérêt pour la pratique cinématographique réside en grande partie dans l'expérimentation et la recherche de textures visuelles et sonores ainsi qu'à la question du couplage audiovisuel de ces textures.

Ces ancrages théoriques autour du concept d'hybridité ont fait apparaître comme étant impératif le fait de réfléchir à la façon dont ces intérêts peuvent se conjuguer au sein d'un même processus de création d'une œuvre cinématographique, et soulève le questionnement suivant : est-ce que la rencontre de personnes réelles et la recherche de textures visuelles et sonores peuvent me mener à faire coexister ces deux modes de création soit un cinéma à la fois documentaire et expérimental ? Cette question sur la coexistence des modalités précise alors ma problématique principale : dans quelle mesure un processus de création expérimental peut aider une pratique documentaire à se déployer vers une portée poétique, sonore et plastique ? Sachant que dans mon hypothèse de départ, à travers un processus expérimental, ce sont l'environnement et les personnes composant le film, ainsi que la matérialité des appareils et de l'image qui contribuent à la portée poétique, sonore et plastique du projet documentaire.

1.4 Méthodologie

Au regard de ces questionnements, afin de conceptualiser une pratique documentaire expérimentale, poétique et sonore, je m'inscris dans une « performative research » qui, comme l'énonce la chercheuse suisse Léonore Easton, relève d'une méthodologie où la

recherche même s'élabore au cours du processus de création (Easton, 2010, p.9). Ma démarche consiste en un parcours qui se développe à travers un va-et-vient entre l'expérimentation et la réflexion. En travaillant ainsi dans une dynamique d'alternance entre l'écriture et l'expérimentation pratique, ces deux actions interfèrent l'une avec l'autre. Je prends pour acquis que les réflexions théoriques et les lectures faites dans le cadre de ma recherche trouvent écho dans mes gestes de création et vice versa. J'aborde donc ce projet de recherche-création par une approche heuristique qui, telle que définie par Pierre Gosselin, est une démarche « fai[sant] osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle (exploration) et l'objectivité conceptuelle (compréhension) »²⁴ (2006, p.29). Comme le démontre Gosselin, l'approche heuristique s'adapte à une pratique artistique fondée sur un processus de création qui mène à la découverte. En privilégiant ainsi un mode de recherche axé sur l'écriture, l'exploration pratique et la réflexion, je pense être en mesure de cerner les enjeux et les clés de compréhension qui permettront de répondre à ma question de recherche.

Concrètement, ma problématique se manifeste à travers la réalisation d'un portrait documentaire expérimental portant sur l'auteur Robert Dole, auteur du livre *Comment réussir sa schizophrénie* (2000). Le processus de cette création repose principalement sur une approche de l'improvisation et de l'errance dont « le premier enjeu est de se mettre en état de disponibilité²⁵ ». J'attends de l'improvisation ce moment où « le savoir se désolidarise de lui-même et accepte de ne pas savoir, un instant de pari vers l'inconnu. Sinon la recherche ne pourrait jamais trouver du nouveau. » (2016, p.28) Concernant le principe de l'errance, je

²⁴ Tirée de l'ouvrage *La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies*. 2006, p.29

²⁵ Myriam Suchet, *Indiscipline!* Québec, Éditions Nota bene, 2016, p.28.

m'inspire, entre autres, du concepteur sonore français Daniel Deshays, pour lequel une écoute qui intègre le temps d'errance et de perte, peut être plus importante que l'acquisition d'un son « capturé » (Deshays, 2001²⁶). Mon processus de création favorise ainsi la mise à contribution de l'intuition à travers un parcours où l'errance peut agir comme outil de désorientation et de découverte à la fois. Ce sont ces dispositions processuelles qui me permettent de composer mon film, à la manière du musicien improvisateur et du poète, avec l'imprévu pour entrer en dialogue avec l'environnement et les personnes impliquées. Par exemple, à l'aide d'une caméra désuète et d'une pellicule périmée, cette démarche performative consiste à provoquer l'imprévu au moment du filmage et à créer de la texture entre la bande image et la bande sonore au moment du montage. Cette approche méthodologique que l'on pourrait qualifier de « hasardeuse » me permet d'évaluer comment l'aléatoire peut s'immiscer à l'étape du montage par l'utilisation de certaines technologies désuètes et techniques non maîtrisées exigeant un repositionnement fréquent de la part du réalisateur-monteur qui découvre son matériel en le manipulant. Une part de mon travail repose donc sur ce que l'on nomme la sérendipité²⁷. L'objectif de cette méthodologie consiste à aller capter la matière première dans le réel pour, ensuite, entrer en phase de réécriture et concevoir une forme de cinéma expérimental où mon approche documentaire se décloisonne à l'aide d'un processus ouvert à l'expérimentation, l'accidentel et la découverte.

Dans ce chapitre, j'ai pu dégager de ma démarche d'origine les différentes préoccupations artistiques qui m'ont permis d'entamer une recherche-création dédiée au

²⁶ Daniel Deshays, « Écouter et inscrire l'écoute : à propos du livre de Peter Szendy *Écoute : une histoire de nos oreilles* », Entretemps, 2001, [En ligne], <<http://www.entretemps.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html>>, 5 septembre 2018.

²⁷ Louise Poissant « Méthodologie de la recherche-création », publié en 2015 sur le site web Archée, [En ligne], <<http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=475>>, 17 décembre 2018.

documentaire et l'approche expérimentale au cinéma. De là, je me suis principalement appuyé sur les réflexions de Dominique Noguez, Vincent Amiel, Amanda Rueda, Gilles Mouëllic et Daniel Deshays pour rendre compte d'ancrages théoriques me permettant de cerner les concepts de cinéma expérimental, de documentaire, d'improvisation et d'errance. Enfin, j'ai fait cas de mes méthodologies issues des réflexions de Léonore Easton, Pierre Gosselin, Myriam Suchet et de Louise Poissant. Cette dimension de ma recherche tend à confirmer que la *Création d'un cinéma expérimental à partir d'un processus documentaire, poétique et sonore* est l'occasion non pas d'hybridation générique qui découle d'un processus hybride, mais d'une découverte sur la manière dont cette hybridité des modes de création enrichit à la fois l'expérience documentaire et le processus expérimental. C'est bien cet arrière-plan conceptuel qui m'aide à répondre à ma problématique, notamment à travers la réalisation d'un documentaire portant sur la schizophrénie de Robert Dole.

Pour éclairer cette recherche sur le plan esthétique, j'analyserai dans le chapitre suivant trois œuvres filmiques. Elles me donneront l'occasion de me pencher davantage sur les notions d'hybridité et de matérialité cinématographique ainsi que sur l'aspect sonore dans une production audiovisuelle émancipée de la prédominance à l'image.

CHAPITRE II

FILIATIONS FILMIQUES

Dans ce deuxième chapitre, j’analyserai de manière spécifique trois œuvres filmiques avec lesquelles j’entretiens des filiations pratiques et esthétiques. Le premier film étudié sera *Quiet Zone* (2015) de Karl Lemieux et David Bryant qui se sont inspirés d’une expérience de rencontres documentaires pour élaborer leur création filmique expérimentale. Dans la deuxième partie de ce chapitre, je m’intéresserai à *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette dont le récit autobiographique expérimental aurait pu être analysé sous plusieurs angles. Je m’attarderai toutefois principalement à la notion de matérialité cinématographique. Enfin, je terminerai avec *Paranoid Park* (2007) de Gus Van Sant, un film qui se démarque notamment par une bande sonore complexe n’hésitant pas à se distancer du son *in* par de multiples couches sonores de provenances diverses.

2.1 *Quiet zone, l’approche documentaire en cinéma expérimental*

Au début des années 2000, le cinéaste Karl Lemieux fonde avec Daïchi Saïto *Double Négatif*, un collectif destiné à soutenir la production et la diffusion d'un cinéma expérimental montréalais alors en effervescence. Le collectif préconise un retour au cinéma argentique axé sur la matérialité de la pellicule et sur les dispositifs de diffusion anciens. *Double Négatif* affiche également une affinité particulière aux musiques expérimentales *underground* de l'époque. Karl Lemieux réalise à cette période plusieurs essais et films expérimentaux tout en se positionnant comme un incontournable du cinéma élargi québécois, en raison notamment de ses collaborations avec le groupe de musique *post-rock* montréalais *God Speed You! Black Emperor*. L'œuvre filmique sur laquelle je m'attarderai a été réalisée en 2014. À

ce moment, Lemieux et son complice de *God Speed You! Black Emperor* David Bryant collaborent à nouveau pour coréaliser le court métrage *Quiet Zone*.

Quiet Zone est un documentaire expérimental qui traite d'une mystérieuse maladie causée par l'hypersensibilité aux ondes électromagnétiques. Pour ce projet filmique, Lemieux et Bryant ont interrogé des gens s'étant réfugiés dans la *United States National Radio Quiet Zone*, un endroit en Virginie-Occidentale où les appareils qui émettent des ondes comme les téléphones portables, les ordinateurs *wi-fi* et les radios sont interdits en raison des recherches scientifiques et militaires menées par le gouvernement américain. Au total, neuf personnes souffrantes de ce mal mystérieux ont été rencontrées par les cinéastes. Les captations visuelles et sonores effectuées en situation documentaire ont ensuite servi de matériaux de base pour l'édification d'une œuvre filmique expérimentale. Au moment du montage, les témoignages de deux femmes sont retenus et utilisés comme éléments structurant la narration du film.

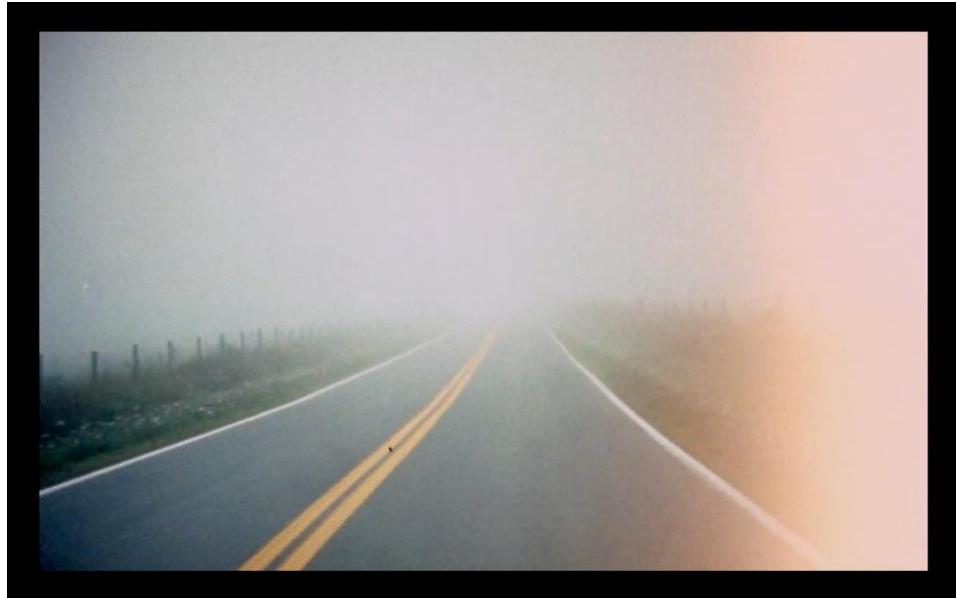


Figure 1 : *Quiet Zone*, de Karl Lemieux et David Bryant (2015)

L'extrait choisi se situe dans les toutes premières minutes du film alors que nous entendons la première femme se raconter. L'image et le son démarrent simultanément après le générique d'ouverture. La dame raconte que lorsqu'elle était petite, elle croyait que « le bruit des avions au-dessus de nos têtes était, en fait, le bruit du soleil parcourant le ciel... »²⁸ (00m29s). La voix est fragile et les mots sont déposés très lentement. L'image présente une voiture s'enfonçant dans un horizon brumeux. La matérialité de la pellicule est perceptible par de légères imperfections venant probablement d'un développement artisanal. Un jeu de surexposition de lumière provenant du côté droit du cadre provoque aussi des scintillements. Le fond sonore correspond à l'intérieur de la voiture. Le son est brut et cela accentue l'esthétique documentaire annoncée par le témoignage. Un peu plus loin, une texture musicale s'ajoute à l'ambiance de la voiture. Les couches sonores se superposent harmonieusement et créent un nid où la voix se déploie sans concurrence fréquentielle. Le segment se termine par un noir sur lequel le titre du film viendra se poser quelques instants après. Le flux sonore est continu.

