

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART
(OPTION CRÉATION)**

PAR

BOGDAN STEFAN

**VOIR ET FAIRE AU CINÉMA :
DÉMARCHE ET DÉFILEMENT**

MARS 2005



Mise en garde/Advice

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

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

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

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

Au Maître

RÉSUMÉ

Qu'est ce que la passion cinéma et comment peut-on la transmettre par le processus de création cinématographique? L'idée principale de ce travail de recherche création de maîtrise est de me questionner à l'intérieur de l'art que je pratique, de situer ma façon de FAIRE et de VOIR au cinéma. Ce voyage sera accompagné par la description du travail de création fait lors de la réalisation de mon film de maîtrise, *À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu*.

Le cinéma et les trains sont deux histoires jumelées dès le début de l'histoire du cinéma et ce moyen métrage expérimental (environ 45 minutes) part à l'exploration de l'imaginaire que les deux ont construit en moi jusqu'à ce jour. Le film comporte trois volets. L'essai va à la recherche d'un film (*Les Hautes Solitudes* de Philippe Garrel), construit autour de la légendaire comédienne de la Nouvelle Vague française, Jean Seberg. Le documentaire suit une jeune comédienne, Marie Villeneuve, et explore ses réflexions sur son début de carrière. Et, finalement, la fiction met en scène deux personnages (interprétés par Marie Villeneuve et Christian Ouellet) qui se rencontrent à trois reprises, dans le même décor, échangeant les mêmes répliques mais à chaque fois dans une étape différente de leur histoire d'amour. Tous ces fils se tressent et se déroulent au fur et à mesure que le train avance. Il en résulte non seulement un témoignage sur ma démarche artistique mais aussi un constat du passage nécessaire d'un âge cinématographique à un autre, une mise au point sur le défilement du temps.

Dans le domaine de l'art, où ce sont les rencontres, les expériences, le partage des doutes et des émotions de création qui façonnent l'artiste, je ne pense pas qu'on puisse se contenter de transmettre uniquement des connaissances. Ce qu'on peut espérer alors, c'est de faire passer notamment un état d'esprit, une émotion, qui puissent agir comme déclencheurs de nos propres découvertes, de notre propre voyage.

REMERCIEMENTS

Je veux remercier d'abord ceux qui ont été mes guides précieux durant les années de ma formation. J'ai toujours eu la chance d'avoir des professeurs formidables, car, avant d'être des redoutables transmetteurs du savoir et de la sagesse qu'ils possédaient, ils ont su me montrer le chemin de la découverte personnelle. Doina Spița, Louise Fareniaux, Denis Bellemare, Michaël LaChance, Elisabeth Kaine, veuillez trouver ici, l'expression entière de ma reconnaissance, je suis honoré d'avoir été votre étudiant.

Je remercie tout particulièrement pour mon chemin de maîtrise Denis Bellemare, mon directeur de recherche, pour sa fine intuition et pour son encadrement, pour m'avoir fait confiance.

À Gaétane Morin, la secrétaire du Module des Arts et à Denis Bouchard, le technicien du Module, qui ont toujours répondu aimablement et d'une manière professionnelle à mes demandes.

Je tiens à remercier aussi tous mes collègues de Maîtrise qui, durant toute cette période, ont été une source continuelle d'inspiration et d'émerveillement pour moi. Merci aussi à toute l'équipe qui m'a donné de précieux coups de mains dans les différentes étapes de la réalisation du projet de création.

Au Regroupement des professeurs en arts de l'UQAC, à Alcan et au Programme d'aide institutionnelle à la recherche de l'UQAC pour leur support financier.

Et, enfin mais non dernièrement, je pense à mes Parents que je ressens près de moi en tout temps. Je pense qu'ils savent combien je les aime et respecte.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ
REMERCIEMENTS
TABLE DES MATIÈRES
TABLE DES IMAGES

I INTRODUCTION.....	9
1. Genèse.....	9
2. Aperçus théoriques et pratiques.....	10
3. Fil conducteur du développement.....	11
II DANS LE VENTRE DU CINEMA.....	13
1. RÉFLEXIONS SUR LE CINÉMA.....	13
1.1. Réel – imaginaire.....	14
1.2. Illusion – vérité.....	20
1.3. Mémoire – oubli.....	22
1.4. Répétition – ellipse.....	25
2. VOIR, le cinéma.....	28
2.1. La passion cinéma.....	29
2.2. La famille cinéma, les parents cinéastes.....	32
2.3. Un modèle d'équilibre : François Truffaut.....	38
2.4. FAIRE/VOIR cinéma ou comment gagner la condition de SpectActeur.....	43
3. FAIRE, le film.....	46
3.1. <i>Les Hautes Solitudes</i>	47
3.2. <i>À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu</i>	50
3.3. Le voyage.....	53
3.4. Ce qui reste.....	56
III CONCLUSION.....	61
1. Regard dans le passé futur	61
2. Une histoire.....	63
BIBLIOGRAPHIE.....	65

TABLE DES IMAGES

Image 1 : Le Roi Abgar recevant le mandylion.....	16
Image 2 : Extrait de <i>Passion. Introduction à un scénario</i>	30
Image 3 : Extrait du générique de début de <i>Unforgiven</i> (Clint Eastwood, 1992).....	34
Image 4 : Le Christ Pantocrator ou la Sainte Face.....	37
Image 5 : Andrei Tarkovski sur le tournage du <i>Sacrifice</i> (1986).....	37
Image 6 : Affiche du film <i>La femme d'à côté</i> (François Truffaut, 1981).....	42
Image 7 : Schéma de perception du FAIRE/VOIR cinéma.....	44
Image 8 : Photocopie de l'article de Jacques Morice, <i>Un jour de février 1974, deux solitudes en silence : Garrel et Seberg</i>	49
Image 9 : Jean Seberg dans <i>À bout de souffle</i> (Jean-Luc Godard, 1959).....	52
Image 10 : Marie Villeneuve dans <i>À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu</i>	52
Image 11 : Schéma de création chronologique pour <i>À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu</i>	54
Image 12 : Affiche du film <i>À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu</i>	58

« À un moment donné on a essayé d'acheter une fenêtre qui restait seule dans un coin de la cour, un fragment d'une vieille maison qui avait été démantelée.

*- C'est combien ? ai-je demandé au propriétaire de la maison.
- Je veux rien pour ça, s'il vous la faut, vous pouvez la prendre.*

Mais sa femme est intervenue et a dit non. Malgré toute notre insistance, elle a maintenu la même réponse : non !

Après tout un temps, elle a ajouté :

- Comment avez vous pu imaginer qu'on allait vous vendre la fenêtre ? Toute la vie on a regardé le monde à travers elle... »

(Irina Nicolau, Musée du paysan roumain, Bucarest)

I

INTRODUCTION

1. Genèse

Au départ, c'est la passion... la passion pour le cinéma que je vais désormais appeler « *passion cinéma* », et dont l'essence va faire l'objet d'une attention détaillée à l'intérieur de cette communication écrite. Vient ensuite la volonté de transmettre cette passion.

Le simple spectateur de cinéma que j'étais au début, le « regardeur de films », s'est transformé, petit à petit, en quelqu'un qui commence à réfléchir sur les films et sur l'espace où il passe la plupart de son temps : la salle de cinéma. À la base de ma réflexion surgissent et se tressent deux catégories de questions qui, aujourd'hui encore, continuent à me préoccuper et à me faire avancer, un peu comme deux **trajets** qui se dessinent devant moi :

A. Qu'est ce que le cinéma, quelles sont les matières d'expression avec lesquelles il travaille ; et comment puis-je les utiliser au mieux dans des créations afin de m'exprimer ?

B. Comment puis-je transmettre cette passion, celle de regarder des films dans une salle de cinéma ?

Durant ces dernières années, ces deux **trajets** ont donné suite à des expériences lors de créations et d'ateliers que j'ai mis en œuvre petit à petit : tout débuta au cours de mon séjour en France (1993-1995) où j'ai commencé à approfondir mes connaissances

cinématographiques, et où j'ai été projectionniste et animateur dans un cinéma d'étudiants; ce fut également l'époque de mes premières écritures scénaristiques. Après, ce fut le retour en Roumanie avec l'initiation et l'organisation d'ateliers qui se proposaient de former une nouvelle génération de spectateurs de cinéma (*La Génération du Deuxième Siècle*), et ce fut aussi la réalisation de mon premier court-métrage fiction, *L'Avant-première*. Par la suite, ce fut le passage dans l'industrie audio-visuelle roumaine (publicité et direction de production, mais aussi écriture et développement de projets) et, enfin, ce fut le retour aux études, lors de la maîtrise, à l'UQAC, toujours à distance égale entre la création et la transmission.

Aujourd'hui, je peux certifier que les apprentissages et les épreuves de ces deux trajets se sont nourris l'un l'autre.

Ainsi, j'ai intégré la maîtrise en art à l'UQAC avec le projet d'étudier la possible transmission de la *passion cinéma* par l'intermédiaire d'une échelle de connaissances et de conscience du spectateur, échelle que je voulais expérimenter à travers des ateliers, car il me semblait tout à fait normal de continuer dans la même veine que mes expériences du passé. Les cours et les lectures de la maîtrise, mais aussi les expériences de création en dehors de l'université (entre autres, la réalisation, en septembre 2002, d'un vidéo-documentaire, *Circulations*, concernant l'événement Artbord), m'ont aidé à réaliser que l'instrument le plus approprié à cette étape se trouvait sur le terrain de la création.

2. Aperçus théoriques et pratiques

Étant conscient de la nécessité d'approfondir la nature de ce qu'on essaye de transmettre, je vais regarder de près, dans ce mémoire, les fondements théoriques de

quelques notions – ingrédients qui composent ma façon de voir et de faire le cinéma. Je vais organiser ces notions-ingrédients comme des couples de force, des empreintes duelles se miroitant l'une dans l'autre: réel – imaginaire, illusion – vérité, mémoire – oubli ; et, d'un point de vue plus concret dans la réalisation du film : lumière – temps et ellipse – répétition. Je vais donc exposer un nombre d'approches cinématographiques qui me touchent surtout par rapport à des expériences concrètes dans mon vécu de spectateur et dans ma pratique d'artisan en cinéma. Il sera ainsi question de cinéastes dont les films constituent des jalons dans mon parcours cinématographique, et surtout d'un cinéaste qui m'a marqué profondément par ses films et par son univers : François Truffaut.

C'est ainsi que, en regard de mon exploration théorique et à mes expériences jumelées visuelles et artisanales à l'intérieur du cinéma, je vais définir et expliquer les notions jumelées de PASSION CINEMA, FAIRE/VOIR ET SPECTACTEUR.

Cependant, l'objet principal de cette recherche de transmission de *passion cinéma* est un film : *À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu*. Une des sources d'inspiration, en fait plus que cela, un véritable moteur de création, fut le film de Philippe Garrel, *Les Hautes Solitudes*. Sur la découverte de ce film et sur sa recherche, je vais m'y attarder plus longuement dans le développement de ce mémoire.

3. Fil conducteur du développement

Puisque l'origine de tout ce projet se trouve dans un cinématographe, dans une salle de cinéma, il me vient tout naturellement à l'esprit d'ordonner les chapitres qui vont suivre sous la forme d'un parcours dans une salle de cinéma imaginaire, sorte de condensé de

toutes les salles de cinéma fréquentées jusqu'à ce jour. L'idée de ce parcours imaginaire, qui relève d'une mnémotechnique appelée le « théâtre de la mémoire » m'est venue au contact avec l'une de mes préoccupations constantes vis-à-vis d'une des roues principales du mécanisme de transmission cinématographique : le duo mémoire-oubli.