²⁸ Traduction française d'Elaine Potvin.

À 01m14s, les textures visuelles abstraites occupent tout le cadre. La femme reprend la parole pour raconter son arrivée en Virginie-Occidentale. Peu à peu, la bande image

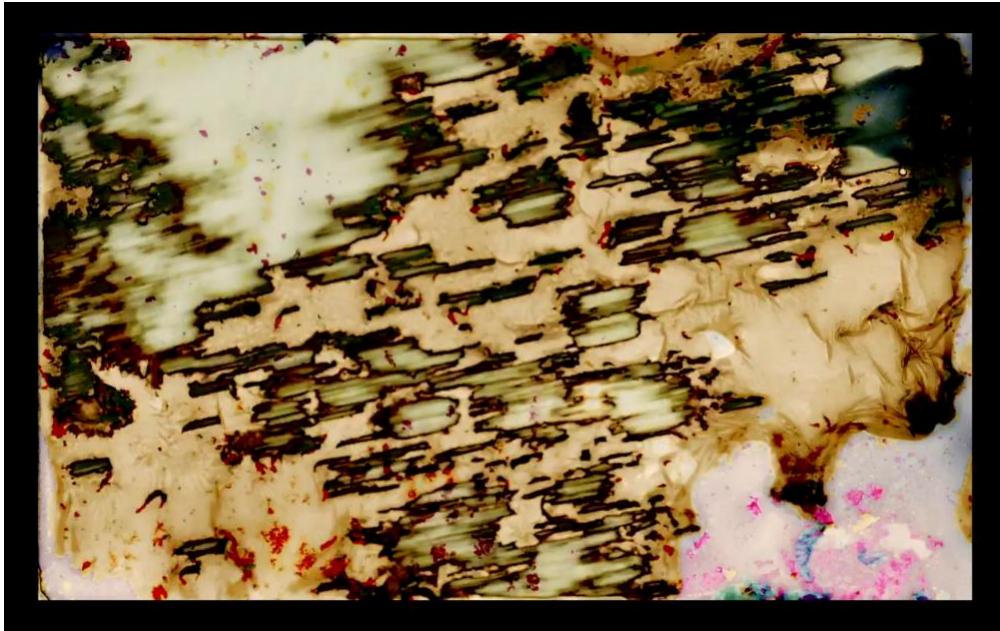


Figure 2 : *Quiet Zone*, de Karl Lemieux et David Bryant (2015)

laisse vaguement apparaître un paysage défilant (01m44s), un soupçon de figuratif dans une tempête de couleurs et de lignes accidentées. L'ambiance sonore s'éclairent dans le haut du spectre nous permettant de reconnaître peu à peu l'ambiance extérieure. À 1m58s, nous voyons une femme marcher de dos en forêt. La caméra la suit alors qu'elle s'enfonce dans les bois. L'image en noir et blanc est manipulée par un effet qui semble être issu d'un procédé de solarisation. Cette action vient distorsionner la perspective tout en donnant l'impression que le décor brûle, ou encore que des décharges électriques surviennent de toutes parts. La voix de la femme raconte, à ce moment, qu'une fois, alors qu'elle marchait en pleine nuit, elle a senti le courant électrique en touchant un arbre (2m15s).

Ce qui m'intéresse ici, c'est la manière dont les réalisateurs ont ancré leur processus de création expérimental dans une approche documentaire. Attirés par un sujet, par une réalité qui n'était pas la leur, les cinéastes ont tenu pour acquis qu'ils devaient laisser l'expérience de



Figure 3 : *Quiet Zone*, de Karl Lemieux et David Bryant (2015)

la rencontre, et ce qui en surgira, orienter leurs interventions sur le matériau filmique. Ainsi, ce qui découlera du choc des réalités viendra canaliser les procédés de *bleach etching* et d'animation rotoscopique, par exemple, qui seront exécutés sur la matière documentaire. Chez Lemieux et Bryant, cette approche est autant valable pour l'image que pour le son. « Les sons étaient enregistrés là-bas, comme les images. On s'était donné comme contrainte de n'utiliser que les matériaux tournés sur place »²⁹ dira Lemieux dans une entrevue accordée pour la revue *Hors Champs*. Cette approche m'interpelle, car elle s'apparente non seulement à la pratique du portrait documentaire, mais se rapproche également de la phonographie. La démarche adoptée par les cinéastes s'inscrit dans une filiation pratique avec le concept phonographique que construit l'ingénieur de son français Samuel Ripault autour de l'idée de François Zourabichvili et de Gilles Deleuze selon laquelle il est nécessaire (pour le penseur)

²⁹ Entretien avec Karl Lemieux, revue *Hors Champs*, mars-avril 2017 par André Habib et Nour Ouayda.

que « quelque chose force la pensée, l'ébranle et l'entraîne dans une recherche ; au lieu d'une disposition naturelle, une incitation fortuite, contingente, qui relève d'une rencontre [...] ».³⁰

En ce sens, l'idée filmique primaire trouve ici son élan dans la confrontation au réel par l'expérience documentaire qui, telle une recherche, influencera inévitablement les gestes de création.

La voix est un élément central dans *Quiet Zone* qui est construit autour du témoignage de deux femmes qui se racontent. Le rythme, la tonalité, le timbre des voix féminines font l'objet d'une attention particulière. Ces voix provenant du réel imposent une cadence visuelle, appellent des couleurs, des animations fragiles, parfois figuratives, parfois abstraites, parfois à mi-chemin entre les deux. « J'ai essayé d'être minimaliste, subliminal, en jouant beaucoup sur les fréquences. Les personnages sont en quête de silence et c'est cet aspect sonore qu'il fallait exploiter »³¹ affirme David Bryant, exposant ainsi comment le contenu documentaire a pu façonner le traitement cinématographique expérimental.

Quiet Zone affiche ainsi une forme hybride où la dimension expérimentale est propulsée par une démarche documentaire et phonographique. Nous pourrions donc qualifier cette œuvre de portrait documentaire expérimental, dans le sens où elle n'a pas la prétention d'expliquer ou d'apporter une quelconque clé de compréhension du sujet, mais s'efforce plutôt à placer l'expérience humaine au centre d'une recherche artistique et d'une expérimentation du langage filmique. Le travail de recherche expérimental étant directement relié à l'approche

³⁰ François Zourabichvili, *Deleuze, une philosophie de l'évènement*, PUF, 1996, cité par Samuel Ripault dans *La musique du dehors : notes sur la phonographie*, ESSE, 59 – Bruit, [En ligne], <<https://esse.ca/fr/la-musique-du-dehors-notes-sur-la-phonographie>>, 29 mars 2021.

³¹ Entrevue donnée au *Journal Métro*, édition du 16 novembre 2015, [En ligne], <<https://journalmetro.com/culture/875587/ridm-david-bryant-dans-la-zone/>>, 12 février 2021.

documentaire, cela crée inévitablement un lien étroit entre l'aspect formel de l'œuvre et son contenu. Pour expliciter davantage cette relation privilégiée entre la forme et le fond qui semble émaner d'un rapport intime entre l'expérience humaine et le traitement cinématographique, je me pencherai dans les prochaines lignes sur l'œuvre *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette.

2.2 *Tarnation*, le traitement de la matérialité cinématographique

Lorsqu'il est question de cinéma documentaire expérimental, il est difficile de passer sous silence le travail magistral du cinéaste Stan Brakhage qui a réalisé des œuvres très personnelles, comme *Window Water Baby Moving* (1959) et *Thigh Line Lyre Triangular* (1961), en accordant toujours une attention particulière à la matérialité de l'image et du dispositif. J'aimerais toutefois ici m'attarder sur une œuvre filmique qui, selon moi, affiche des filiations artistiques avec la démarche de Brakhage tout en étant esthétiquement bien distincte de l'univers du cinéaste d'avant-garde. *Tarnation* est un documentaire autobiographique réalisé en 2003 par le cinéaste américain Jonathan Caouette. Dans ce film, le réalisateur y relate son enfance et le passé trouble d'une famille aux prises avec des problèmes de santé mentale. Pour réaliser son œuvre, il a procédé à un collage de multiples séquences filmées dans sa vie personnelle depuis l'adolescence jusqu'à l'âge adulte sur des supports d'enregistrement amateurs. Caouette y revisite ses propres archives en mettant à contribution tous les éléments du langage cinématographique pour insuffler à son documentaire un aspect formel éclaté qui fait directement écho aux affects convoqués par son récit autobiographique.

L'extrait choisi à des fins d'analyse se situe environ au quart du film, au moment où le cinéaste raconte comment sa première expérience de consommation de drogue a pu déclencher chez lui un trouble de dépersonnalisation l'ayant mené à sa première hospitalisation (22m31s jusqu'à 25m30s). Alors que Caouette explique qu'il « n'arrive pas à se souvenir de sa naissance »³², la voix hors champ est appuyée par une image de lui-même qui fait l'objet d'un effet de réflexion, séparant ainsi son corps en deux de manière kaléidoscopique. Ce type d'effet renvoie, ici, à la culture populaire par ce traitement d'image



Figure 4 : *Tarnation*, de Jonathan Caouette (2003)

que l'on associe aux caméras bon marché. On remarquera que la vitesse a été ralentie, venant amplifier l'étrangeté du mouvement. Le montage alterne ensuite entre des images fixes de type diapositives et des plans de vitesse variable. Un peu plus loin (22m57s), l'image passe aux noir et blanc alors que le visage du réalisateur se dédouble au moment où il déclare qu'il se « sent dans une autre dimension »³³. Le cadre finit par se démultiplier attribuant à l'image une esthétique qui n'est pas sans rappeler celle du mouvement *pop art*. L'image démultipliée fait alors l'objet de faux mouvements de caméra (*zooms* avant et arrière). À 23m04s, le

³² Ma traduction

³³ *Ibid.*

réalisateur déclare que la prise de drogues a eu pour effet de « dépersonnaliser son esprit³⁴ ».

Nous passons à ce moment du noir et blanc à des images d'archives dont la saturation a été exagérée créant ainsi un contraste saisissant. Ces procédés utilisés par Caouette peuvent paraître clichés au premier regard, mais illustrent ici de manière éloquente les troubles de dépersonnalisation abordés par le narrateur.

La séquence est bercée par la pièce *Depersonalized* (2005) de Max Avery Lichtenstein qui agit en quelque sorte comme liant à travers ce passage chaotique. La pièce instrumentale



Figure 5 : *Tarnation*, de Jonathan Caouette (2003)

de Lichtenstein supporte élégamment la voix d'un narrateur en détresse par sa guitare acoustique immortalisée sur un support analogique ne reproduisant que les fréquences moyennes. Le commentaire audio livré sous forme de confidence est manifestement distorsionné par le matériel d'enregistrement que l'on suppose être par moment un répondeur automatique à cassette. La voix du narrateur se voit elle aussi dédoublée (23m08s) par un

³⁴ *Ibid.*

effet d'écho (*delay*). Ce traitement sonore vient lui aussi appuyer formellement l'émergence de la pensée polyvoque chez un adolescent sombrant dans la maladie mentale.

La dernière partie de la séquence est composée d'images provenant d'expérimentations cinématographiques antérieures du réalisateur et d'autres dont la provenance est difficile à identifier. À 25m16, dans un hiatus dramatique, le cadre se démultiplie encore une fois. L'image de Caouette en rouge et noir alterne avec un plan où on voit le jeune adolescent s'adresser à la caméra avec une gestuelle prononcée. Le rythme des plans est fragmenté par des microaccélérations, des ralentis extrêmes et des coupes franches qui ponctuent la montée dramatique en donnant un aspect parfois stroboscopique au montage. Le narrateur annonce alors qu'il veut mourir et la séquence se termine avec un arrêt sur image montrant son visage maquillé aux couleurs contrastées (27m18s). Cette image figée du jeune homme vient



Figure 6 : *Tarnation*, de Jonathan Caouette (2003)

cristalliser les propos tenus dans les minutes précédentes. La chanson *Reptile* (1998) de Lisa Germano démarre sous des effets sonores s'apparentant à des décharges électriques (25m25s) alors que l'intertitre annonce la fin d'une période d'innocence et le début d'une ère nouvelle définie par la condamnation à vivre avec la maladie mentale.

Ce qui m'intéresse ici, c'est le traitement visuel et sonore que le cinéaste effectue sur ses matériaux filmiques. Dans cette séquence, Caouette exacerbe la matérialité de son dispositif par un traitement colorimétrique qui accentue les contrastes et la saturation des images. Il rend sensible son montage par des jeux de vitesse de lecture allant du ralenti à l'accélération en passant par l'arrêt sur image. Le cinéaste s'applique aussi à mettre de l'avant les défauts inhérents aux bandes magnétiques (distorsion, bruit de fond, modulation), plutôt qu'à chercher à les minimiser, venant ainsi glorifier l'esthétique *lo-fi*³⁵ assumée de la production. Sur le plan narratif, Jonathan Caouette utilise également les intertitres écrits à la troisième personne pour structurer son montage de façon chronologique. Ce choix n'est pas anodin, car il permet lui aussi de relier le contenu de l'œuvre à son aspect formel. La troisième personne vient ici exemplifier de façon concrète les troubles de dépersonnalisation décrits par Caouette dans la séquence. Par ces procédés techniques et ces options narratives, le cinéaste parvient à conférer un lien étroit entre les deux sous-systèmes (narratifs et stylistiques), définis par Bordwell et Thompson et abordés au chapitre I, qui permettent par leur interaction d'attribuer une cohérence à l'œuvre filmique (2000).

Pour finir, *Tarnation* est un documentaire qui réussit à faire dialoguer constamment le contenant avec le contenu. C'est par ce lien particulier qui se tisse entre le fond et la forme que Jonathan Caouette parvient à propulser son récit documentaire vers des territoires poétiques, sonores et plastiques. Si la variété des supports d'enregistrement utilisés n'empêche en aucun cas la cohérence formelle du film, cela est peut-être justement dû à une approche qui n'hésite pas à célébrer le caractère chaotique et disparate des matériaux

³⁵ Le son *lo-fi* fait référence à une certaine approche de la contre-culture musicale des années 80-90 qui venait s'opposer aux façons de faire de l'industrie musicale et de ses productions soignées.

d'archives ici assemblés par des « excès de manipulations techniques ».³⁶ Avec *Tarnation*, le cinéaste réhabilite ainsi la maladresse, l'erreur et la spontanéité dans le geste de création filmique, plaçant ces éléments au centre du processus et de l'esthétique documentaire.

L'approche de création de Jonathan Caouette affiche une grande liberté d'association audiovisuelle qui lui offre, par exemple, la possibilité d'utiliser le son comme un agent liant lors des passages plus chaotiques où les images disparates s'enchaînent rapidement. À d'autres moments, cette approche permet au son d'agir plutôt comme instigateur du chaos ou du conflit image-son. À ce sujet, je tenterai dans les prochains paragraphes de démontrer à travers l'analyse d'une œuvre de Gus Van Sant, comment une bande sonore qui se libère de son devoir de retranscription de l'image (Deshays, 2010) peut conférer à l'œuvre filmique une certaine poésie audiovisuelle, ou du moins, en démultiplier les possibilités d'interprétation.

2.3 *Paranoid Park*, une bande sonore décomplexée

« [Avant,] nous étions esclaves du son lié avec l'image. On peut se libérer de cela. On peut avoir un son qui ne raccorde pas du tout avec l'image, et c'est le spectateur qui doit faire la résolution dans sa tête. C'est plus intéressant parce qu'il y a plusieurs solutions, il n'y a pas une seule réponse correcte. »³⁷ Leslie Shatz, concepteur sonore

Gus Van Sant est un artiste multidisciplinaire qui s'est d'abord exprimé par la peinture et la photographie pour ensuite étendre son champ d'action vers le cinéma et la musique. À partir des années 80, il produit une série d'œuvres filmiques de façon indépendante. Ses succès comme cinéaste indépendant lui donneront l'occasion de faire le saut du côté d'Hollywood. Le corpus filmique qui m'intéresse particulièrement chez Gus Van Sant se situe

³⁶ Jean-Paul Quéinnec, *L'autofiction Symptomale au cinéma*, Thèse de doctorat dirigée par Jean-Luc Lioult et Anne Roche, Université de Provence, 2008, p. 223

³⁷ Entrevue accordée à Jean Segura, *Interview Portrait*, Billet de blog, juin 2005, [En ligne], <<http://www.jeansegura.fr/shatz.html>>, 28 février 2021.

entre 2002 et 2007. Durant cette période, l'artiste rompt avec le cinéma hollywoodien et ses conventions narratives pour renouer avec un cinéma indépendant et retrouver une plus grande liberté artistique. Le cinéaste produit alors *La tétralogie de la mort*³⁸. Avec les films *Gerry* (2002), *Elephant* (2003), *Last Days* (2005) et *Paranoid Park* (2007), le réalisateur explore un cinéma qui oscille constamment entre le narratif et l'expérimental. L'utilisation abondante de longs plans-séquences, le minimalisme du récit, le jeu d'acteur qui fait appel à l'improvisation et les bandes sonores composées de musiques électroacoustiques sont certainement des éléments qui caractérisent le cinéma de Van Sant de cette époque. Je m'attarderai ici sur le film *Paranoid Park* (2007) pour sa dimension sonore éclatée et l'approche adoptée par le cinéaste et son complice Leslie Shatz en matière de conception sonore.

Paranoid Park raconte l'histoire d'Alex, un jeune adepte de *skateboard*. Un soir, après être monté à bord d'un train illégalement, il tue accidentellement l'agent de sécurité qui tente de l'arrêter. Alex s'isole ensuite dans un mutisme, rongé par la culpabilité. La séquence



Figure 7 : *Paranoid Park*, de Gus Van Sant (2007)

³⁸ Expression utilisée par Bouquet et Lalanne dans le livre *Gus Van Sant*, Cahiers du Cinéma, p. 129

choisie à des fins d'analyse se situe au tout début du film lorsqu'Alex et son ami Jared découvrent le mystérieux parc de *skate* nommé *Paranoid Park*.

La séquence commence par un plan où l'on voit le personnage principal de dos. Assis sur sa planche à roulettes, Alex observe les *skateurs* du *Paranoid Park* (5m13s). La bande sonore est alors composée par le son d'ambiance du parc d'attractions et ses multiples roulements sourds de planches à roulettes entrecoupés de claquements secs produits par les planches percutant la rampe d'exercice. La masse sonore est dense. L'espace physique bétonné est suggéré par des cris lointains qui surgissent ici et là dans un écho qui se perd. À 5m17s, un plan rapproché du visage d'Alex montre son regard fixé sur une cible hors champ (figure 7). L'image passe ensuite à un plan filmé par une *handycam*. L'image est floue et ralentie alors qu'on aperçoit un *skateur* qui performe (5m24s). Le montage présente à nouveau le visage d'Alex, venant confirmer le caractère subjectif de l'image précédente. Le plan suggère aussi un point d'écoute, celui du personnage. À ce moment précis, le son d'ambiance du parc se transforme très doucement, à l'aide d'un fondu enchaîné, en un environnement sonore onirique marqué par des sons joués à l'envers et des crépitements organiques spatialisés délicatement dans le champ stéréophonique et diffusé dans le dispositif 5.1.

Cette atmosphère sonore particulière est issue d'un extrait de *La Chambre Blanche*, musique électroacoustique composée par Robert Normandeau en 1987. Au départ, les notes étirées et jouées à l'envers appellent une certaine réminiscence de la musique concrète d'Ethan Rose utilisée dans la séquence précédente. Des textures sonores atmosphériques sont ici mélangées à des fragments plus bruts, plus secs de sons concrets comme un froissement sourd de sac de papier (5m59s) et des débris métalliques stridents. Ces éléments sonores de

courtes durées créent une sorte d'arythmie alors que les notes de fond, souvent jouées à l'envers, s'étirent pour engendrer de longues textures sonores feutrées. Certains éléments percussifs rappellent le son des planches à roulettes se cognant contre la rampe, créant par moment l'illusion d'une concordance audiovisuelle (5m30s). La trame comprend aussi la voix chuchotée de Marthe Turgeon récitant un poème³⁹ de Marie Uguay (5m47s). Avec



Figure 8 : *Paranoid Park*, de Gus Van Sant (2007)

Normandeau, Van Sant convoque une expression issue de la culture québécoise. La voix féminine est sous-mixée, ajoutant une aura de mystère autour de ce poème francophone inclus dans une œuvre filmique tournée en langue anglaise.

Du côté de la bande image, la caméra tremblante et étourdissante nous invite à voir à travers les yeux d'Alex. Cette subjectivité induite par l'aspect documentaire de la prise de vue au ralenti est renforcée ici par une bande sonore immersive qui nous permet de pénétrer dans le monde intérieur du personnage principal absorbé par ses propres pensées. À 6m19s, la

³⁹ Poème provenant du livre *L'Outre-vie* publié chez Noroit en 1979.

voix de Marthe Turgeon se dédouble grâce à un traitement de *delay* rapide, créant l'effet d'un mauvais retour de son. Cet instant d'inconfort s'apaise rapidement lorsque les cliquetis métalliques cessent pour laisser leurs places à de doux sifflements réverbérés (6m32s). La masse sonore diminue, provoquant une impression de vide qui vient s'accorder avec l'image au ralenti du *skateur* suspendu dans les airs. La séquence se termine comme elle débute, c'est-à-dire tout doucement, par un fondu enchaîné qui ramène le son *in* en laissant s'estomper l'atmosphère sonore onirique au moment où Jared s'adresse à Alex après s'être assis à ses côtés. Le fondu sonore se fait harmonieusement avec le retour à la vitesse régulière de l'image.

Ce qui m'intéresse ici est le choix délibéré de Gus Van Sant et Leslie Shatz de s'écartier du son direct pour juxtaposer à la bande image une musique électroacoustique qui donne à la scène de nouvelles possibilités d'interprétation. Cette volonté d'intensifier l'image filmique par une bande sonore insoumise au contenu visuel confère à la scène une portée poétique qui renvoie à l'intériorité du personnage. Alors que les textures feutrées invitent le spectateur à la contemplation et à la rêverie, les éléments sonores bruts et stridents convoquent la méfiance et l'insécurité en créant de l'accident et de l'imprévisibilité dans la bande sonore. Le poème récité en français vient ici forcer le spectateur à tendre l'oreille par ses murmures sous-mixés. À ce moment du film, le personnage principal découvre un endroit qu'il n'osait pas fréquenter jusqu'ici. Alex est à la fois dans un état d'appréhension et de fébrilité face à sa découverte du *Paranoid Park*. La musique lyrique et chaotique de Normandeau permet au spectateur de vivre les évènements à travers les états d'âme du personnage, à travers sa subjectivité et son intériorité.

Il s'agit pour moi d'un exemple concret d'une conception sonore qui, grâce à l'autonomie des matériaux choisis, parvient à ériger une dynamique puissante avec l'image par son abstraction et son insoumission aux lois du synchronisme. Tout le film de Van Sant évolue dans ce rapport particulier du son à l'image. Si, dans cette séquence, la dissociation image-son est pratiquement totale, Leslie Shatz s'amuse tout au long du film à enchevêtrer les extraits de musique électroacoustique avec le son direct, créant ainsi une ambiguïté quant à la provenance des sources. Le concepteur sonore s'approprie ainsi les musiques concrètes pour en faire ses matériaux de construction, les mélangeant, les stratifiant, les agençant selon leurs caractéristiques pour en extraire une nouvelle composition qui nous incite à voir autrement.