Cette technique de mémoire, inventée dit-on par le poète grec Simonide de Céos, fut utilisée dans l'antiquité par des rhétoriciens comme Aristote ou Cicéron, et fut ravivée au vingtième siècle par Frances Yates et Paolo Rossi. Celle-ci consiste en fait dans la relation qu'on peut établir entre les sujets d'un discours et la structure détaillée d'un lieu, d'une construction très bien connue par l'orateur. Ensuite, le conférencier n'a qu'à parcourir virtuellement le lieu choisi, prenant le soin de relever, à chaque fois, les sujets de son discours accrochés dans l'ordre de leur présentation, soit sur son chemin.

II

DANS LE VENTRE DU CINÉMA

*Qu'est ce que ce **CINÉMA** dont je suis en train de rêver? C'est comme une combinaison monstrueuse et merveilleuse de tous les cinémas que j'ai explorés au cours de ma vie, en commençant par les cinémas de Iasi, ma ville natale en Roumanie, ceux de Bucarest et surtout la vieille cinémathèque de là-bas, les cinémas de Paris ou de Villeneuve d'Ascq, les cinémas de Montréal ou de Chicoutimi, les grosses salles des hypercinémas à l'américaine, les petites salles de cinéma art et essai; tout se mélange dans mes yeux comme si j'arrivais aujourd'hui même, dans cette minute, à voir les films de ma vie, le film de ma vie, dans le même noir, guidé par ce rayon de lumière...*

1. RÉFLEXIONS SUR LE CINÉMA

Qu'est ce que ce cinéma que j'aime ? De quoi est-il constitué en tant qu'art, quelles sont les matières premières avec lesquelles il travaille, quels mécanismes met-il en œuvre pour que le spectateur puisse adhérer émotionnellement aux images et aux sons projetés, devant lui, dans le noir ?

C'est en essayant de répondre à ces questions que j'en suis venu, pendant cette maîtrise, à observer de plus près ce qui, à mes yeux, était important dans les constructions filmiques qui me fascinent, mais aussi dans celles que je construis moi-même.

Petit à petit, se sont détachés quatre couples de forces constitués par des notions-ingrédients qui se faisaient face, comme deux miroirs qui s'envoient l'image de l'un à l'autre : réel – imaginaire, illusion – vérité et mémoire – oubli et répétition – ellipse.

1.1. Réel - Imaginaire

LE COULOIR D'ENTRÉE est long et plein de serpentines. Les spectateurs le parcourent tout en descendant, car le cinéma se trouve un étage plus bas que l'entrée. Mais la différence de niveau n'est pas aussi importante pour qu'ils puissent s'en apercevoir. Le couloir est faiblement éclairé et assez large pour laisser passer 4 personnes l'une à côté de l'autre. Dans le couloir il y a de temps en temps, des portes. Elles sont fermées.

Godard se demandait, avec son intuition chirurgicale, comment un film peut-il être non pas juste des images mais des images justes ? Autrement dit, comment appréhender le réel, comment organiser ce qui se présente devant nous, devant l'objectif de la caméra ?

Je me sens proche du réalisme lorsque je le regarde à partir de trois de ses dimensions que j'ai retrouvées dans le livre de Francesco Cassetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945* (2000).

Premièrement, avec le néoréalisme, tout de suite après la Deuxième Guerre mondiale, on redécouvre la valeur de l'actualité et on invente des histoires le plus proche

possible de la réalité, on se rend compte et on rend compte de la richesse du réel. Dans son livre évoqué plus haut, Francesco Casetti rapporte dans ce sens une citation de Cesare Zavattini :

« La véritable tentative ne consiste pas à inventer une histoire qui ressemble à la réalité mais à raconter la réalité comme si c'était une histoire. » (Francesco Casetti, 2000, p. 30)

Mieux encore, on fait de la réalité un récit par lequel chaque moment est infiniment riche, le banal n'existe plus et les temps morts d'autrefois sont devenus les temps forts d'aujourd'hui. C'est ce que Roberto Rossellini nous montre dans *Stromboli* (1950), lorsqu'il filme Ingrid Bergman errer sur cette île volcanique dont les pêcheurs se laissent observer longuement dans leurs gestes quotidiens, en train de ramer ou de ramener leurs barques sur la plage. C'est un réalisme descriptif qui épouse, qui suit la richesse de la vie au jour le jour sans se poser beaucoup de questions, se contentant tout simplement de montrer le quotidien.

Une deuxième façon de capter le réel est celle de Guido Aristarco, ce réalisme qu'il appelle critique. Pour lui, le cinéma ne doit pas seulement constater et montrer ce qui se passe dans le monde, il doit aussi le faire en comprenant et en montrant les causes et la dynamique des événements. Il faut essayer de percevoir, par la présentation des faits de la réalité, la logique qui les sous-tend.

Et puis, troisièmement, on retrouve André Bazin qui voit dans le cinéma une prolongation des arts plastiques, dont l'une de leurs tâches premières est celle de soutirer leurs sujets au temps, à l'écoulement de la vie. Le cinéma est, d'après lui, mieux loti pour cette fonction puisqu'il rajoute à l'image la reproduction du temps. Ainsi, le cinéma est

l'instrument idéal pour prolonger la réalité, à l'exemple de la silhouette qui naît de la superposition d'un drap sur un corps et qui maintient vivante dans le premier la présence du second. En effet, dans le fameux débat des iconoclastes qui a fait rage dans l'Empire



Image 1 : Le Roi Abgar recevant le mandylion. Vieille icône endommagée du monastère de Sainte Catherine au Sinaï (vers 950). (Nicolai GRESCHNY (1986), *L'Icône de la Trinité d'André Roublev*)

La légende du roi d'Edesse, Abgar (qui, malade de la lèpre, fut guéri par le simple contact avec le tissu sur lequel le Christ avait épongé son visage), est l'équivalent, dans la tradition orthodoxe, de l'histoire de Véronique.

Byzantin des VIII^e et IX^e siècles, l'argument principal en faveur des icônes fut la toute première image du Christ, imprimée sur le voile avec lequel Véronique lui essuya le visage lors du chemin de croix. Par la suite, les icônes n'ont cessé de reproduire cette première icône que les théologiens appellent la Sainte Face. Le sens profond de cette version de capture du réel serait donc de transmettre la vie, transmettre voulant dire ici créer, prolonger la vie. Au fond, pour Bazin, le cinéma, avant même de représenter la réalité, y participe au point d'en fournir toute la profondeur et la consistance, d'en libérer le sens caché, d'en exhiber l'essence. Son réalisme ontologique était un rêve de communion que les films à venir de la Nouvelle Vague française allaient lui offrir après sa mort.

En ce qui me concerne, ces trois façons d'appréhender le réel ne s'excluent pas, au contraire, elles se complètent harmonieusement. Montrer les faits quotidiens du réel, les inclure simplement de façon descriptive dans son récit, n'empêche pas un examen critique de leurs ressorts intimes ; tout comme reproduire la vie, la transmettre, dans l'acception du réalisme ontologique délivré par André Bazin, suppose une connaissance approfondie de ces faits pour pouvoir en extraire l'essence.

Mais le réel a son double, l'imaginaire, de la même manière que la fiction se miroite dans le documentaire. Ce rapport trouve, dans le livre d'Alain Bergala, *Hypothèse cinéma* (2002), une exemplification fort intéressante concernant les films qui mettaient en « vedette » Staline, le dictateur du régime soviétique, dans les années 1930-1950. Ces films étaient, le plus souvent, des fictions qui s'employaient à glorifier sa vie, ses décisions et sa façon de conduire le peuple de victoire en victoire. À son tour, Staline ne connaissait la réalité de la vie de son peuple que par le truchement des films documentaires de

propagande qui falsifiaient grossièrement la « réalité » de la vie de tous les jours. Le réel mystifié en imaginaire conduit ainsi à un cercle vicieux qui joue encore, même aujourd'hui, dans le refus des nostalgiques de reconnaître les crimes et les injustices perpétrés par la dictature stalinienne.

Pour ce qui est de l'imaginaire, le même livre de Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, me ramène aussi trois hypostases et trois auteurs-sources :

Il y a d'abord Ado Kyrou (dans son livre *Le Surréalisme au cinéma*, 1953), pour qui le cinéma ramène à la surface les rêves et les moments collectifs, les formes qui restent d'habitude cachées, les logiques insolites. Le septième art se prête bien à cette tâche puisqu'il arrive à relier, dans un enchaînement de plans, deux lieux éloignés, à entrelacer passé et futur, à superposer connu et inconnu... Avec, bien sûr, les références à Breton et à Buñuel.

Pour Gérard Lenne (*Cinéma fantastique et ses mythologies*, 1970), le cinéma devrait être fantastique puisqu'il fait vivre aux spectateurs ce qu'on leur présente ; et que ceux-ci, plutôt que d'évaluer la vraisemblance, devraient s'abandonner à l'image et afficher une complète disponibilité mentale. Concernant cet abandon, cette disponibilité et comment en arriver là, le mécanisme des répétitions et de l'ellipse trouvera, dans le courant de ce mémoire, une analyse plus détaillée.

Edgar Morin, dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), exalte au contraire la façon qu'a la prise d'image d'impliquer l'observateur, de l'inciter à participer au jeu. Les propriétés de la photo sont les mêmes propriétés que celles de notre esprit : la richesse de la

photo n'est pas uniquement ce qu'elle représente, mais ce que nous projetons ou fixons sur elle. La photo, donc, parle de tout ce qu'on ne voit pas sur la photo, elle est l'inscription de « l'âme » du moment ou de la personne qui vient d'être photographiée. De plus, le cinéma, avec ses images qui ne sont pas figées, n'est plus relié à un support rigide, ce qui accentue son caractère immatériel. Grâce au mouvement qui suscite tout de suite une assimilation au réel, il facilite l'adhésion du spectateur et pousse ce dernier à libérer les élans les plus profonds de son cœur.

Machine à la fois moderne et ancestrale, le cinéma nous permet de nous photographier nous-mêmes, de saisir nos mouvements intérieurs, nos pulsions et nos attitudes : en un mot, tout ce qui reste invisible. En ce sens, le cinéma n'est qu'une réplique de l'immense archive qui enregistre, depuis toujours, tout, et surtout nos pensées, nos émotions et nos sentiments.

Pour ma part, j'aime les films qui, tout en apparaissant comme des histoires qui pourraient arriver à tout un chacun, contiennent des moments qui puissent relever du rêve. Et cela pour qu'en cours de route mais aussi à la fin du film, le spectateur puisse s'interroger constamment sur la démarcation entre rêve et réalité, entre réel et imaginaire. À propos de cette démarcation, François Niney, dans son livre *L'épreuve du réel à l'écran* (2000), ramène une citation de Marcel Proust dans *Le temps retrouvé* :

« Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre les sensations et les souvenirs qui nous entourent simultanément, rapport que supprime une simple image cinématographique, laquelle s'éloigne de par-là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui. » (François Niney, 2000, p.11)

1.2. Illusion - Vérité

***LE HALL** est plein de spirales qui tournent sur elles-mêmes, en rond, d'autres trompe-l'œil. L'éclairage les met toutes en valeur. Les murs du hall sont tapissés avec des histoires d'amour (illustrées abondamment) entre comédiens et comédiennes, réalisateurs et comédiennes, etc. Souvent, les noms sont parfaitement inconnus, les titres de films ne disent rien à personne et même les films on ne sait pas s'ils existent vraiment... Il y a aussi un moniteur vidéo, encastré dans le mur, qui passe en boucle les films à l'affiche en ce moment dans le cinéma...*

Le cinéma, dit une fameuse boutade d'Orson Welles, c'est le constat d'une illusion. En ce sens, prendre conscience de l'illusion, la mettre en abyme, ne serait alors que le premier pas vers la vérité. L'art peut ressortir ainsi comme un mensonge qui nous fait découvrir, connaître la vérité.