Cette approche de la conception sonore est en correspondance avec la théorie de Daniel Deshays, abordée plus tôt au chapitre I, qui préconise une pratique n'hésitant pas à déroger des lois du synchronisme pour permettre au son de s'exprimer librement (2010). La séquence analysée exemplifie aussi la vision de Benjamin Fondane qui affirme que « [...] les bruits n'apparaissent utilisables à la création d'un nouvel art que s'ils acceptent de collaborer à l'intensité de l'image, à son épaississement, s'ils renoncent à vouloir collaborer à l'intelligibilité de l'image, à faire avec elle le double emploi qui au lieu de la vivifier, la tue ».⁴⁰ Dans ce cas-ci, je suis d'avis que le tissu sonore proposé par Shatz et Van Sant en lieu et place du son *in* vient ajouter une profondeur à l'image en multipliant les possibilités d'interprétation. Selon moi, c'est en partie par cette émancipation du son que la dimension poétique du film de Gus Van Sant parvient à se déployer.

⁴⁰ Benjamin Fondane, *Écrits pour le cinéma*, cité par Christophe Pons, *Nouvelles vagues de paroles*, Limoges, Iris, 1985, p.72.

Les trois œuvres filmiques analysées ici forment certainement des références esthétiques pour mon travail de création. Ma démarche cinématographique expérimentale est elle aussi motivée par un travail documentaire, comme celui de Karl Lemieux et David Bryant pour *Quiet Zone*. Une approche documentaire qui devient alors bougie d'allumage pour l'expérimentation et l'exploration du langage filmique. Mon travail de création tente aussi de relier fond et forme comme le fait Jonathan Caouette dans *Tarnation* avec ses multiples manipulations et une matérialité filmique qui tend à propulser l'œuvre vers des territoires poétiques. Enfin, l'approche électroacoustique de Leslie Shatz et de Gus Van Sant s'avère être une source d'inspiration importante pour une pratique de la conception sonore qui se veut émancipée de la prédominance à l'image.

CHAPITRE III

RÉCIT DE CRÉATION

Tel qu'annoncé au chapitre I, mon intention de départ avec ce projet de recherche-création consiste à questionner comment un processus expérimental de création peut aider une démarche documentaire à se déployer vers des portées poétiques, sonores et plastiques. Ce rapport parfois conflictuel entre les approches expérimentales et documentaires m'a amené à placer la notion d'hybridité au centre de cette création. C'est donc par la réalisation d'un portrait documentaire expérimental portant sur l'auteur Robert Dole que s'est matérialisé cette recherche pratique. Au départ, mon objectif était d'aller capter la matière première du film dans une entrevue documentaire pour ensuite entrer dans une phase de réécriture par des procédés de manipulations exploratoires sur la matérialité du matériau filmique. Par ce dernier chapitre, j'exposerai, à l'aide d'un récit de création, la façon dont ces processus documentaires et expérimentaux ont pu coexister au sein d'une même production filmique et surtout de quelle manière ils ont interagi ensemble aux étapes du tournage, de la création des textures audiovisuelles et du montage pour enrichir l'œuvre filmique d'une dimension poétique.

3.1 Les tournages documentaires

3.1.1 À la rencontre de l'autre

J'ai commencé à m'intéresser à Robert Dole et à son histoire en 2015 après avoir lu son livre *Comment réussir sa schizophrénie*. J'avais grandement apprécié sa façon de raconter sa vie. Toujours empreint d'humour, de dérision et de lucidité, l'écriture de Robert Dole me

faisait penser à celle des poètes de la *Beat Generation* qui m'avait influencé plus jeune. À l'automne 2019, j'ai contacté Robert⁴¹ pour la première fois afin de lui expliquer mon projet de documentaire expérimental. La première rencontre a eu lieu à sa demeure. J'avais pris la décision de n'apporter aucun matériel d'enregistrement. L'objectif était de lui expliquer l'origine de mon intérêt pour son histoire et de lui dépeindre les grandes lignes de mon projet filmique afin de l'intéresser à ma proposition. Le premier contact avec Robert a été agréable et chaleureux. Il semblait heureux à l'idée que quelqu'un veuille faire un portrait documentaire expérimental sur lui. J'insistai dès le départ sur la nature expérimentale de ma démarche. Cette dimension se matérialisera à l'étape du tournage par l'utilisation d'une caméra désuète et de captations longues durées, à l'étape du montage par des traitements de détérioration, et enfin, par un certain désordre des différentes étapes de la production filmique. À cette étape du processus, j'avais déjà commencé à travailler sur le film depuis un moment. Même si ce n'était que préparatoire ou hypothétique, j'avais mené plusieurs expériences avec de la pellicule périmée et des documents d'archives que je détériorais par différents procédés. J'avais relu le livre de Robert pour m'imprégner de son univers et cela influençait mon travail sur la matérialité de l'image et du son. J'expérimentais certaines prises de vue et prises de son en imaginant qu'elles s'intégreraient possiblement dans ce projet filmique.

Pour le premier tournage, mon intention de départ était d'enregistrer cette rencontre uniquement à l'audio. Comme j'ai l'habitude de travailler en studio d'enregistrement sonore, j'imaginais cette rencontre dans ce contexte, un peu comme si Robert était un musicien qui

⁴¹ En raison de la proximité développée durant cette expérience de création, j'emploie ici une formulation plus familière en nommant Robert Dole par son prénom.

venait performer à mon studio. Je désirais avant tout enregistrer sa voix et en faire le matériau de base pour l'édification mon film. Cependant, ce choix était trop radical et cela n'a pu être réalisé comme je l'avais imaginé. D'une part, je craignais regretter plus tard de ne pas avoir de captation visuelle de ce moment et, d'autre part, je voulais me décharger technique de la captation pour me concentrer sur l'interaction avec Robert. C'est après avoir visionné les films *Stories We Tell* (2012) de Sarah Polley et *David Lynch : The Art of Life* (2016) de Jon Nguyen, qui mettent en scène des personnes témoignant en studio d'enregistrement, que j'ai eu envie de faire la même chose avec Robert. L'idée de mettre en scène le dispositif de captation sonore me plaisait énormément. J'aime voir la machinerie et les instruments d'enregistrement en cinéma documentaire, car cela crée un effet de retournement du dispositif sur lui-même, une dimension autoréflexive qui questionne inévitablement les limites du médium⁴². J'ai alors décidé d'opter pour une équipe réduite. Depuis plusieurs années, je travaille avec ma conjointe Christine Lavoie. Elle occupe généralement le rôle de directrice de la photographie, mais son apport à mon processus de création s'étend bien au-delà de la manipulation des caméras. La relation de confiance et la complicité que nous avons développées avec les années ont fait en sorte que j'ai pris l'habitude de consulter Christine régulièrement en cours de production pour avoir son point de vue. Son retour critique est toujours honnête, et même si son opinion diverge parfois de la mienne, je tiens à la connaître, car cela me force à me positionner sur des enjeux créatifs. J'ai donc fait appel à Christine et au directeur photo Louis Moulin pour assurer la captation visuelle de cette rencontre avec

⁴² À propos de la dimension autoréflexive des œuvres en cinéma, voir la thèse de doctorat de Jean-Marc Limoges, *Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus*, Université Laval, Québec, 2008.

Robert. J'ai choisi de faire appel à eux, car je connaissais l'énergie de cette équipe et je savais que nous pourrions instaurer une ambiance calme et un climat propice à la confidence.

Comme référence esthétique, j'ai présenté à mon équipe de tournage un photogramme du film *David Lynch : The Art of live* (2016) où l'on voit David Lynch devant un microphone. Nous avons convenu de placer une caméra fixe qui pourrait tourner du début à la fin sans interruption. Louis et Christine se partageraient une deuxième caméra (à l'épaule) et la station de captation sonore. Les trois membres de l'équipe seraient responsables de la captation sonore. Pour ce qui est de l'aspect visuel de ce tournage, je suis assez satisfait de la composition du cadre et de l'angle de la caméra fixe. Je demeure par contre insatisfait de l'éclairage de ce tournage. Je trouve le visage de Robert surexposé. J'aurais préféré un éclairage davantage *low key* qui aurait amplifié le côté mystérieux du film en nous cachant une plus grande partie du visage de Robert par des zones d'ombre plus marquées. Je pense aujourd'hui que j'aurais dû insister davantage sur ce point et être plus précis dans mes



Figure 9 : *Rencontre avec Robert Dole*, de François Harvey (2021)

directives. En ce qui concerne la captation sonore, nous avons réussi tant bien que mal à isoler Robert de la résonance de la salle. Je voulais obtenir une prise de son précise et chaleureuse. La captation présente tout de même ces qualités malgré le fait que certaines fréquences dans les moyennes-hautes ont tendance à être stridentes. En termes de contenu, je suis satisfait de ce tournage. Comme je désirais avoir une voix qui raconte, je ne voulais pas prendre trop de place sur le plan sonore. J'avais donc décidé de limiter mes interventions parlées et laisser un maximum de place à Robert. Mon objectif était d'avoir le témoignage d'un homme qui se sait malade et qui vit avec le fait de se méfier de ses propres pensées. Après une petite introduction, j'ai demandé à Robert de nous parler de son enfance. La réponse de Robert a duré plus d'une heure. J'ai réussi à garder le silence pendant tout ce temps. Je crois que cela a influencé les envolées de Robert. Notre contact visuel a été très fort par moment et je crois que mon silence a joué un rôle dans ce flot de paroles qui constitue la première partie de la rencontre filmée. Je reconnaissais dans cet échange le même genre de communication qu'il peut y avoir entre deux musiciens. Le silence, le haussement de sourcils pour annoncer un refrain ou la fin d'un solo de guitare constituent des éléments de langage naturels pour des musiciens lors d'une improvisation musicale et j'ai vécu ce tournage un peu de cette manière.

3.1.2 Deuxième tournage avec Robert Dole : la portée poétique des lieux dans l'expérience documentaire

J'ai longuement réfléchi à la possibilité d'intégrer au film des petites scènes de fiction dans lesquelles des protagonistes feraient des actions banales (dormir, manger, boire, écouter la radio, faire du vélo...). Je désirais exploiter la lenteur et le minimalisme. J'imaginais, par exemple, faire un long plan dans une cour à *scrap* où un homme dort dans une voiture. Il

aurait été question de petits tableaux vivants minimalistes inspirés du cinéma de Béla Tarr et de Chantal Akerman. J'imaginais des personnages féminins et masculins d'âges différents qui auraient chacun leur action, leur tableau. Je ne voulais pas que ces tableaux soient explicatifs des propos de Robert Dole. Au contraire, je cherchais des éléments contrastants et des éléments complémentaires. Mon hypothèse était que ces multiples mystérieux personnages auraient une certaine capacité d'évoquer de manière poétique la pensée polyvoque chez Robert Dole.

Après ce premier tournage et les quelques séances de montage qui ont suivi, il m'est apparu de moins en moins clair que cette idée pouvait tenir la route. Je croyais surtout à une bande-image oscillant entre des moments abstraits centrés sur la matérialité de la pellicule et des moments plus figuratifs de type tableaux vivants, mais je voyais de plus en plus difficile l'intégration de personnages autre que Robert Dole. J'avais envie de le voir, lui, dans des



Figure 10 : *Rencontre avec Robert Dole*, de François Harvey (2021)

paysages différents. La voix enregistrée me donnait envie de voir Robert qui marche, Robert qui pense, Robert qui rit, Robert assis... Je cherchais avant tout à le placer dans des décors éclatés pouvant à la fois servir de métaphores à son monde intérieur tout en symbolisant l'environnement chaotique dans lequel il arrive à vivre avec une lucidité déconcertante.