Pour prendre conscience de l'illusion, il suffit de regarder de plus près le principe qui est à la base de la photographie, de l'enregistrement des images : une quantité de **lumière** impressionne un support photosensible (chimique, magnétique, numérique) pendant une certaine période de **temps**. Pour l'œil humain, lors de la réception de l'image, la pupille joue le rôle de diaphragme, elle laisse entrer une certaine quantité de lumière pendant un certain laps de temps, lumière qui va se focaliser sur la rétine en formant une image. Cette image va subsister quelques fractions de seconde, ce qui donne le phénomène de la persistance rétinienne. En projetant ainsi des images à une certaine vitesse, on peut obtenir l'illusion d'un mouvement. En fait, c'est le principe sur lequel repose le cinéma, c'est bien donc le principe d'une **illusion**, principe qui se vérifie pour ce qui est de la

perception (personnelle ou collective) du **temps**. La lumière et le temps, des matières premières du cinéma, nous conduisent tous deux à l'examen approfondi de cette illusion qu'ils créent et qu'ils entretiennent.

Au début de ma pratique cinématographique, je n'avais aucune idée de tout cela. Pourtant, mes premières idées créatrices furent de mettre en scène, de déconstruire l'espace où je passais le plus clair de mon temps : la salle de cinéma. Je ne savais pas ce que **mise en abyme** voulait dire, ni si cette mise en abyme s'avérait le moyen le plus efficace pour démonter et pour prolonger cette illusion ; tout ce que je voulais, c'était de raconter des histoires. Ce n'est qu'après que j'ai découvert qu'une histoire est faite d'abord de détails, qu'elle peut fonctionner par la façon dont ces détails arrivent à être parsemés dans les moments clé («*It's the details that will sell your story* » dit un personnage de Quentin Tarantino dans *Reservoir Dogs* (1992) en guise d'introduction à un guide rapide de comment raconter une bonne histoire).

Cela commence donc avec l'histoire, ce sont les détails qui la construisent, et il en va de même pour les personnages. Ce sont ces détails qui vont également faire en sorte que la mise en abyme fonctionne. Ainsi, ces détails organisés en un système complexe d'ellipses et de répétitions feront en sorte que le spectateur suspend sa projection mentale, son système rationnel, pour permettre à l'inconscient de faire une lecture personnelle, de faire des découvertes et de les assembler dans son propre récit, dans son propre film. Comme le dit Olivier Assayas dans la préface du livre de Thierry Jousse, *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert* (2003) : « *On voit un mensonge et on entre-voit une vérité.* »

Il n'y a pas de peinture, juste des tableaux (disait Samuel Beckett) ; est ce qu'on pourrait dire qu'il n'y a pas de cinéma, juste des films... ? Ce qui change par rapport à l'illusion en peinture, c'est la durée, le temps qui s'inscrit dans l'image, le temps qui marque la transformation, le passage. Avec cette illusion, le cinéma reste invisible comme un monde auquel on croit, qu'on ne peut pas voir mais juste sentir de temps en temps...

1.3. Mémoire - Oubli

*En arrivant à la **BILLETERIE**, on ne voit pas les caissières, mais juste une affiche immense, plaquée sur la vitre, les représentant dans la plus drôle de leurs photos d'enfance; par contre, on entend tout de suite leurs voix, elles fredonnent des chansons de trame sonore de films et ne s'interrompent que pour vous demander l'argent et vous donner les billets pour le film que vous avez en tête...*

J'ai commencé à aborder de façon plus approfondie la question du couple mémoire – oubli lors de la conception et lors de l'écriture d'un scénario de long métrage documentaire (en 2000-2001) sur la destruction des vieilles églises roumaines, entre 1978 et 1989, afin de faire place à l'architecture monstrueuse de type stalinien. Pendant mes entretiens avec les témoins de l'époque en question, je me suis rendu compte que plusieurs de mes interlocuteurs choisissaient, volontairement ou de façon inconsciente, de ne pas se rappeler toute une partie de l'histoire, toute une partie de leur histoire. Je me suis alors posé la question suivante : comment peut-on déclencher au mieux ce processus de la mémoire, un processus de reconnaissance des erreurs, mais en même temps un processus de

guérison ? L'art de raconter m'est alors paru comme le moyen le plus simple de réactiver la mémoire.

Cesare Pavese écrivait, dans son livre *Le métier de vivre* (1947), « ... la richesse d'une œuvre – d'une génération – est toujours donnée par la quantité de passé qu'elle contient. ». Ainsi, une des leçons que j'ai retirée de l'un de mes cinéastes préférés, Clint Eastwood, fut d'intégrer le passé dans un scénario, dans un film, comme le sommet d'un iceberg, laissant ainsi passer juste quelques bribes, quelques couches, tout en suggérant la richesse de ce qui se trouve dans les profondeurs : l'histoire d'avant l'histoire qu'on va raconter. C'est notamment le cas dans son film *Unforgiven* (1992), mais cette marque traverse presque tous ses films (comme le note très bien Thierry Jousse dans son essai *Les secrets du temps : Clint Eastwood*, paru dans son livre *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert* (2003)), l'on ne s'y préoccupe pas de plonger dans les tréfonds de l'histoire, mais plutôt de ramasser ces pulsations qui remontent jusqu'au présent afin de mieux le troubler, de mieux le remettre en question. Mais je vais revenir à Clint Eastwood dans le second chapitre de ce mémoire, celui dédié à ma famille de cinéastes.

Je retrouve la mémoire en ligne de mire également pour une autre raison, celle qui la relie avec son miroir, l'oubli, au processus de conception et d'analyse filmique : raconter une histoire tout en intégrant la richesse de son passé... Ce fut notamment le cas des entrevues avec mon grand-père pour un petit recueil de souvenirs. Aujourd'hui, je me rends pourtant compte que mon intention de départ se basait justement sur une présentation très personnelle de l'histoire de mon grand-père, avec ses questions et ses doutes, et non pas sur une évocation historique des temps qu'il ait vécus. Et cela allait à juste titre rejoindre mon

objectif de départ, celui d'enregistrer et de transcrire les fabuleuses histoires que mon grand-père me racontait *avec sa voix*. Je me souviens encore de ces enregistrements, de la façon dont grand-père s'arrêtait comme pour palper ses mots, ses souvenirs... Je me rappelle le son de sa respiration difficile, les silences qui régnaient pendant quelques instants, le grand-père parti quelque part où je ne pouvais pas le rejoindre, là où l'accès n'était plus lié aux mots de la mémoire.

Dans son livre *La Conscience, une biologie du moi* (1990), Israël Rosenfield écrit une formule à propos de la mémoire, formule qui épouse très bien le processus de perception du spectateur devant un film. Il dit : « *La mémoire, c'est du passé reconstruit en fonction du présent.* » Francesco Casetti rapporte aussi dans *Les Théories du cinéma depuis 1945*, à propos de la remémoration du matériel filmique que :

« *...se rappeler le film veut dire une importante réélaboration de ce que l'on a acquis; ou mieux, cela veut dire faire intervenir une réécriture mentale qui s'empare des éléments du départ et se les approprie.* » (Francesco Casetti, 2000, p. 116)

En effet, on se rappelle souvent avoir réellement vu ce qu'un film nous a suggéré sans nous le montrer.

Or, comme on le verra avec le prochain couple de force, ellipse – répétition, la façon de raconter une histoire en utilisant ce mécanisme jumeau ressemble beaucoup à la description du processus de remémoration qui est faite ci-dessus. L'ellipse joue alors le rôle de déclencheur du processus de la mémoire alors que les répétitions amènent les faits qui doivent être retenus :

« *Le film doit avec la précision d'une horloge venir stimuler le système perceptif du spectateur, c'est-à-dire un appareil psycho -*

physiologique dont la mémoire est la pièce maîtresse. De même que l'illusion de mouvement au cinéma tient à la capacité rétinienne de conserver l'impression de l'image après que celle-ci a disparu, les schèmes narratifs jouent sur la propriété qu'a l'esprit de retenir une certaine quantité d'information et d'en ordonner les contenus. » (Anne Gillain, 1991, p. 22)

1.4. Ellipse - Répétition

*Le petit **STAND DE POP CORN** et de lolipops est géré par une vendeuse qui n'arrive jamais à mettre en marche l'insigne lumineuse de la marque de pop corn. Elle en remplit les sachets et elle verse abondamment dessus, sans jamais demander l'avis des gens, cette matière blanche, poudreuse, qui ressemble au sel...*

Aujourd'hui, il me suffit de plonger dans les derniers films de Truffaut (*Le Dernier Métro* (1980), *La Femme d'à côté* (1981), *La Chambre Verte* (1978) ou *Vivement Dimanche* (1983)) pour retrouver tout de suite un système d'outils que je considère non seulement comme charnière dans la construction de mes films, mais aussi comme fondement pour l'analyse et l'appriovissement de tout processus de création : l'ellipse et la répétition.

Avec l'ellipse et la répétition, on arrive ainsi au quatrième couple de force qui est aussi le seul à avoir une dimension pratique, voire mathématique. Alors que les trois autres couples sont formés de notions beaucoup plus abstraites, l'ellipse et la répétition sont deux concepts qu'on retrouve à de nombreuses reprises dans les sciences exactes.

Le mot ellipse vient du grec et, dans cette langue, il a comme synonyme « absence ». L'ellipse comme procédé artistique se nourrit de cette définition étymologique,

c'est un espace qu'on laisse volontairement vide et qui appelle l'imagination, l'esprit du lecteur ou du spectateur à le remplir avec sa propre interprétation, suite, fin. La répétition, c'est alors la structure, le squelette (composé d'éléments qui se rassemblent, qui se jumellent) établissant la complémentarité nécessaire pour qu'on puisse mieux repérer ces espaces vides, ces absences.

Fort de la conscience de ce système, je me rends maintenant compte que le cinéma est l'art le plus près de la musique comme structure vouée à nourrir l'inconscient, à accéder et à stimuler les couches profondes de l'esprit du spectateur. Ainsi, un observateur attentif pourrait noter qu'en général toute structure musicale se construit sur des thèmes qui se répètent, et, entre autre, que l'exercice du plaisir pour l'expérience musicale d'un morceau favori se base sur l'attente et sur l'arrivée de ces passages qu'on connaît par cœur. Ce sont alors les espaces qui séparent ces passages qu'on peut remplir avec les fruits de notre imagination ainsi excitée.

Mais la musique et le cinéma partagent un autre trait commun, très bien remarqué par Anne Gillain dans l'œuvre de François Truffaut :

« La caractéristique primordiale du cinéma est de se dérouler, comme la musique, dans la durée, sans possibilité de retour en arrière. Le travail de mise en scène consiste alors à déployer - et c'est même la définition de ce qu'on appelle le style – un champ perceptif que l'esprit du spectateur puisse balayer sans perdre ses repères pendant la projection. L'efficacité stylistique des films de Truffaut tient à la mise en place, à l'intérieur des récits, d'un double système de perception. Au cours de leur déroulement, l'esprit du spectateur est sollicité sur deux modes différents et complémentaires : tandis que son attention est mobilisée par les réseaux complexes d'un récit qui, à force d'ellipses et de rebondissements et d'énigmes narratives, retient toute son énergie, une lecture inconsciente, suscitée par une série de rimes, répétitions, retours, parallélismes, lui permet de brûler les lentes

étapes du rationnel pour organiser les données de l'image en une vision cohérente et harmonieuse. » (Anne Gillain, 1991, p. 23)

En effet, je retrouve dans chaque construction narrative et filmique, dans chaque histoire racontée, un amalgame mystérieux, un dosage si fin de séquences qui n'aboutissent pas toujours, et dont le sens de leur présence à l'intérieur de la structure diégétique n'est pas toujours clair, même une fois les lumières de la salle de cinéma allumées. Ces images et ces sons composent, à l'abri de tout suivi rationnel, une toile de rimes et de répétitions qui met en place un autre univers. Le lecteur pourra lire dans le chapitre dédié à Truffaut une analyse plus détaillée de cette horloge chimérique et hypnotique, soit ce style de raconter se balançant entre ellipse et répétition.

Pour conclure ce chapitre dédié aux couples de force, je me rends compte qu'on peut les grouper facilement : réel – imaginaire et illusion – vérité peuvent très bien se fondre ensemble (bien qu'ils soient distincts), alors que mémoire – oubli et ellipse – répétition semblent s'attacher ensemble comme des outils complémentaires, naissant et mourant, l'un ici, l'autre dans son miroir, à tour de rôle.

J'ai privilégié, pour ces lignes, une approche très personnelle choisissant de présenter seulement les concepts et les théories pour lesquels j'ai trouvé une correspondance dans les expériences concrètes de ma vie de spectateur et d'« acteur » du cinéma. Maintenant, on peut passer à l'illustration de ces couples de force dans les films que j'aime, dans les film que je fais. Autrement dit, on va passer du **hall d'entrée** à **la salle de cinéma**.

2. VOIR, le cinéma

*La **SALLE** est immense, avec des fauteuils orange, 999 fauteuils jumelés deux par deux, en couple... Le seul fauteuil seul est au milieu de tous les autres disposés en cercles concentriques autour de lui. Chaque fauteuil est destiné à un spectateur précis ; quand le spectateur rentre dans la salle, le fauteuil l'appelle d'une voix chaude qui prononce clairement le nom et le prénom de son spectateur. Pour cette raison, on ne rentre dans la salle qu'un spectateur ou qu'une spectatrice à la fois.*

L'écran est immense aussi, il n'occupe pas le mur frontal mais le plafond de la salle ; et, lorsque l'on entend le signal sonore du début du spectacle, les dossiers des fauteuils se rabaissent automatiquement... La lumière s'éteint et le programme commence : d'abord les dessins animés, puis le court métrage documentaire (toujours le même) sur la vie des ours polaires au Pôle Nord et finalement le long métrage.

Qu'est ce que la passion? Dans les dictionnaires, le sens dérivé de l'original figure désormais en premier, la passion est donc ce :

« (...) mouvement violent, impétueux, de l'être vers ce qu'il désire ; émotion puissante et continue qui domine la raison. Exemple : la passion amoureuse », soit « l'objet de ce désir, de cet attachement. », soit une « inclination très vive. Exemple : la passion de son métier. » (Le petit Larousse, 1992).

Mais la passion trouve son origine étymologique dans le mot latin « passio » qui vient de « pati » - souffrir et, à partir du 2ème siècle, *Passion* fut utilisée pour décrire « l'ensemble des événements de la vie de Jésus, de son arrestation à sa mort. » (Le petit Larousse,

1992). Moi, je rajouterais à cette dernière décortication du mot la parenté avec le verbe « passer », traverser, franchir, être à un moment, changer d'état.

2.1. La passion cinéma.

Qu'est-ce que, maintenant, la PASSION CINEMA? Les majuscules n'ont pas un autre rôle ici que de souligner l'ouverture d'une nouvelle ligne de front, d'une démarcation; la *passion cinéma* pouvant très bien trouver son écriture comme cela. Eh bien, pour moi, la *passion cinéma* est le trait d'union entre l'art et la vie. On retrouve l'émotion puissante et continue, on retrouve l'objet de cet attachement, mais on retrouve également l'idée de passage, de traverser, de changer. « *Le cinéma n'est pas un art qui filme la vie, c'est quelques chose entre l'art et la vie* » disait Godard (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 1984-1998), et, pour moi, la *passion cinéma* est le combustible de cet état de passage aller-retour, perpétuel, entre l'art et la vie.

Parlant Godard, on peut regarder aussi *Passion* (1982), son deuxième long-métrage suite à son retour au « cinéma » avec *Sauve qui peut (la vie)* (1979), après le passage du cinéaste à travers l'époque mouvementée du point de vue idéologique des années '60-'70. Avec *Sauve qui peut (la vie)* et *Passion*, Godard revient de son « séjour » marxiste pour retourner aux racines de sa célébration de la liberté totale dans le ventre du cinéma, cette liberté de tout pouvoir remettre en question, de tout détruire pour mieux reconstruire par la suite.

Dans *Passion*, il y a le réalisateur polonais Jerzy qui est pris dans le tournage d'un téléfilm en France, alors qu'en Pologne la Solidarnost s'attaque au régime communiste ; il

y a le producteur italien qui n'arrête pas de lui demander des comptes et une histoire dans son film ; il y a Hanna, la patronne allemande de l'hôtel où habite l'équipe de tournage, et il y a Michel, le patron de l'usine locale qui veut congédier Isabelle, une de ses ouvrières. Mais, au-delà du travail à la chaîne (que ce soit l'usine ou le plateau où l'on reconstitue des

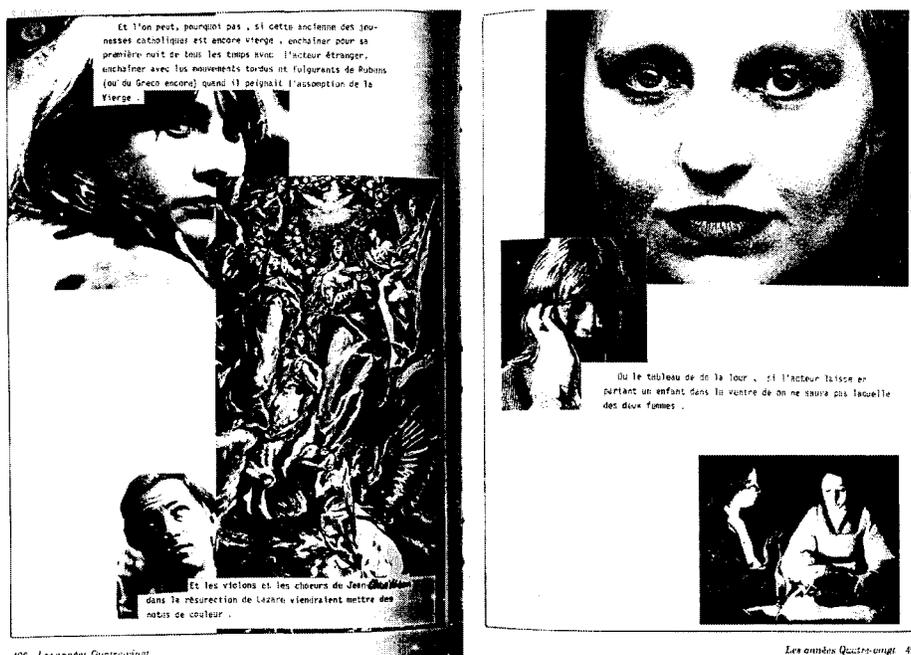


Image 2 : Extrait de *Passion. Introduction à un scénario dans Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, pages 496-497 (GODARD, Jean-Luc ; BERGALA, Alain (1985) - *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2*, Paris, Éditions de l'Étoile, 638 pages)

tableaux vivants, avec des figurants prenant les poses des personnages des toiles célèbres), il y a le travail tout simple, le travail qu'on aime, l'« aimer travailler », comme le dit cette

ouvrière dans la réunion qui se tient chez Isabelle. Or, c'est précisément dans ces plans de la réunion des ouvrières que Godard renverse le tableau (c'est Alain Bergala qui le met tellement bien en évidence dans son avant-propos au découpage plan par plan de *Passion*, paru en *Avant-scène cinéma*, no. 380, avril 1989) en choisissant tout à coup de ne pas s'intéresser à la dramaturgie de cette scène, mais plutôt aux visages de ces femmes (des non-actrices autour d'Isabelle Hupert) pour ce qu'elles sont, pour ce qu'elles expriment en dehors de l'enjeu dramatique du moment. Ainsi, Godard monte et mixe la scène de façon à ce que le son arrive toujours décalé par rapport à l'image afin que le spectateur, lui aussi, regarde ces visages de femmes en dehors de toute fonctionnalité narrative. L'information (les employées doivent se mobiliser pour faire respecter leur travail) est bel et bien là, présentée avec les voix des femmes, mais la scène est filmée et montée comme si Godard avait trouvé *son* tableau vivant, *sa* toile. Cette toile-là est sa passion cinéma, sa façon de passer de l'art à la vie et inversement, dans un mouvement sans cesse réinventé.

« 33. Gros plan d'une jeune femme blonde bouclée, très maquillée, souriante, _face sur fond sombre.

L'ouvrière (off).... travaille sur une machine et dois faire deux mille pièces par jour. On doit faire tant de pièces...

34. Gros plan d'une fille brune au visage allongé, les yeux baissés ; derrière elle on devine une présence ; le fond est bleuté.

L'ouvrière (off).... même si on est payé à l'heure, et la position de cette machine est très pénible. Je suis penchée en avant, plutôt courbée... (*la fille relève les yeux*)... avec la chaise, très en arrière. Alors, après neuf heures passées dans cette position, vraiment, le soir, je n'en peux...

L'ouvrière (off).... plus.

35. Plan serré de la femme (plan 31) de profil, et derrière elle, Isabelle, surélevée, de profil également qui joue de l'harmonica mais muet. Elles sont à contre-jour; derrière elle un spot émet une lumière blanche très vive. La femme se retourne, de face.

Isabelle (off). Et toi?

Ouvrière (*off*)...je suis payée à l'heure avec une prime si je fais le nombre de pièces demandées par jour, mais moi, je suis contre la prime parce que dans ce travail-là... (*Isabelle repose son harmonica et parle à la femme devant elle, mais muet, toutes deux ont les yeux baissés, pensives.*) ... c'est un travail délicat, vous voyez, il faut quand même le temps de faire du bon travail, il faut pas juste regarder et puis poser ça...