C'est plusieurs semaines plus tard que nous avons finalement pu faire un deuxième tournage. Robert était faible, car il sortait d'un séjour à l'hôpital. J'avais gardé contact avec lui même lorsqu'il était hospitalisé. Je crois qu'il avait peur à ce moment que le projet tombe à l'eau. Nous avions, Christine et moi, effectué des petites séances de repérage auparavant. J'avais identifié les décors dans lesquels j'imaginais Robert. Nous avions fait à ce moment une séance photo dans laquelle je figurais. À partir de ces photographies, j'ai préparé un document pour Robert. L'objectif était qu'il puisse avoir une idée de ce que j'avais envie de faire comme tournage. Sous les photographies, j'avais inscrit de petites notes du genre "Robert pensif qui regarde le sol". Cette étape s'apparente légèrement à de la direction d'acteur, car je préparais Robert à ce qu'il allait faire devant la caméra.

Je lui avais expliqué aussi que, contrairement au premier tournage où il était question de capter son témoignage, je désirais maintenant avoir des plans silencieux. Nous pourrions parler entre les prises, mais pas durant les captations. Je crois avoir décelé un peu de déception dans son visage à ce moment. J'ai également dû le convaincre de l'intérêt d'aller tourner dans un cimetière d'automobiles (figures 15 et 16).

J'avais pris la décision de faire le tournage en numérique et en argentique. La caméra 16mm *Bolex* que nous avions en notre possession ne permet pas les prises de plus de 28 secondes en raison de son mécanisme à ressort. Généralement, je privilégie les captations

d'une très longue durée. Que ce soit en documentaire ou en fiction, j'affectionne cette méthode, car les captations interminables permettent souvent aux acteurs d'abandonner certains réflexes de jeu au fur et à mesure que l'on plonge dans la lenteur de la prise de vue.



Figure 11 : *Rencontre avec Robert Dole*, de François Harvey (2021)

Christine avait le mandat de déclencher la *Bolex* 16mm quand elle sentait que c'était le bon moment. Je lui laissais entièrement le choix de l'angle de prise de vue et du moment où elle la déclenchaient. Elle devait également s'occuper de capter, de façon continue, les différentes scènes avec la caméra numérique. Avec le recul, Christine et moi avons constaté qu'elle avait peut-être trop de responsabilités techniques puisqu'elle devait composer avec deux appareils très différents. J'aurais peut-être dû lui fournir un assistant technique pour lui faciliter le travail. Encore une fois, je voulais minimiser les distractions en ayant la plus petite équipe possible.

À cette étape de la production, mon objectif était de filmer des images qui auraient une certaine valeur métaphorique par rapport aux propos que Robert avait livrés lors du

premier tournage. La captation sonore n'était donc pas une priorité à ce moment. Même si je gardais toujours avec moi un enregistreur de poche en fonction, je désirais surtout me concentrer sur mon interaction avec Robert. Au moment du tournage, je pouvais, par exemple, lui faire sentir que je l'observais ou encore, à d'autres moments, disparaître complètement de son champ de vision pour le déstabiliser. Mon approche consistait d'abord et avant tout à faire durer les prises pendant plusieurs minutes. Ainsi, je tentais d'atteindre le moment où Robert, Christine et moi tomberions dans un état un peu étrange, où les repères temporels se brouillent.

En vue d'obtenir les ambiances sonores nécessaires à la construction de ces plans métaphoriques, j'avais envie d'aller à la rencontre d'environnements sonores. Depuis mes dernières productions cinématographiques, j'ai pris l'habitude de planifier des séances de captation sonore libres, en dehors des captations de tournage. Cet exercice peut consister, par exemple, à errer en solitaire avec un enregistreur portatif et me laisser aller à une séance d'écoute dans différents lieux. Cette liberté est aussi pour moi une manière de me mettre à la disposition d'une rencontre d'un lieu, d'un environnement et des gens qui y circulent. Pour ce projet filmique, j'ai donc entrepris, par des séances de *field recording*, de capter différents environnements sonores à l'aide d'un microphone ambisonique. L'idée n'étant pas d'en faire une rediffusion fidèle, mais plutôt de capter toutes les variations rythmiques et la précision qu'offre ce genre de prise de son pour en faire émerger différentes textures ultérieurement. J'ai d'abord effectué ce travail de captation dans les lieux repérés pour les tournages. Ensuite, j'ai sélectionné des endroits pouvant convoquer des affects différents comme le malaise, le sentiment d'urgence, la paix d'esprit, la panique et ainsi de suite. Dans cet ordre d'idées, des séances de captations ont été réalisées dans un centre commercial, dans une autogare, au centre-ville de Chicoutimi, à l'intérieur d'une automobile en marche, sous un pont, etc.

Pour résumer cette étape de création, l'aventure cinématographique prend ici ancrage à travers l'expérience de la rencontre. Que ce soit avec Robert, avec l'équipe ou encore avec les environnements, ces échanges demeurent avant tout un phénomène d'explorations et d'expérimentations qui impliquent inévitablement les notions d'imprévisibilité et de risque. En plaçant ainsi la relation au centre de mon processus de création, je laisse consciemment entrer une part importante d'altérité dans mon projet filmique.

3.2 La création de textures visuelles et sonores : énoncer formellement la schizophrénie

3.2.1 Le traitement sur pellicule

La création de texture est un élément majeur dans le processus de création de mon film. Comme mentionné en début de chapitre, j'ai commencé à faire des expériences de dégradation de pellicule bien avant de rencontrer Robert. L'idée était de voir comment la matérialité cinématographique pouvait susciter certains affects liés au thème de la schizophrénie et vice-versa. Au départ, je ramassais des pellicules d'archives, dont la bobine complète du film *Pourquoi viens-tu si tard?* (1959) du réalisateur Henri Decoin, des films étudiants et amateurs que je réussissais à trouver dans mon entourage. À partir de ce matériel, j'ai alors commencé à tester toute sorte de procédés de dégradation comme les brûlures, les liquides javellisants, la peinture, la teinture, l'égratignure... L'une de mes découvertes à cette étape de la recherche s'est révélée lorsque j'ai brûlé une pellicule rougie par le temps devant la lampe d'un projecteur 16mm en refilant numériquement cette action performative telle qu'illustrée à la figure 12 (10m40s). Je voyais dans le résultat une belle analogie entre l'image qui se déchire et la scission de la pensée schizophrénique. J'ai aussi fait bouillir de la pellicule

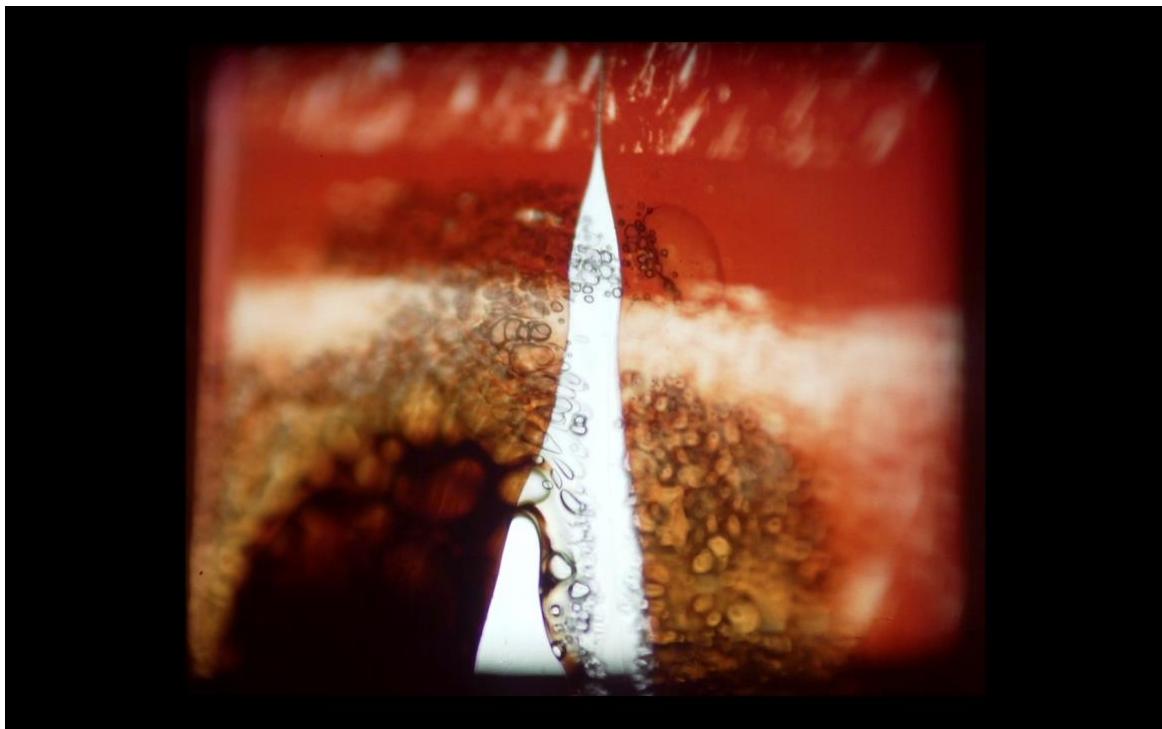


Figure 12 : *Rencontre avec Robert Dole*, de François Harvey (2021)

dans un mélange d'eau et de *Borax* et effectué différents essais avec des produits chimiques comme le *Fantastik*, le *Comet*, le diluant à peinture, etc. Les expérimentations pouvaient prendre plusieurs jours, car certaines manipulations s'apparentaient à un travail de création image par image. J'ai également fini par me procurer une pellicule vierge périmée depuis une vingtaine d'années avec laquelle j'ai réalisé des tournages exploratoires qui avaient pour objectif d'expérimenter les différentes teintes de couleur que l'on peut obtenir avec du film périmé (11m56s). Des séances de développement artisanal ont eu lieu. La difficulté était de trouver les produits chimiques nécessaires pour concocter les produits de développement (ceux-ci n'étant plus disponibles sur le marché). L'objectif de ces expériences était toujours de créer des textures visuelles grâce à des procédés et des techniques peu ou pas du tout maîtrisées en provoquant l'accident, l'imprévu. Pour effectuer ces laboratoires, j'avais du mal à mettre la main sur des bobines d'archives de couleurs. La majorité des archives auxquelles j'avais accès étaient en noir et blanc.

La vieille pellicule filmée en noir et blanc devient rougeâtre avec le temps et cela était très limitatif pour mes essais. J'ai donc décidé d'acheter sur *ebay* un vieux film russe qui semblait, selon les images de l'annonce, avoir de belles couleurs saturées. Je croyais également que des images de goulags russes pourraient éventuellement faire écho à certains propos de Robert selon lesquels « les communistes de Moscou [auraient] un dossier sur (sa) vie privée. »⁴³

3.2.2 La dégradation par bactéries, le vivant réanimé

À cette étape du processus, j'étais assez satisfait de mes expériences de dégradation, mais je cherchais de plus en plus à effacer l'intentionnalité apparente dans mes textures. Je cherchais à obtenir davantage quelque chose qui relèverait de l'accident. Ce qui ne me plaisait pas dans mes résultats jusque-là, c'était qu'on pouvait déceler une gestuelle, une intervention, une intention. Je voulais quelque chose de plus aléatoire, d'imprévisible. Quelque chose de fortuit qui se rapproche davantage de la pensée errante et du délire mystique, puisque ce sont des affects évoqués à plusieurs reprises par Robert Dole. Plus j'avançais et plus je réalisais que la meilleure façon d'obtenir ce résultat serait de faire appel à quelque chose de vivant. J'ai alors entrepris de faire pourrir des fragments de pellicule russe dans du compost à jardin. Ce serait donc de concert avec les bactéries que la bande-image serait composée. En impliquant quelque chose de vivant, j'avais davantage l'impression d'ouvrir un dialogue avec la matière. Je sentais le besoin de voir l'œuvre se construire en partie d'elle-même, qu'elle prenne forme hors de moi. Je voyais surtout, dans ce procédé impliquant les bactéries, un parallèle important à faire avec l'un des thèmes principaux du film soit la pensée

⁴³ Affirmation faite par Robert Dole lors du premier tournage. Cette phrase n'a pas été retenue au montage final.

schizophrénique, l'hallucination, une matière vivante qui peut sembler difficile, voire impossible à contrôler. Je laissais donc agir le compost à jardin, la terre et un peu de sucre à

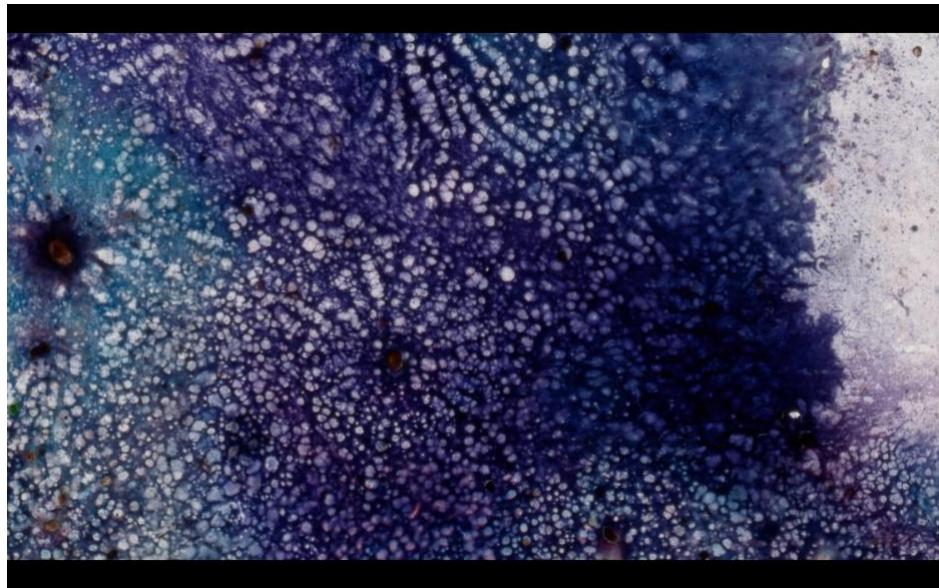


Figure 13 : *Rencontre avec Robert Dole*, de François Harvey (2021)

glacer biologique dans un bac en plastique au soleil et j'allais voir après quelques jours l'avancée des travaux. Le résultat me plaisait énormément. Toutefois, il n'était pas facile de transférer cette matière dans l'ordinateur. Je ne parvenais pas à capter les détails et toute la subtilité des couleurs dégradées en procédant par refilmage d'écran. J'ai donc décidé de faire numériser la pellicule. Il a été difficile de trouver une compagnie enclue à la numériser, car personne ne voulait prendre le risque de briser leur appareil avec ma pellicule sale et abîmée. J'ai finalement trouvé une ressource qualifiée à Toronto, grâce aux conseils du cinéaste Karl Lemieux. L'opération a été dispendieuse, mais le résultat en valait la peine, car la numérisation par numériseur est très précise ; au final, les nuances et les détails sont parfaitement photographiés. La matière vivante ainsi figée sur le support numérique a ensuite été réanimée au montage par le défilement image par image à des vitesses variantes.



Figure 14 : *Rencontre avec Robert Dole*, de François Harvey (2021)

À la suite de cette démarche, ma réflexion concernant les procédés de dégradation était la suivante : pour qu'il y ait une véritable communication entre mon travail d'atelier et l'aspect documentaire de mon film, il me fallait manipuler directement cette matière captée en situation documentaire. J'avais besoin de dégrader l'image et le son de Robert afin que s'opère une plus grande connexion entre les processus documentaires et expérimentaux. J'ai donc entrepris de faire pourrir les images de Robert captées en 16mm lors du deuxième tournage. En faisant apparaître et disparaître la figure de Robert sous l'activité des bactéries, je parviendrais peut-être à expliciter, la richesse, la complexité, le mystère, enfin la poésie qui peut surgir de ses propos.

Le problème auquel je me suis confronté au départ c'est que j'avais choisi de la pellicule négative pour le tournage des tableaux et ce type de pellicule ne réagit pas de la même manière aux procédés de dégradation envisagés. J'ai donc dû à ce moment prévoir une séance de refilmage d'écran avec Christine afin de transférer les images sur de la pellicule réversible. Cette erreur fut finalement assez fructueuse, car le refilmage d'écran impose lui



Figure 15 : *Rencontre avec Robert Dole*, de François Harvey (2021)



Figure 16 : *Rencontre avec Robert Dole*, de François Harvey (2021)

aussi une autre couche de dégradation du signal visuel, une autre barrière visuelle avant l'image à Robert. Le travail de dégradation par pourriture a ensuite pu s'effectuer. Le défi consistait à retirer la pellicule de la terre au bon moment afin que les images de Robert ne se fassent pas dévorer complètement. Je voulais garder des traces de Robert, ne pas l'effacer totalement. Je souhaitais surtout favoriser un échange entre deux perceptions visuelles, celle des portraits de Robert et celle générée par le travail des bactéries.

3.2.3 Les textures sonores

J'ai ensuite cherché, dans le même objectif qu'avec les images, à intervenir directement sur cette matière sonore captée en situation documentaire. D'abord, j'ai effectué différents traitements numériques (filtres, modulations, délais, jeux de vitesse et d'intonation) sur mes captations ambisoniques. Cette recherche de textures sonores allait surtout servir à la création de nappes et d'ambiances sonores pour le montage. Ensuite, en transposant certains sons captés durant les tournages sur des supports désuets comme des cassettes, j'ai pu procéder à des expériences de dégradation de la matière sonore par pourriture. En plus d'apporter de la saturation au son, ces traitements y apportaient une imprévisibilité importante. C'était une belle découverte, car cette bande magnétique au parcours accidenté conférait une fragilité intéressante à la matière sonore (4m37 et 7m20s). En travaillant sur des supports désuets comme des cassettes audio et un enregistreur quatre pistes, j'ai aussi beaucoup expérimenté autour de la notion de boucle sonore. Je créais alors différents rythmes répétitifs dans l'espoir de trouver des textures sonores intéressantes qui pourraient éventuellement contribuer à l'édification de l'univers filmique de Robert Dole (4m42).

Pour ce qui de la voix de Robert, j'ai effectué plusieurs essais pour en faire sortir différentes textures. Je traitais par exemple la piste audio avec différents appareils analogiques comme des préamplificateurs, des égaliseurs et des échos à ruban. Le résultat est que la voix en sort plus épaisse et, par moments, plus éloignée, plus saturée, plus filtrée (7m51s). J'ai toutefois préféré demeurer dans la subtilité pour ce travail, car je considère sa voix comme étant déjà riche en matière de tonalités, de rythmes et d'imprévisibilité. J'ai voulu aussi garder une certaine sobriété dans ce type de traitements pour ne pas tomber dans la démonstration technique ou la caricature.

3.3 Le montage : phénomène de coexistence des processus documentaires et expérimentaux à travers une approche sonore

3.3.1 De la voix, construire le narratif

En écoutant après coup la rencontre filmée du premier tournage, j'ai été marqué par deux choses. Premièrement, l'accent anglais de Robert donnait une très belle musicalité à des propos parfois très sombres. Deuxièmement, il n'y avait pas beaucoup de pauses. Robert enfilait les phrases les unes après les autres. Le rythme rapide dans le flot de ses paroles influencerait certainement le rythme du montage. C'est surtout le cas pour la première partie de l'entrevue où il y avait inévitablement plus de stress et moins de fatigue de notre part. Il y avait donc un travail de ponctuation à faire au montage pour ne pas que ce soit trop dense en termes de contenu, pour que le propos reste digeste. Ma méthodologie à ce moment consistait à retranscrire les propos de Robert. Ensuite, je me suis mis à faire du montage dans le logiciel *Word* en déplaçant des phrases et des mots et en rayant des parties de texte. Cette méthode était pratique, car je pouvais me concentrer sur le contenu. Mais cela avait ses limites, car le texte écrit ne donne pas toujours les informations rythmiques et la tonalité avec laquelle les

mots sont dits. J'alternais donc entre le logiciel de montage vidéo et le logiciel de traitement de texte. Dans le logiciel de montage, j'évitais de regarder l'image. Les coupes étaient entièrement guidées par le sonore. Le montage-image serait donc nécessairement soumis à des décisions importantes prises en montage sonore. Au départ, j'avais vraiment l'impression de travailler à la manière d'un sculpteur procédant par soustraction. J'éliminais, et plus j'éliminais, plus je voyais quelque chose prendre forme. Évidemment, par respect pour Robert, je ne voulais pas dénaturer ses propos, changer son histoire. Je voulais, par contre, en extraire une ligne directrice. Il y a eu des choix déchirants à faire. L'histoire de Robert est pleine de personnages attachants et de péripeties qui sont des petits films en soi.

Après avoir éliminé beaucoup de matériel, j'ai formé de petits blocs, un peu comme des chapitres. J'ai été assez surpris de constater au départ que je tenais quelque chose de très narratif. Je constatais également que cette histoire racontée de façon linéaire pourrait peut-être faire l'objet d'un certain désordre par moment. Je me disais que je devais rester attentif à la possibilité d'une narration plus *distorsionnée* dans le sens où après un passage de discours plutôt linéaire, le film pourrait se déployer vers des envolées plus abstraites sur le plan textuel. Les phrases complètes pourraient ainsi laisser place à des fragments épars du témoignage de Robert. Le traitement sonore pourrait peut-être appuyer ce côté fragmentaire par des réverbérations, des distorsions, des délais, de la spatialisation, etc. Dans cet ordre d'idées, j'ai sélectionné des fragments du discours de Robert que je trouvais intéressants autant sur le plan du contenu que sur le plan de la sonorité et du rythme dans l'objectif de créer un passage très chaotique dans le film qui pourrait possiblement évoquer un épisode de paranoïa ou un état de crise psychologique (7m32).

La phase de mixage a eu également une importance capitale pour mettre la voix de Robert en valeur et accentuer certaines intentions. Je pense ici aux effets de réverbération, de compression, d'égalisation et de spatialisation qui soulignent la thématique de la schizophrénie. En ce qui concerne le dispositif de diffusion, j'ai opté pour l'environnement 5.1, car j'apprécie le contraste que procure ce dispositif sonore immersif, lorsque couplé à la sévérité du cadre 4:3. La principale raison pour ce choix étant toutefois de pouvoir dédier un haut-parleur (central) à la voix de Robert.

Lorsqu'est ensuite venu le temps d'associer des images à cette voix qui raconte, le plus grand défi était d'éviter d'avoir des images qui soient trop littérales avec les propos de Robert. Évidemment, je cherchais des complémentarités, des contrastes dans la relation image-son et image-propos qui pourraient s'enrichir mutuellement. Parfois, j'optais pour la sobriété du plan fixe de Robert en entrevue afin d'éviter des associations trop textuelles ou encore parce que certaines phrases appelaient à voir le locuteur. À d'autres moments par contre, j'aspirais à atteindre une certaine schizophrénie audiovisuelle qui pourrait donner libre cours à l'interprétation. Pour ce travail d'association son-image, j'ai cherché à insuffler un caractère imprévisible au contenu audiovisuel. Je visais une certaine frénésie dans le montage, parfois chaotique, parfois contemplative, une sorte d'indétermination rythmique communiquée autant par la nature des images présentées que par les jeux de vitesse et les changements de cadre. L'objectif étant toujours de laisser l'expérience de la rencontre humaine animer cette liberté d'écriture.

3.3.2 L'empilage des matériaux sonores de provenances diverses

Pour concevoir la bande sonore, j'ai cherché à faire cohabiter ces matériaux sonores de provenances diverses. La voix de Robert étant centrale dans le film, j'ai tout d'abord voulu créer des ambiances qui allaient envelopper cette voix et qui pourraient parfois même la menacer, autant par leur amplitude que par leur contenu fréquentiel. Pour ce faire, j'ai utilisé mes textures sonores créées à partir de mes prises ambisoniques. J'ai aussi expérimenté avec cette base rythmique issue de captations sur le terrain pour générer des passages s'apparentant à de la musique électroacoustique, en y empilant différents bruitages et différentes boucles sonores afin d'ériger une accumulation conflictuelle.