L'ouvrière (*off*)... là, comme ça, et après ça ne va pas. »
(*Passion, Jean-Luc Godard, découpage plan à plan après le montage, L'Avant-scène cinéma, no. 380, avril 1989*)

2.2. La famille cinéma

La notion de famille cinématographique n'est pas nouvelle, mais elle est à chaque fois redécouverte avec les nouvelles générations de cinéastes qui recherchent un nouveau cadre, autre que celui de la famille naturelle, un cadre rêvé et convoité, au début dans le noir des salles de cinéma, et puis sur les plateaux et dans les salles de montage. Ces cinéastes se groupent souvent en « familles » selon des motivations diverses, qu'elles soient esthétiques, sociales ou juste commerciales. Ces « familles » vont d'ailleurs au-delà de cette simple étiquette qu'on leur a épinglée, ce sont en premier lieu des mouvements plus ou moins précis comprenant des individualités : ces cinéastes portés par leurs caractéristiques, par leur propre légende personnelle. Ce fut le cas de la Nouvelle Vague française des années '60, qui démarra d'abord autour de films vus à la Cinémathèque, et puis avec l'écriture d'articles dans *Les Cahiers du cinéma* ; ce fut également le cas du Free Cinema en Angleterre, ou encore du quatuor, moins revendiqué en tant que famille, formé par Lucas, Spielberg, Scorsese et Coppola dans l'Amérique des années '70.

Chaque fois que je m'apprête à voir ou à revoir le film d'un cinéaste dont je connais ne serait ce qu'un petit peu l'œuvre et/ou la vie, c'est comme si je me préparais à être

accueilli par la famille. Cela ressemble un peu à une réunion familiale, soit pour une fête ou pour les noces de quelqu'un par exemple ; tiens, ça va être une bonne occasion de connaître mieux ces gens-là, d'entendre ce qu'ils ont fait pendant le temps où l'on ne s'est pas vu, leurs histoires, leur histoire... Et, si c'est un nouveau venu (le film d'un cinéaste que je « rencontre » pour la première fois), il faut lui donner le temps de se présenter, de raconter son histoire, « what's your story? »... Souvent, on a du mal à lui accorder toute l'attention qu'il mérite dans l'altérité qu'il propose, ce film, mais, au bout du compte, cette patience est presque toujours consacrée, comme dans cette formule de Nietzsche que rapporte Alain Bergala dans *Hypothèse cinéma* :

« « C'est justement de la sorte que nous avons appris à aimer tous les objets que nous aimons maintenant. Nous finissons toujours par être récompensés pour notre bonne volonté, notre patience, notre équité, notre tendresse envers l'étrangeté, du fait que l'étrangeté peu à peu se dévoile et vient s'offrir à nous en tant que nouvelle et indicible beauté – c'est là sa gratitude pour notre hospitalité. Qui s'aime soi-même n'y sera parvenu que par cette voie : il n'en est point d'autre. L'amour aussi doit s'apprendre. » »
(Alain Bergala, 2002, p. 47).

Après, avec le temps, on apprend à le nommer, ce nouveau venu, on apprend à le placer, puis à l'inviter de nouveau peut-être.

Mais, pour revenir à ceux que je connais déjà très bien, aux parents que j'adore rendre visite, je vais juste dire qu'il s'agit de cinéastes qui viennent de tous les âges et de tous les horizons cinématographiques. Voilà deux exemples :

J'aime beaucoup Clint Eastwood pour sa façon de donner corps à l'histoire, et surtout à l'Histoire. Dans ses films, on retrouve cette obsession pour les spectres du passé,

des pensées : des faits marquants de l'histoire du personnage ou de l'Histoire qui font encore germer des pensées, des émotions et des actions du présent. Ainsi, dans son film *Minuit dans le jardin du bien et du mal* (1997), un des personnages, une prêtresse vaudou, prononce cette phrase clé : « Pour comprendre les vivants, il faut communier avec les morts. » Et cet autre exemple, plus fort, qu'est le début de *Unforgiven* (1992) : un plan général avec un coucher de soleil, une silhouette qui creuse la terre au pied d'un arbre.

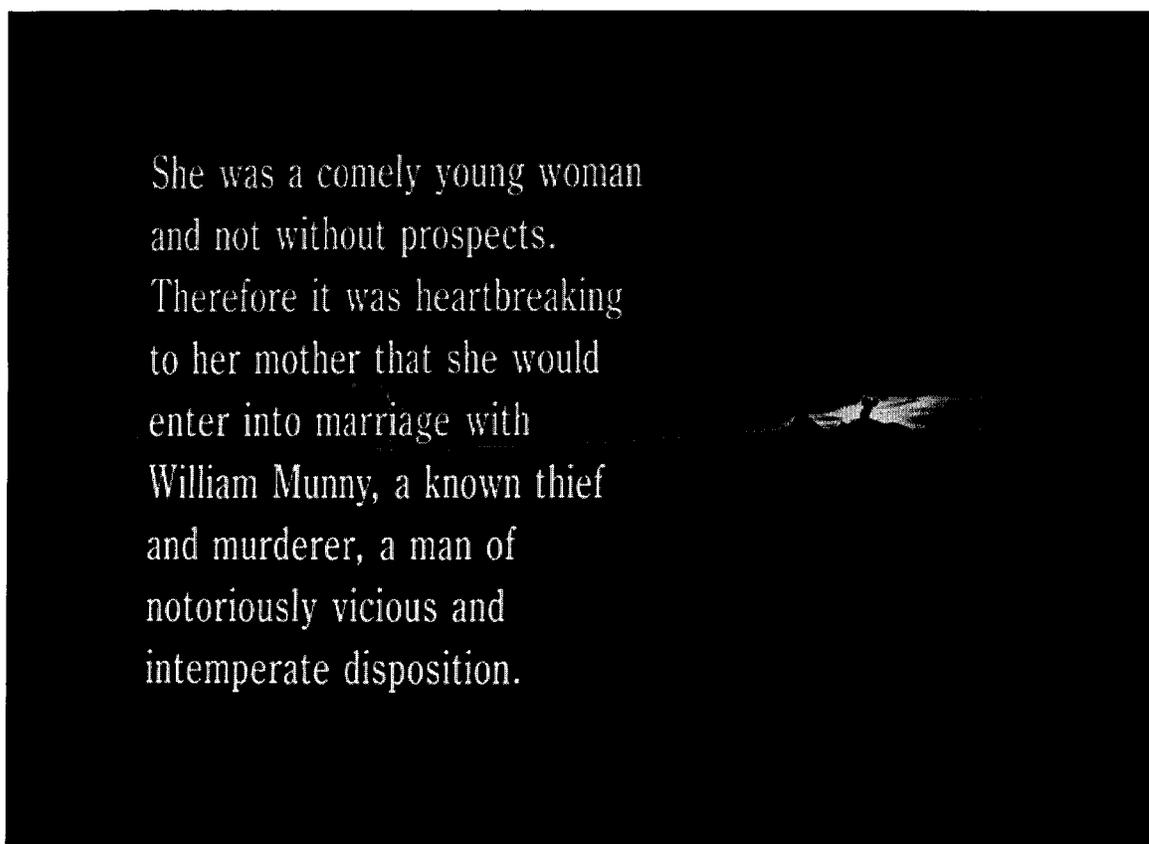


Image 3 : Extrait du générique de début de *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992)

Sur cette image défile un court texte qui raconte l'histoire de cette jeune et belle femme qui, à la grande consternation et tristesse de sa mère (et sans doute de toute sa famille et de toute

sa communauté), avait choisi de marier un tueur notoire, un homme connu pour son caractère profondément vicieux et inquiétant. Et le texte se termine en racontant brièvement les circonstances de la mort de cette femme, qui, à la surprise de sa mère, ne fut pas provoquée par la main de son mari, mais par la varicelle. Quelle meilleure façon pour commencer cette descente dans la mémoire de ce spectre assagi, William Munny, qui se voit tout à coup replongé dans son passé, que cette autre histoire juste esquissée, et dont on pourrait longuement imaginer les détails, de cette femme-ange qui trouva sa place auprès du pire humain qu'elle ait jamais connu.

Pour moi, Clint Eastwood est cet artisan qui a su, même en plein centre de « l'establishment », conserver toute sa liberté, un des rares et dignes héritiers de John Ford.

Avec le recul, je me rends compte aujourd'hui de l'influence énorme qu'un autre cinéaste a exercé sur toute une génération de réalisateurs et de films dans l'espace de l'Europe de l'est, et plus précisément en Roumanie. En effet, rares sont les films roumains des années '80 qui ne comportent pas de longs travellings lents, de métaphores posant des questions fondamentales sur l'être humain et des discours philosophiques. Telle fut l'emprise puissante d'Andrei Tarkovski sur l'imaginaire des réalisateurs de cette époque-là, telle fut aussi la grâce et l'originalité de sa démarche poétique qui ne pouvait pas être imitée par les autres, car elle ne cadrait qu'avec sa propre sensibilité, qu'avec son propre univers.

Dans la plupart des églises orthodoxes, on trouve, peinte à l'intérieur de la coupole de la tour principale de la nef, l'icône du Christ Pantocrator, appelée aussi la Sainte Face. Cette icône qu'on peut voir illustrée à côté, est d'ailleurs la suite logique de la première

représentation du Christ, celle imprimée sur le voile de Véronique. La disposition de cette icône assure ainsi le regard « tout », le regard direct, perpendiculaire de haut en bas, qui protège juste par sa présence, par son acuité sans pareil. Comme le remarquait très bien Chris Marker dans son documentaire *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (2000), Tarkovski place, la plupart du temps, sa caméra en plongée perpendiculaire, de manière à ce qu'elle assume ce regard du Christ Pantocrator, du haut vers le bas. Ce regard est assez rare dans le cinéma, la plupart des réalisateurs préférant prendre l'homme comme échelle de plan et comme point de référence (le regard de la caméra se dirige dans les westerns, par exemple, puisqu'on vient de parler de Clint Eastwood, vers l'horizon, vers le haut). Mais ce regard du haut vers le bas n'a rien de dédaigneux, de condescendant, c'est un regard plein de compassion, de charité, d'amour.

L'essence de ce regard constitue la substance du travail de ce moine russe peintre d'icônes au 15^e siècle (et en particulier de son icône célébrée aujourd'hui dans le monde entier, *La Sainte Trinité*), Andrei Rubliov, dont la vie et l'œuvre furent la matière principale du film qui porte le même nom (1969) de Tarkovski. En travaillant sur les liens entre l'artiste et son époque, ses gens, le cinéaste russe a trouvé, d'une manière si gracieuse, si subtile, l'équilibre nécessaire pour comprendre en même temps la violence totale du 15^e siècle (avec les invasions tartares et les guerres intestines des princes russes) et le devenir, la Passion de Rubliov (le titre de travail du film fut *La Passion selon Andrei*).

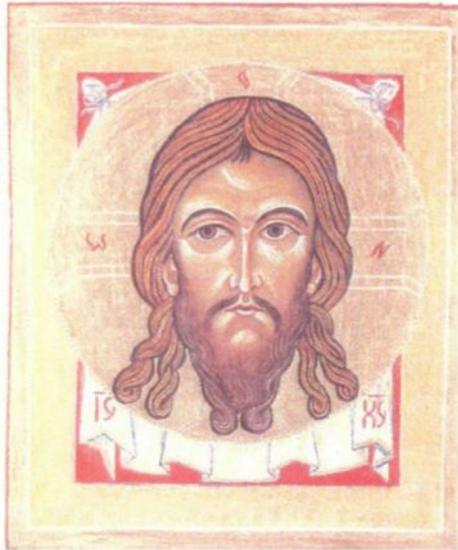


Image 4 : Le Christ Pantocrator ou la Sainte Face (icône peinte par Nicolaï Greschny, image extraite du livre *L'Icône de la Trinité d'André*)



Image 5 : Andrei Tarkovski sur le tournage du *Sacrifice* (1986), avec son directeur photo, Sven Nykvist.
Photo : Lars- Olof Löthwall

Dans un entretien de 1963, Andrei Tarkovski disait, à propos de son futur film :

« Rubliov a célébré dans ses travaux les grands idéaux de l'humanité. L'idée de fraternité, l'unité de la famille humaine sera la plus importante pour le film. L'art vraiment grand devient de plus en plus précieux avec le temps. À quel point, durant les siècles, les tableaux de Rubliov ont dû être fécondés par les pensées, les émotions et les espoirs d'innombrables gens! J'aimerais transporter ces espoirs à l'écran. » (Galina Bakhkirova - Projets d'Andre Tarkowski, Oeuvres et Opinions, 1963).