De plus, toujours dans l'objectif d'inverser la dynamique image-son, j'ai effectué des montages sonores exploratoires conçus à partir de matériaux recueillis lors de ces séances de captation libre et de divers bruitages récoltés au cours des séances de repérages et des tournages. Ces explorations sonores se sont faites parallèlement aux autres étapes de la production filmique. Ces procédés utilisés dans mon parcours créatif trouvent leur ancrage dans une pratique de l'écoute qui est familière à celle qui me permet, comme musicien, de composer des musiques. Certains extraits de ces montages sonores ont été directement intégrés dans le film alors que d'autres ont été déconstruits afin de servir autrement la composition d'ensemble. J'ai également fait des essais d'empilage de différentes musiques expérimentales personnelles en cours de production. Je traitais ces musiques avec différents outils numériques pour en faire sortir quelque chose de plus fantomatique. J'allais parfois même jusqu'à les déconstruire pour en emprunter un passage, un instrument. J'ai notamment usé de cette méthode pour le passage où Robert raconte son hospitalisation (9m25 à 10m40s).

Je cherchais à ce moment à énoncer formellement des notions telles que la pensée multiple, les idées qui se bousculent et l'emprisonnement physique.

La dynamique son-image m'a amené à développer le montage sonore en grande partie dans le logiciel de montage image. Je pense ici au témoignage de Robert, aux ambiances sonores immersives, mais également à certains collages musicaux. L'une des particularités du film est qu'il y a très peu de points de synchronisation⁴⁴ entre la bande image et la bande sonore. Cela n'était pas prévu au départ, mais je pense que cette quasi-absence de repères audiovisuels contribue à l'atmosphère chaotique générale dégagée par le film.

3.3.3 Retour sur l'œuvre

En analysant le film *Rencontre avec Robert Dole*, je suis en mesure de constater que le caractère poétique de l'œuvre est engendré autant par le témoignage issu du réel que par l'aspect formel du film. Cet aspect formel est affirmé ici par un dispositif rendu sensible par des manipulations de montage et des procédés qui font appel au hasard et à l'aléatoire. Je réalise également que l'aspect documentaire du film résonne à travers les multiples traitements visuels et sonores et qu'il s'opère un échange constant entre ces éléments.

Par la réalisation d'un documentaire expérimental, j'ai donc été en mesure de démontrer que, non seulement l'hybridité des processus était possible au sein d'un même projet filmique, mais que les dispositions processuelles (documentaire et expérimentale) pouvaient interagir et s'enrichir l'une et l'autre. Au départ, mon travail de documentariste ne semblait pourtant pas si différent de celui qui aurait pu être effectué dans un contexte plus

⁴⁴ Concept défini par Michel Chion comme « un moment saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel », tiré de *L'audio-vision*, Nathan, 1990, p. 52.

conventionnel. Je pense ici à la préparation de l'entrevue documentaire, à la première rencontre avec Robert, aux stratégies élaborées pour créer un climat de confiance entre autres. Ces façons de faire sont choses communes dans la pratique documentaire. Là où ma démarche a réellement pris sa dimension expérimentale, c'est probablement par cette quête de l'accident, de l'imprévu et de l'imprévisible. C'est cette recherche qui a motivé le recours à l'improvisation lors des tournages par l'utilisation d'une caméra désuète et les captations longues durées. Cette exploration pratique est aussi à l'origine du travail de dégradation du signal et des investigations sur la matérialité des images et du son. Ma quête de l'imprévisible a aussi trouvé son chemin dans les procédés de montage par la dissociation audiovisuelle, les jeux de vitesse et les changements de cadre. Souvent mués par la notion de non-maîtrise des techniques et des outils utilisés, ces procédés expérimentaux visent toujours la désorientation du cinéaste-plasticien qui découvre son matériau en le manipulant, le forçant constamment à se repositionner quant au cheminement de création.

Les découvertes issues d'une dynamique essai-erreur ont ici pour principale qualité de faire dialoguer le fond et la forme de l'œuvre filmique en laissant s'immiscer une part importante d'imprévu et d'accident dans la création. En ce sens, l'implication du vivant par les bactéries fut pour moi une découverte majeure. Ces expérimentations faites à partir du vivant réanimé m'ont permis de répondre aux propos tenus par Robert par leurs caractères imprévisibles. Je considère que cette découverte est en partie le résultat d'une contamination mutuelle du thème de la schizophrénie et du processus de création. C'est ainsi à travers ce phénomène d'échange que j'ai pu m'emparer de la plasticité des composantes visuelles et sonores et réussir à m'exprimer à travers cette exploration du langage filmique.

Pour conclure ce chapitre, il apparaît essentiel de mentionner la résonance que peut avoir la projection du film et l'expérience spectatorielle sur le développement de ma pratique. Après avoir vécu une première projection publique dans le cadre de la soutenance, il me semble évident que la dimension expérimentale de l'œuvre se déploie et se matérialise également dans cette dernière étape, que je ne considère pas être en périphérie de la création. Au contraire, la rencontre du film avec le public, et par le fait même l'expression de ma démarche cinématographique, représente une partie constituante du processus de création. En présentant l'œuvre cinématographique dans un dispositif sonore 5.1 et sur écran géant, j'ai tenté de rapprocher le plus possible le public du contexte de création pour lui permettre de vivre des sensations d'écart et de rapprochement entretenus par une forme de dualité entre le dispositif sonore et l'image surdimensionnée.

Quelques jours avant la première projection publique, j'ai invité Robert Dole à visionner le film afin qu'il puisse prendre connaissance du résultat final, dans la sphère privée. Je ne savais pas comment il allait réagir, mais je me disais que, peu importe, cela nous permettrait de poursuivre notre discussion à propos de la pratique documentaire-expérimentale. La réaction de Robert Dole a été très positive ; une correspondance courriel s'est ensuite installée entre nous et a permis de poursuivre ce dialogue initié par un intérêt commun pour une thématique, la santé mentale, et le déploiement d'un univers de discours verbal et filmique par lesquels Robert et moi avons noué une relation qui dépasse le geste artistique en raison de son caractère altruiste. Ce parcours documentaire et cinématographique m'a permis de développer une relation avec Robert Dole et cela montre de quelle façon la recherche-création peut être le lieu de rencontres humaines qui continuent de s'enrichir au-delà du contexte de la production d'une œuvre. Cette façon d'investir la

création est un acquis précieux et ce parcours académique en recherche-création a certainement permis de nommer qu'il s'agit de l'un des fondements de ma pratique artistique.

CONCLUSION

Lorsque j'ai entamé ce projet de recherche-création, j'avais en moi ce désir de réfléchir à l'hybridation des processus documentaires et expérimentaux. L'une des premières prises de position que j'ai dû prendre pour assouvir cette volonté a été certainement d'afficher mon appartenance à l'indétermination générique. À partir de ce moment, j'ai pu me concentrer à développer ma propre vision du cinéma documentaire-expérimental. En définissant la notion de documentaire par les théories de Vincent Amiel, Amanda Rueda, Étienne Souriau et différentes approches d'artistes tels que Jonas Mekas, Agnès Varda et Pierre Perreault, j'ai été en mesure de constater que ma pratique cinématographique était avant tout fondée sur un désir d'altérité. J'ai ensuite cherché à comprendre comment ce désir d'aller à la rencontre de l'autre pouvait se conjuguer à mes préoccupations formelles (Noguez, 1979) à travers la recherche de textures visuelles et sonores et les notions d'improvisation et d'errance. Les théories de Gilles Mouëllie et de Daniel Deshays m'ont alors aiguillé sur la façon dont le son pouvait être source de décloisonnement par l'expérimentation, l'improvisation et l'errance. Sensible à la dimension sonore par mon passé de musicien, je tenais là une clé qui me permettrait plus tard de répondre, du moins partiellement, à ma question de recherche.

Par l'entremise d'analyses filmiques, j'ai ensuite établi certaines filiations pratiques et esthétiques. D'abord, avec *Quiet Zone* (2015), il a été possible de démontrer par la démarche des cinéastes Karl Lemieux et David Bryant comment un film expérimental pouvait être conçu à partir d'une expérience documentaire. Cette correspondance pratique a été significative dans ce cheminement de recherche-création à travers lequel j'ai élaboré ma

propre conception du cinéma documentaire-expérimental. Ensuite avec l'analyse de *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette, j'ai pu exemplifier comment il pouvait s'établir un lien fort entre le contenu du film et son aspect formel. À travers ce récit autobiographique, le cinéaste explore une thématique voisine de la mienne, soit la santé mentale, par un cinéma centré très fortement sur sa matérialité. Enfin, il a été possible de constater à quel point la dimension sonore pouvait permettre à l'image de se déployer vers des portées poétiques par le travail de Gus Van Sant dans l'œuvre *Paranoid Park* (2007).

De la création filmique, je retiens que c'est l'expérience humaine qui est à l'origine de cette liberté d'écriture qui tend à faire basculer le film vers une portée poétique, plastique et sonore. Les différents traitements effectués sur la matérialité cherchent ici à suggérer, de façon métaphorique, certains propos tenus par Robert Dole, tout en multipliant les possibilités d'interprétation grâce à une abstraction partielle ou totale de la bande image et de la bande sonore. En ce qui concerne la dimension sonore de l'œuvre, le fait de placer la musicalité du discours de Robert au centre des décisions de montage a été une façon de renverser la dynamique image-son pour enfin adopter une pratique de la conception sonore émancipée de la prédominance à l'image. Les procédés d'empilage, d'accumulation, de gradation et de répétition viendront ensuite exprimer de façon conflictuelle ou complémentaire, les rythmes, les énumérations, les interrogations et les exclamations avec lesquels le témoignage est livré.

En somme, l'expérience humaine ainsi que les grandes thématiques du portrait documentaire en viennent à contaminer le processus expérimental qui, à son tour, articule une gestuelle et projette des modes de pensée qui se répercutent dans la pratique documentaire. Le film *Rencontre avec Robert Dole* n'a pas la prétention d'offrir une

quelconque explication à l'univers de Robert Dole et encore moins à la schizophrénie. Cette proposition filmique aspire plutôt à faire état de la rencontre humaine autour du dispositif tout en soulignant de manière poétique, sonore et plastique, la complexité des enjeux soulevés par la thématique de la maladie mentale.

Sur le plan méthodologique, j'ai découvert à quel point le caractère circulaire de l'approche heuristique pouvait être enrichissant dans un projet de création. J'ai toujours été intéressé par la réflexion entourant un processus créatif, mais le fait d'adopter une certaine simultanéité entre l'étude théorique et le geste pratique s'est avéré extrêmement profitable dans mon cheminement. Cette recherche-création m'a donné aussi envie d'approfondir l'étude de certains concepts de création dans le cadre d'autres projets de recherche. Je pense notamment à la notion de tableau vivant avec laquelle j'ai longuement jonglé pour certains tournages avec Robert Dole. Ces tournages ont été aussi pour moi l'occasion d'explorer la notion de durée par les captations lentes et interminables. Cette notion a pris notamment une grande importance lors des tournages de plans métaphoriques. Je pense que cette idée pourrait éventuellement prendre une plus grande place dans mes créations futures. Évidemment, la dimension sonore est l'élément qui demeure central dans ma pratique et pour laquelle j'entretiens une relation spéciale par mon expérience musicale. Je conçois donc assez facilement comment le son, tout particulièrement la musique électroacoustique, sera au cœur de mon prochain projet de recherche-création en cinéma.

BIBLIOGRAPHIE

AMIEL, Vincent (1998), « L'impossible naïveté du regard », *Positif*, n° 446, p. 80-81.

BEAUGRAND, Claude (2009), « Claude Beaugrand, concepteur sonore : atelier de maître tenu le 5 octobre 2009 à l'Université de Montréal », La création sonore, [En ligne], <https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/11/ateliers_claude-beaugrand.pdf>, page consultée le 11 septembre 2019.