Sublimier son époque, la transcender dans ses œuvres, tel est l'exemple que Tarkovski, à l'image d'Andrei Rubliov, nous montre dans chacun de ses films.

2.3. Un modèle d'équilibre: François Truffaut

Parler de Truffaut c'est, pour moi, parler de sincérité. Comment cela ? pourrait-on se demander, Truffaut est aussi le cinéaste du secret, de la duplicité et du mensonge comme façon de contourner les affrontements («... Ma mère, Monsieur, ma mère... » «Ta mère, ta mère, qu'est ce qu'elle a ta mère? » demande l'instituteur à Antoine Doinel, dans *Les quatre cents coups* (1959), qui se voit dans la nécessité de trouver rapidement une excuse pour son école buissonnière, et qui répond comme si l'instituteur l'emmerdait : « Elle est morte! »). Tout cela est vrai, sans doute, mais je garde encore, après tant d'années, l'impression de forte légèreté, de vérité intérieure et de sincérité sans provocation que j'ai eue en regardant *Baisers volés* (1968), au printemps de mes 17 ans. Depuis, il est devenu comme un idéal à atteindre, car ces films, pleins de cœurs tristement joyeux, ces films qui ne prétendent pas atteindre la perfection, touchent constamment le cœur des spectateurs de tout âge, de partout.

Parler de Truffaut, c'est surtout parler d'équilibre, cet équilibre que le cinéaste a réussi à instaurer dans son travail, à défaut de le trouver dans sa vie privée. Équilibre entre art et industrie, car Truffaut a réussi, avec des films très personnels, à être accessible pour un public large, dans plusieurs pays et continents, justement pour pouvoir conserver cette liberté de création. Équilibre à l'intérieur de son œuvre, car le film suivant était fait pour s'opposer au film qu'il venait de terminer, que ce soit du point de vue du sujet, du traitement ou des conditions de tournage : *La peau douce* (1964) contre *Jules et Jim* (1962), *La femme d'à côté* (1981) contre *Le Dernier Métro* (1980), *Une belle fille comme moi* (1972) contre *Les Deux Anglaises et le Continent* (1971). Équilibre, finalement, entre le cinéma et la vie : « *Je pense que les films les plus harmonieux sont ceux qui réussissent à tresser ensemble la conception de l'auteur sur la vie à sa conception sur le cinéma* » (François Truffaut - *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1975). Étonnante démonstration d'équilibre pour un cinéaste qui, dans son enfance et à l'époque de sa première jeunesse, avait été tellement blessé par le manque d'amour filial, et qui a ainsi recherché dans le cinéma son sens, son milieu familial.

Mais qu'est-ce qui fait, aujourd'hui encore, le charme des films de Truffaut ; qu'est-ce qui fait qu'autour de sa tombe et de sa société de production, *Les films du carrosse*, rôdent toujours des gens qu'on appelle « les orphelins de Truffaut » ? Qu'est-ce qui fait que les livres dédiés à l'étude de ses films, de son travail et de sa vie continuent de paraître, que ses films soient programmés avec succès lors des rétrospectives en cinéma ou à la télé, et que les diverses éditions DVD se vendent toujours bien ?

En ce qui me concerne, je ne pense pas qu'il y ait un vrai secret autour de cette belle réussite. Comme dans *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956), où l'on regarde le peintre dessiner sur une surface transparente, en verre, des dizaines et des dizaines de tableaux qui se poursuivent les uns les autres sans répit, je crois que le mystère réside dans le travail. La vraie magie, d'après moi, c'est le travail au jour le jour, l'accumulation constante qui trouve, la plupart du temps, sa plus heureuse expression grâce à des conditions particulières que tout ce travail a rendus disponibles.

À travers ma passion pour l'œuvre de François Truffaut, je considère que chacun de ses films est digne d'intérêt. Je ne pourrais pas choisir l'un d'entre eux comme favori, mais, par contre, je suis conscient que son travail peut se diviser en plusieurs périodes marquées par les différents degrés de maîtrise que Truffaut avait dans son utilisation des moyens du cinéma. Ainsi, les films vers la fin de sa carrière, et particulièrement *Le Dernier Métro* (1980) et *La femme d'à côté* (1981), méritent d'être regardés et d'être étudiés pour la façon dont ils manient le mécanisme fondamental de structuration du processus créatif : le couple de force ellipse – répétition.

En effet, Truffaut arrive à une virtuosité sans précédent dans la façon de raconter son histoire, dans la manière avec laquelle il réussit à nous faire suivre le fil, répétant des choses et passant d'autres en ellipse. Ainsi, des petits détails suffisent pour nous introduire presque inconsciemment dans l'histoire, dans le caractère des personnages. Dans son avant dernier film, *La femme d'à côté*, Truffaut raconte une histoire d'amour qui se termine tragiquement, une histoire de « ni avec toi, ni sans toi ». Bernard et Mathilde sont deux anciens amants, chacun marié de leur côté, et qui se retrouvent, tout à coup, voisins. Dès le

début du film, Truffaut introduit le personnage de la narratrice (et en même temps participante à l'histoire), madame Jouve. Elle a failli mourir 30 ans auparavant en se jetant par la fenêtre, toujours pour le compte d'une histoire d'amour. À la suite de cet acte manqué, elle est devenue handicapée et se déplace difficilement. Arrive maintenant cette séquence charnière du film, lorsqu'un postier arrive au club de tennis géré par madame Jouve avec un télégramme pour cette dernière. C'est un plan-séquence que rien n'annonce, on voit le facteur arriver de loin, il s'approche et commence à chercher la destinataire du télégramme. Au lieu de lui faire trouver tout de suite madame Jouve, Truffaut fait durer au maximum le plan, le facteur devant se déplacer à trois ou quatre reprises d'un côté à l'autre de la terrasse en demandant son chemin à chaque fois. Entre temps, la musique grave de Georges Delerue se superpose pour nous signifier que quelque chose d'important vient de se produire. Finalement, le commis trouve madame Jouve, lui remet le télégramme ; elle l'ouvre et reste bouleversée par une brusque irruption du passé dans sa vie. Et pourtant, dans à peine deux minutes de film, Truffaut réussit, à coup de répétitions et d'ellipses, un vrai tour de force. Les allers-retours du facteur, l'opposition en rimes visuelles entre son déplacement (portant un objet qui, lui aussi, a fait du chemin, soit le télégramme) et la démarche pénible de madame Jouve, l'ellipse de son histoire d'amour à elle, dont on ne connaîtra jamais les détails mais dont on peut deviner qu'elle épouse, jusqu'à un certain point, l'histoire tragique de Bernard et de Mathilde, tout cela se retrouve dans un seul plan séquence !

Marc Chevré remarque dans un article brillant (*L'amour à l'imparfait*, Cahiers du cinéma, no. 369, mars 1985) que l'œuvre de François Truffaut est marquée par la

persévérance et la fidélité aux mêmes principes. Aux critiques qui, au long des dernières quinze années de sa carrière, lui reprochaient d'avoir changé de camp, d'avoir oublié le serment de la Nouvelle Vague (tournage simple en décors naturels, refus du vedettariat,

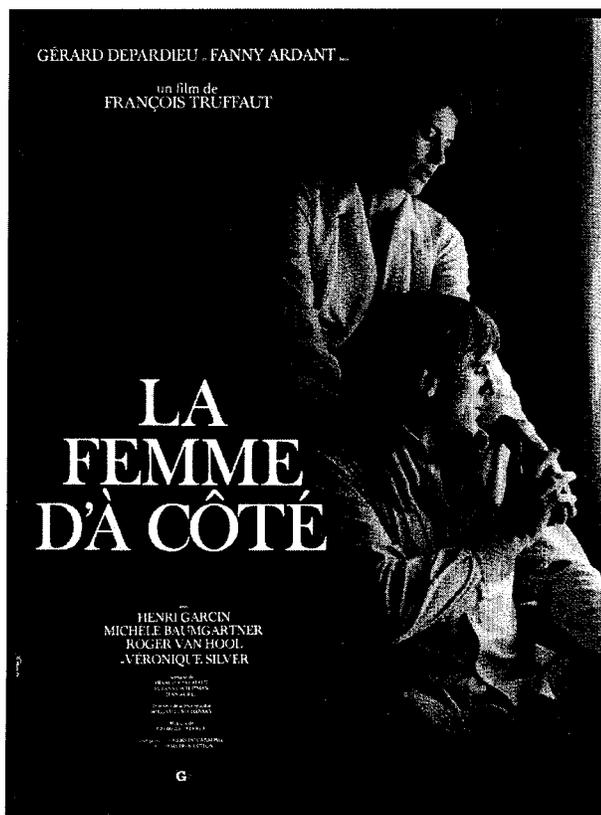


Image 6 : Affiche du film *La femme d'à côté* (François Truffaut, 1981)

alliance du documentaire et de la fiction), il aurait suffi simplement de voir que, dans cette période concernée, le style du cinéaste a évolué tout simplement parce que l'ennemi avait changé. En effet, au début de sa carrière, soit dans les années '50 et '60, il s'agissait de batailler contre le cinéma français « de qualité » qui menaçait d'étouffer ce cinéma de fiction d'auteur que Truffaut aimait tant, à l'image des films de Renoir ou de Bresson, de Hitchcock et de Hawks. Plus de dix ans après, l'adversaire à affronter est devenu la

télévision, et son ballot d'images incongrues, divertissantes à tout prix, qu'elle empile, chaque jour, dans l'imaginaire de ses spectateurs. La télévision désacralise la fiction d'auteur, et pour Truffaut, il faut alors se situer à l'opposé : se prononcer contre le documentaire, travailler soigneusement la couleur et l'image, faire le retour dans les studios, refuser l'improvisation et utiliser de grands acteurs ; le tout, non seulement pour un meilleur savoir-faire, mais pour fuir le « naturel », le « direct » que la télévision impose, jour après jour.

Faire tout pour la survie de ce cadre de « famille », ce cinéma de fiction d'auteur, lui conserver son entière emprise et son pouvoir d'émerveillement sur le spectateur, voilà la volonté qui marque l'entièreté de l'œuvre de François Truffaut.

Pour conclure ces deux dernières sous-chapitres, je vais inviter le lecteur à découvrir, dans le chapitre consacré à l'analyse de mon film de maîtrise, de quelle manière a évolué ma réflexion concernant la « famille cinéma » à travers l'expérience de la production d'*À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu*.

2.4. FAIRE/VOIR cinéma ou comment gagner la condition de SpectActeur

Au début, c'est le VOIR. Il arrive en premier, et si je l'écris avec des majuscules, c'est pour signifier qu'il englobe la totalité des instruments de la perception du monde, du réel, car la vue, même si c'est le sens le plus sollicité à l'époque où l'on vit, arrive, pour un nouveau-né, après le goûter, le toucher, l'odorat et l'ouïe. VOIR, donc, comme ressenti plénier de ce qui nous entoure, et, par la suite, VOIR comme apprécier, priser les objets particuliers (comme le cinéma) pour lesquels on développe une passion. Passion comme

émotion forte qu'on n'arrive pas à cerner, à endiguer avec la raison. On ne se pose pas des questions pour le moment, on se contente de VOIR.

Et puis, il y a certains cinéastes, comme François Truffaut, dont les films donnent le goût de FAIRE. Encore une fois, les majuscules sont ici pour indiquer la présence d'un état, d'une condition de l'être d'abord disponible à l'action, puis à la réflexion, au recul, au *métapoint de vue*.

La première action au cinéma c'est de raconter des histoires (même en tant que spectateur qui doit exposer son expérience à un autre spectateur) ; ainsi, on arrive tout de suite à : COMMENT RACONTER de façon à ce que l'histoire puisse toucher le public, qu'elle puisse s'inscrire dans sa mémoire personnelle ?

Cette première question engendre par la suite d'autres questions. Voilà la façon dont je vois, à travers tout ce qui a été exposé jusqu'ici dans ce mémoire, l'esquisse de mon chemin CINÉMA tel qu'il m'apparaît aujourd'hui:

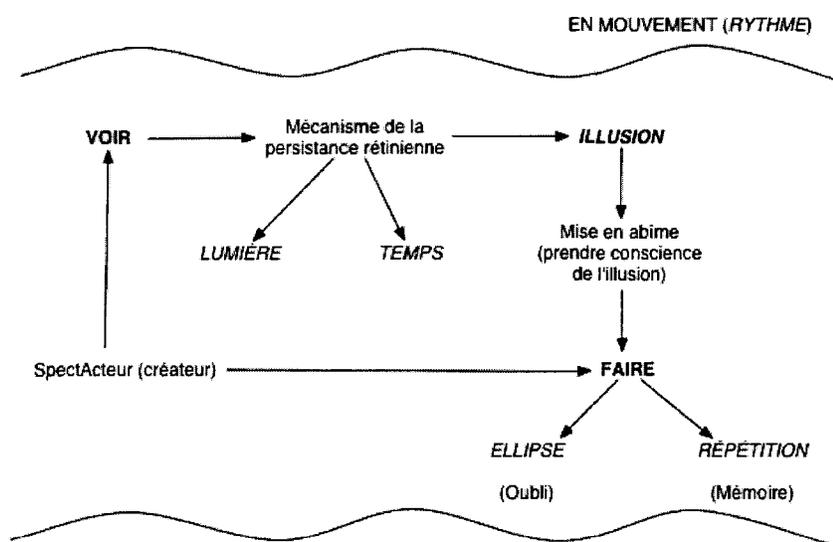


Image 7 : Schéma de perception du FAIRE/VOIR cinéma

FAIRE du cinéma, c'est autre chose que VOIR, et FAIRE/VOIR cinéma n'est alors que l'expression de cette façon d'ÊTRE qui dépasse le simple jeu de mots (faire voir à quelqu'un) : être à la fois relaxé et concentré, préparé pour inviter à tout moment la vie avec son lot d'imprévisibilité tout en se basant sur une structure qui, elle aussi, trouve son évolution constante, son altérité, dans l'interaction avec la vie.

Cet être-là, je l'appelle SpectActeur.

Ce projet n'est alors qu'un pas sur le long chemin qui amène le cinéma (c'est à dire ma pratique artistique et la façon dont cette pratique touche les autres) à se libérer un peu plus de sa condition actuelle de divertissement facile (pour la grande majorité des spectateurs), pour lui rendre tout son pouvoir d'art capable, entre autres, de deux choses fondamentales :

- raconter l'expérience, le chemin des autres ;
- introduire le spectateur à l'intérieur du monde de la création, et développer ses instincts de SpectActeur pour qu'il puisse, à sa propre manière, découvrir son chemin.

3. FAIRE, le film

*La **CABINE DE PROJECTION** est le cœur même du cinématographe. Elle se trouve sous le plancher de la salle de spectacle, et les fenêtres à travers lesquelles passent les rayons lumineux de projection sont à droite et à gauche du fauteuil central. La cabine bénéficie d'un projecteur tchécoslovaque des années 80, avec de grandes bobines de déroulement qui permettent de charger tout le film sur une seule et même bobine. Les films sont projetés en 70 mm...*

L'un des moments qui favorise le passage de VOIR à FAIRE est justement la découverte magique de ce que signifie revoir un film à plusieurs reprises. Revoir un film une deuxième, une troisième fois, fait ouvrir en nous d'autres « yeux », d'autres « oreilles », et les nouvelles découvertes faites ainsi nous mettent souvent dans un état d'excitation, de bouillonnement, d'ouverture :

*« Un jour de 1942, impatient de voir le film de Marcel Carné *Les Visiteurs du Soir* qui passait enfin dans mon quartier, au Cinéma Pigalle, je décidai de manquer l'école. Le film me plut beaucoup et, le même soir, ma tante qui étudiait le violon au conservatoire, passa à la maison pour m'emmener au cinéma ; elle avait fait son choix : *Les Visiteurs du Soir* et, comme il était hors de question que j'avoue l'avoir déjà vu, je dus le revoir en feignant de le découvrir ; c'est très exactement ce jour-là que je m'aperçus à quel point c'était envoûtant d'entrer de plus en plus intimement dans une œuvre admirée jusqu'au point où l'on peut se procurer l'illusion d'en revivre la création. » (François Truffaut, 1975, p.13)*

Il s'agit donc de passer de la contemplation à l'admiration pure, de puiser dans cet état nouveau d'ouverture les sources d'une action inspirée. Vladimir Nabokov décrit aussi

ce passage, d'une manière limpide (citation reprise dans *Hypothèse cinéma* d'Alain Bergala) :

« J'ai essayé de faire de vous de bons lecteurs, qui lisent non dans le but infantile de s'identifier aux personnages du livre, ni dans le but adolescent d'apprendre à vivre, ni dans le but académique de s'adonner aux généralisations. J'ai essayé de vous apprendre à lire les livres pour leur forme, pour leurs visions, pour leur art. J'ai essayé de vous apprendre à éprouver un petit frisson de satisfaction artistique, à partager non point les émotions des personnages mais les émotions de son auteur – les joies et les difficultés de la création. » (Alain Bergala, 2002, p. 23)

Cet état de FAIRE implique un retour constant à la réflexion, mais aussi un retour en arrière, sur les anciennes bases du VOIR. Ainsi, par rapport à la citation de Nabokov, en ce qui me concerne, partager les émotions créatives de l'auteur passe par l'identification avec ses personnages, le positionnement du lecteur (ou spectateur dans notre cas) face au paysage émotif des protagonistes. Pour moi, cette exploration en profondeur des personnages, de leur vécu-ressenti, est une étape initiale et en même temps une conséquence du profond respect et de la volonté de mieux connaître l'auteur.

3.1. *Les Hautes Solitudes*

Cette année-là, septembre '94-août '95, a été remplie de cinéma... J'étais toujours projectionniste au Kino où je projetais des films de deux à trois fois par semaine, je prenais encore plus de cours d'histoire, d'esthétique du cinéma et de montage à Lille 3, et on allait régulièrement, une ou deux fois par semaine, au cinéma Méliès. C'est grâce à tout cela, peut-être, que le souvenir le plus vif que je garde du studio où j'habitais (à part le chemin de fer avec ses barrières juste à côté et les trains qui y passaient toutes les heures) est la fenêtre immense orientée vers la rue... La fenêtre était rectangulaire, à peu près les mêmes

proportions qu'une fenêtre de projection standard 1:66 qu'on utilisait devant l'objectif de projection au Kino. Puisque le studio se trouvait au rez-de-chaussée, la fenêtre était protégée par la paupière d'une persienne qu'on pouvait déplacer à partir de l'intérieur... Le matin, j'ouvrais la persienne, chaque fois réveillé par une curiosité nouvelle, que va-t-il arriver cette fois-ci ?

C'est dans ce studio que j'ai lu cette histoire pour la première fois. On est au printemps 95, on va bientôt fêter les 100 ans du cinéma, et les Cahiers du cinéma sortent un numéro spécial : 100 jours qui ont fait le cinéma, 100 courtes histoires sur des journées particulières, avec des réalisateurs, des comédiens ou des producteurs qui allaient, à travers cette journée spécifique, bouleverser le cinéma. À la page 112, une histoire écrite par Jacques Morice, *Un jour de février 1974, deux solitudes en silence : Garrel et Seberg*.

« L'homme traverse seul la capitale. À pied ou en métro. Il se rend chez une actrice, en portant sur son épaule une caméra 35 mm et un pied en bois. Il accomplit ce trajet durant toute une saison. Un jour sur deux environ. À chaque fois, il sonne chez elle, dans son appartement luxueux du VII^{ème} arrondissement. Ils se sourient des yeux. Elle part se préparer dans la pièce à côté, se maquille ou non. Puis ils sortent. Selon leur humeur, ils déambulent dans la rue, s'engouffrent dans les cafés, explorent les jardins ou se calfeutrent dans une chambre d'hôtel, près du quai Voltaire. Ensemble ils imaginent sommairement des scènes. Elle se concentre et l'homme déclenche la caméra. Pendant que le moteur ronronne, ils parlent de tout et de n'importe quoi, de choses futiles ou intimes. Personne ne les gêne autour. Les gens remarquent à peine qu'un film se tourne, car il n'y a pas d'équipe, ni de techniciens, ni de répétitions. Le film non sonore s'intitule Les Hautes Solitudes. C'est un documentaire sur le visage de Jean Seberg. Philippe Garrel le fouille si profondément, le cadre de si près qu'il survient une infinité de choses. Un sentiment, un paysage, une autre partie du corps (un sexe peut-être)... »
(Jacques Morice, *Un jour de février 1974, deux solitudes en silence : Garrel et Seberg*, Cahiers du cinéma, no. spécial 100 journées, mars 1995).



Image 9 : Jean Seberg dans *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959)



Image 10 : Marie Villeneuve dans *À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu*
(image prise lors du spectacle de théâtre *Le pain dur*, mise en scène Rodrigue Villeneuve, Petit Théâtre, UQAC)

Au fil des années, je relisais, de temps en temps, la petite histoire de Jacques Morice, et, petit à petit, je rêvais de voir ce film, *Les Hautes Solitudes* (Philippe Garrel, 1974). C'est son exemple qui m'a donné l'idée d'asseoir la création et la production du film de fin de maîtrise sur les mêmes bases de liberté et de passion cinéma. J'espérais trouver ainsi l'équilibre entre le documentaire, la fiction et le journal/essai, et la transmission de la passion devrait alors être la conséquence de cet équilibre subtil qui allait s'établir tout au long du tressage de ces trois fils d' ...

3.2. ... À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu

Un peu avant ce printemps 95, Garrel avait sorti un nouveau film, *La naissance de l'amour*. Jusqu'à présent, c'est le seul film de ce réalisateur qu'il m'a été donné de voir.

Jean Seberg, je l'ai également vue une seule fois dans un film, soit son rôle mythique dans *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959). Elle avait 22 ans, et c'était juste son quatrième rôle... Je ne veux pas faire un film sur Jean Seberg, sur sa vie, sur ses rencontres tragiques, d'autres l'ont fait très bien et il n'y a pas grand chose qui reste à dire... Sauf, peut-être la passion... qu'on peut lire sur son visage, dans les dizaines de photos que je ramasse sur Internet... Et l'envie me prend de savoir le « comment » et le « pourquoi » d'une jeune comédienne...