BORDWELL, David et Kristin THOMPSON (2000), *L'art du film, une introduction* (version française de *Film Art : An Introduction*, 1979, trad. Par Cyril Beghin), Bruxelles, De Boeck University, coll. « Arts et Cinéma », 637 p.

BOUQUET, Stéphane et Jean-Marc LALANNE (2008), *Gus Van Sant*, Paris, Cahier du Cinéma, 204 p.

CHION, Michel (1990), *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Nathan, série « Cinéma et Image », 186 p.

COHEN, Nadja et Anne REVERSEAU (2013), « Qu'est-ce qui est poétique ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma », *Fixxion*, [En ligne], n° 7, <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rccfc/article/view/fx07.19/744>>, page consultée le 28 avril 2021.

DALLAIRE, Frédéric (2017), « Le point d'écoute, du microphone à l'auditeur : déambulation dans l'espace sonore de Leslie Shatz et Gus Van Sant », Collection « Le Spectaculaire », Presses universitaire de Rennes, p. 165, [En ligne], <https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2020/01/Dallaire_pointdecoute.pdf>, page consultée le 17 octobre 2020.

DECOCK, Jean (1993), « Entretien avec Agnès Varda sur Jacquot De Nantes », *The French Review*, vol. 66, n°6, p. 947-958.

DEQUEN, Bruno (2018), « Tensions, conflits et performances : entretien avec Robert Greene », *24 Images*, n°188, p. 66-73.

DESHAYS, Daniel (2010), *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 191 p.

DESHAYS, Daniel (2001), « Écouter et inscrire l'écoute. À propos du livre de Peter Szendy », Une histoire de nos oreilles (Minuit, 2001), Ircam, [En ligne], <<http://www.entretemps.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html>>, page consultée le 5 septembre 2018.

Dictionnaire mondial du cinéma (2011), « Documentaire », Paris, 1024 p.

DOLE, Robert (2000), *Comment réussir sa schizophrénie*, VLB éditeur, 126 p.

EASTON, Leonore (2010), *Rapport sur les méthodes utilisées en recherche artistique dans le domaine des arts de la scène*, Paris, La Manufacture.

FONDANE, Benjamin (2007), *Écrits pour le cinéma : le muet et le parlant*, réunis par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris : Non-lieu/Michel Carassou et éditions Verdier, 192 p.

GIGNAC, Martin (16 novembre 2015), « RIDM : David Bryant dans la zone », *Métro*, [En ligne], <<https://journalmetro.com/culture/875587/ridm-david-bryant-dans-la-zone>>, page consultée le 12 février 2021.

GOSSELIN, Pierre (2006), *La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies* dans GOSSELIN, Pierre et LE COGUIEC, Éric [dir.] *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 141 p.

HABIB, André et Ouayda NOUR (2017), « Lieux habités, lieux hantés : Entretien avec Karl Lemieux », *Revue Hors Champs*, mars-avril 2017, [En ligne], <<https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article694>>, page consultée le 3 mars 2021.

LIBAULT, Violette (2012-2013), *La révélation de l'espace sonore par Walter Murch*, (Master 1 Études Cinématographiques), Université de Paris VII Denis Diderot.

LIMOGES, Jean-Marc (2008), *Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus*, (Thèse de doctorat), Université Laval, Québec.

MEKAS, Jonas (2006), « Entretien avec Jonas Mekas, avec Jérôme Sans, Morgan Boëdec et Léa Gauthier », *Les Cahiers de Paris Expérimental*, n° 24, octobre 2006, p.1.

MOUËLLIC, Gilles (2011), *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow now, 223 p.

JARRETT, Michael et Walter MURCH (2000), « Sound doctrine, an interview with Walter Murch », *Film Quarterly*, vol. 53, n° 3.

NOGUEZ, Dominique (1979), *Éloge du cinéma expérimental : définitions, jalons, perspective*, Paris, Centre Georges Pompidou, 176 p.

PERRAULT, Pierre (2015), *Un homme debout*, avec la collaboration de Simone Suchet, Montréal, Varia, 202 p.

PINEL, Vincent (2006), *Écoles, genre et mouvements au cinéma*, comprendre et reconnaître, Paris, Larousse, 240 p.

POISSANT, Louise (2015), « Méthodologies de la recherche-création », *Archée*, [En ligne], <<http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=475>>, page consultée le 17 décembre 2018.

QUÉINNEC, Jean-Paul et Andrée-Anne GIGUÈRE (2019), « À l'écoute d'une textualité performative : l'expérience de *Phonographie maritime* », *Percées*, (1-2), [En ligne], <<https://doi.org/10.7202/1075188ar>>, page consultée le 5 mars 2021.

QUÉINNEC, Jean-Paul (2008), *L'autofiction Symptomale au cinéma*, (Thèse de doctorat dirigée par Jean-Luc Lioult et Anne Roche), Université de Provence, Aix-Marseille.

RIPAULT, Samuel (2007), « La musique du dehors : notes sur la phonographie », *Esse*, no 59, p. 21-23, [En ligne], <<http://esse.ca/fr/la-musique-du-dehors-notes-sur-la-phonographie>>, page consultée le 29 mars 2021.

RUEDA, Amanda (2014), « Du portrait cinématographique documentaire au portrait en sciences de l'information et de la communication », *Sciences de la société*, [En ligne], <<http://doi.org/10.4000/sds.1226>>, page consultée le 3 mai 2019.

RUBIN, Rick (2020, 6 novembre), « We find our voices through experimentation », [Message Twitter], [En ligne], <<https://twitter.com/RickRubin>> page consultée le 6 novembre 2020.

SEGURA, Jean (2005, 6 et 7 juin), « Leslie Shatz, Sound Designer, Interview Portrait », [Billet de blog], [En ligne], <<http://www.jeansegura.fr/shatz.html>>, page consultée le 28 février 2021.

SIGAAR, Jacqueline (2010), *L'écriture du documentaire*, Paris, Dixit, 256 p.

SOURIAU, Étienne (1990), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1498 p.

SUCHET, Myriam (2016), *Indiscipline!* Québec : Éditions Nota bene, 109 p.

TURQUIER, Barbara (2005), « Qu'expérimente le cinéma expérimental? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », *Tracés, Revue de Sciences humaines*, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/traces/171> ; DOI : 10.4000/traces.171>, page consultée le 21 novembre 2018.

UGUAY, Marie (1979), *L'Outre-vie*, Québec, Éditions du Noroît, 87 p.

ZOURABICHVILI, François (1996), *Deleuze, une philosophie de l'évènement*, PUF, 128 p.

FILMOGRAPHIE

BRAKHAGE, Stan (réal.), (1961), *Thigh Line Lyre Triangular*, expérimental, États-Unis, Blu-Ray, 5 minutes.

BRAKHAGE, Stan (réal.), (1959), *Window Water Baby Moving*, expérimental, États-Unis, 12 minutes, [En ligne], <<http://delibere.fr/stan-brakhage-window-water-baby-moving/>>, page consultée le 22 mars 2021.

CAOUETTE, Jonathan (réal.), (2003), *Tarnation*, documentaire autobiographique, États-Unis, Caouette, Jonathan ; Winter, Stephen ; Cameron Mitchell, John ; Van Sant, Gus, DVD, 90 minutes.

CÔTÉ, Denis (réal.), (2009), *Carcasses*, docufiction, Canada, Colmor, Jean-Paul ; Morissette, Stéphanie ; Corbeil, Sylvain, nihilproductions, DVD, 72 minutes.

DECOIN, Henri (réal.), (1959), *Pourquoi viens-tu si tard ?* drame, France, Ulysse Productions, 16mm, 100 minutes.

HARVEY, François (réal.), (2019), *Portraits de Rue*, documentaire, Canada, postgrunge productions, fichier numérique, 9 minutes.

HARVEY, François (réal.), (2018), *Gros Loup*, documentaire, Canada, postgrunge productions, 14 minutes, [En ligne], <<http://www.zoneoccupee.com/webtv/gros-loup/>>, page consultée le 29 avril 2021.

LEMIEUX, Karl (réal.), BRYANT, David (réal.), (2015), *Quiet Zone*, expérimental, Canada, Roy, Julie ; 15 minutes, [En ligne], <https://www.onf.ca/film/quiet_zone/>, page consulté le 24 février 2021.

NGUYEN, Jon (réal.), NEERGAARD-HOLM, Olivia (real.), BARNES, Rick (real.), (2016), *David Lynch : The Art Of Life*, documentaire, États-Unis, Danemark, Nguyen, Jon ; Scheunemann, Jason ; S. Sutherland, Sabrina ; Duck Diver Films, 88 minutes, [En ligne], <<https://www.youtube.com/watch?v=jgB1NnIc6p8>>, page consultée le 2 mai 2019.

POLLEY, Sarah (réal.), (2012), *Stories We Tell*, documentaire, Canada, Lee, Anita ; Basmajian, Silva. 109 minutes, [En ligne], <https://www.onf.ca/film/stories_we_tell/>, page consultée le 5 juin 2019.

VAN SANT, Gus (réal.), (2007), *Paranoid Park*, drame, États-Unis, Karmitz, Nathanaël ; Gillibert, Charles ; Kopp, Neil, DVD, 85 minutes.

VAN SANT, Gus (réal.), (2005), *Last Days*, drame, États-Unis, Wolf, Dany ; Hernandez, Jay, DVD, 97 minutes.

VAN SANT, Gus (réal.), (2003), *Elephant*, drame, États-Unis, France, Hernandez, Jay ; Keaton, Diane ; LeRoy, JT ; Robinson, Bill ; Wolf, Dany, DVD, 81 minutes.

VANT SANT, Gus (réal.), (2002), *Gerry*, drame, États-Unis, Argentine, Jordanie, Wolf, Dany ; Hernandez, Jay, DVD, 103 minutes.

ANNEXE

CERTIFICATION D'APPROBATION ÉTHIQUE



Université du Québec
à Chicoutimi

Le 25 mars 2020

À l'attention de :

Francois Harvey, Étudiant (Maîtrise en art)
Département des arts et lettres, UQAC

Direction de recherche:
Jean-Paul Quéinnec, Sophie Beauparlant

Titre: Crédit d'un cinéma expérimental à partir d'un processus documentaire, poétique et sonore

Projet : 2020-443

Objet : Exemption d'une approbation éthique

Bonjour,

À la lumière des informations fournies au CER, nous estimons qu'il n'est pas nécessaire que vous procédez à une demande d'approbation éthique pour le projet cité précédemment.

En voici les principales raisons:

1) Pas de la recherche au sens de l'ÉPTC2 (article 2.1; 2018): selon les lignes directrices contenues dans l'Énoncé de politique des trois Conseils : éthique de la recherche avec des êtres humains (2018), qui régissent le Comité d'éthique de la recherche de l'UQAC (CER), ce dernier a pour mandat d'évaluer sur le plan éthique des projets de recherche qui requièrent la participation d'êtres humains. Or, à la lecture des informations fournies dans votre demande d'approbation éthique ou dans vos documents, il ne s'agit pas ici d'une recherche impliquant la participation d'êtres humains au sens de la politique d'éthique de la recherche adoptée par notre université.

2) Les êtres humains impliqués ne sont pas des participants au sens de l'ÉPTC2 (article 2.1; 2018): selon l'ÉPTC2, les participants sont des personnes dont les données ou les réponses à des interventions, des stimuli ou à des questions de la part du chercheur ont une incidence sur la question de recherche.

3) Le projet est une activité artistique (article 2.6; 2018): Selon les lignes directrices de l'ÉPTC2, «Les activités artistiques qui intègrent essentiellement une pratique créative ne nécessitent pas d'évaluation par un CER.».

Ceci étant dit, il se peut, toutefois, que vos activités soient encadrées par des pratiques d'éthique établies dans le secteur de la culture (consentement à la captation et à l'utilisation de l'image, etc.).

En vous souhaitant le meilleur succès dans la poursuite de vos travaux, veuillez accepter nos salutations distinguées.



Stéphane Allaire