L'autre moteur de ce projet de création filmique fut ma préoccupation pour la fiction, ou à vrai dire, pour l'expérimentation à l'intérieur de la fiction. Sur une thématique qui m'est très proche, celle du couple, je voulais filmer une scène entre un homme et une femme ; filmer, dans le même décor, une rencontre qui allait changer au fur et à mesure que

les deux protagonistes allaient se connaître, se reconnaître... Pour cela, je voulais mettre en relief trois temps forts d'un couple, le début (la première rencontre), le milieu amoureux de leur relation et la fin (la séparation). La rencontre entre eux va avoir lieu à trois reprises, chaque fois dans le même décor (le décor d'une salle d'attente d'une gare), avec les mêmes costumes, avec les mêmes répliques. Mais ce qui, chaque fois, allait changer, ce serait plutôt la façon dont leur relation avait évolué, les silences, les regards, bref, la manière de jouer cette scène... Chacune des trois rencontres comporterait aussi une manière différente de filmer, de cadrer et de monter la scène.

En même temps, je voulais suivre (sans doute motivé et inspiré par la démarche de Garrel dans *Les Hautes Solitudes*), ma comédienne dans l'exercice courant de sa vie d'actrice en début de sa carrière, avec sa façon de voir les choses, ses pensées, ses émotions (tout cela allait former le fil documentaire dans le film). Il fallait donner à voir que la fiction était une fiction, et que cette fiction était préparée et jouée dans un monde réel, tangible. Ainsi, il fallait installer ce jeu de miroirs auquel participent le narrateur et l'histoire racontée, le documentaire et la fiction, les films (la fiction et *Les Hautes Solitudes*) et mon film. Ces miroirs, sous le prétexte de dévoiler la mise en scène, ne faisaient en réalité qu'augmenter l'implication du spectateur en le précipitant davantage dans ses propres miroirs de réflexion.

J'avais également envie de travailler avec une jeune comédienne dont j'avais vu et aimé le travail à l'université : Marie Villeneuve. Choix inconscient ou non, il n'en demeure pas moins que le visage de Marie ressemble beaucoup à celui de Jean Seberg (tout en étant elle-même, différente sans doute dans son caractère et son individualité).

Un jour de février 1974

Deux solitudes en silence : Garrel et Seberg



Jean Seberg dans *Les Hautes solitudes*

L'homme traverse seul la capitale. A pied ou en métro. Il se rend chez une actrice, en portant sur son épaule une caméra 35 mm et un pied en bois. Il accomplit ce trajet durant toute une saison. Un jour sur deux environ. A chaque fois, il passe chez elle, dans son appartement luxueux du VII^e arrondissement. Ils se surrient des yeux. Elle part se préparer dans la pièce d'à côté, se maquille ou non. Puis ils sortent. Selon leur humeur, ils déambulent alors dans la rue, s'engouffrent dans les cafés, explorent les jardins ou se calefont dans une chambre d'hôtel, près du quai Voltaire. Ensemble, ils imaginent sommairement des scènes. Elle se concentre et l'homme déclenche la caméra. Pendant que le moteur tourne, ils parlent de tout et de n'importe quoi, de choses futiles ou intimes. Personne ne les gêne autour. Les gens remarquent à peine qu'un film se tourne, car il n'y a pas d'équipe, ni de techniciens, ni de répétitions. Le film non-sonore s'intitule *Les Hautes solitudes*. C'est un documentaire sur le visage de Jean Seberg. Philippe Garrel le fouille si profondément, le cadre de si près qu'il vient une infinité de choses. Un sentiment,

un paysage, une autre partie du corps (un sexe peut-être). C'est une histoire rêvée et dispersée de deux solitudes qui se regardent. Si l'on excepte quelques rares scènes avec Tina Aumont et Laurent Terzieff, le film se fait uniquement à deux. Garrel récolte au fur et à mesure la pellicule (composée souvent de chutes) nécessaire pour continuer à tourner. Il fait à chaque fois le tour des cinq ou six producteurs sur lesquels il peut compter. A l'arrivée, le film coûte 42 000 francs. Il sort à l'automne dans une salle du Marais et reste un mois à l'affiche. Neuf mille personnes viennent le voir. C'est peu et c'est beaucoup. Avec *Les Hautes Solitudes*, Garrel veut prouver noir sur blanc que le cinéma n'est pas obligatoirement réductible au capitalisme, qu'un film peut se monter pour le prix d'une 2 CV, sans rien connaître ou presque de la technique. Il suffit d'improviser : aussi ouvrir-il le diaphragme à fond, se disant qu'il y aura toujours des traces. Il procède ainsi pour chaque séquence sans jamais avoir la possibilité de vérifier. Les rushes ne seront visionnés qu'au moment du montage final, l'été suivant. Comme par enchantement, le très beau visage de Seberg apparaît.

Ce film appartient pleinement au champ du cinéma et de l'avant-garde artistique. C'est beaucoup plus rare qu'on ne le dit. Dans cette catégorie, on ne trouve pour ainsi dire que Warhol. Garrel a d'ailleurs vu *Chelsea Girls* avec Nico, peu de temps auparavant. Il découvre alors que tout est permis, que le cinéma peut se faire seul et librement, comme la littérature ou la peinture. En réalisant *Les Hautes Solitudes*, Garrel crée une œuvre d'art qui n'est pas narrative (ce n'est pas Epstein, ni Lberbier, ni même *Out one* de Rivette) mais qui n'est pas non plus du cinéma « plastique » (un cinéma de formes abstraites ou désincarnées, si l'on veut, à la manière de Léger ou de Moholy-Nagy).

Si *Les Hautes Solitudes* entrelace la performance artistique et le cinéma, c'est bien évidemment parce qu'il y a Seberg et non pas une débutante. Garrel a cette idée géniale de faire un film totalement « underground » avec une immense actrice, une figure marquante du cinéma, à la fois star américaine (Seberg a joué dans *Sainte Jeanne* de Preminger) et égérie de la Nouvelle Vague. En regardant le jeu incroyable de Seberg (hérité de l'Actor's Studio) et la géographie étonnamment changeante de son visage, on lit aussi en filigrane une histoire du cinéma, où se chevauchent les images de Lillian Gish, Falconetti, Anna Magnani.

Garrel raconte qu'il n'a jamais été autant impressionné par une actrice. Pour preuve, ce jour de février 74, où elle lui propose de filmer son suicide. Ils se mettent d'accord. Il est prévu qu'elle se couche en chemise de nuit sur le lit et qu'elle avale une série de barbituriques. Passé un laps de temps, elle simulera une douleur très vive au ventre et ses cris alertent Tina Aumont, présente dans la chambre voisine. Ils tourment la scène. Mais au moment où Seberg se tord de douleur, Garrel panique complètement, lâche brutalement la caméra et se jette sur elle, convaincu du pire. La réaction de Seberg ne se fait pas attendre ; furieuse, elle lui lance violemment : « Mais qu'est-ce qui te prend ? Tu es complètement fou ! Tu as gâché la scène ! ».

Dans le film, un voile blanc vient couper net l'action. ▽

Jacques Morice

☛ Cahiers du cinéma - N° spécial 100 journées

Image 8 : Photocopie de l'article de Jacques Morice, *Un jour de février 1974, deux solitudes en silence : Garrel et Seberg*, Cahiers du cinéma, no. spécial 100 journées, mars 1995

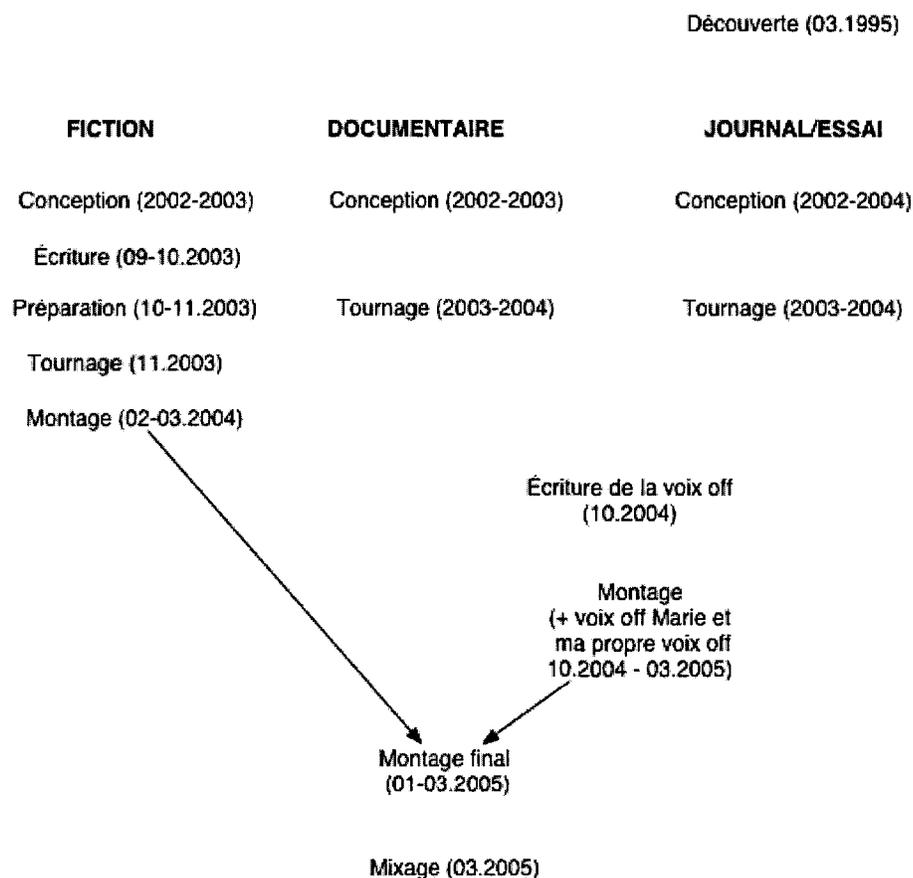
Tout cela commençait à ressembler à un montage de trois fils, tressés ensemble : la fiction, le documentaire sur la jeune actrice qui allait jouer dans la fiction et le fil essai portant sur ce film qui me hantait. Je commençais aussi à voir que la partie documentaire (avec Marie en tant que jeune comédienne en début de carrière), mais aussi les deux autres fils aussi, allaient me donner l'opportunité de faire le point sur ma condition, sur mon état dans le cinéma, dans le ventre du cinéma. Et, puisque les trains et leurs passages étaient intimement reliés à cette découverte des *Hautes Solitudes* et à cette période dans laquelle j'avais vécu pleinement, pour la première fois, la *passion cinéma*; les trains et leur histoire commune avec le cinéma allaient donner un second fil conducteur à tout le projet.

Voici la façon dont les trois fils se sont formés (image 11 sur la page suivante) :

3.3.Le voyage

L'une des parties les plus délicates de la réalisation du film fut l'enregistrement de la voix off. En effet, c'est par la voix que s'exprime le mieux cette sensibilité de la mémoire, et la voix joue souvent le rôle de liant des parties disparates, pour leur donner une cohérence, une fondation commune.

Il y a là tout un travail à faire avec sa propre voix pour qu'elle devienne instrument de la mémoire, instrument pour raconter. Ma voix off, dans le fil du journal/essai, relève de l'autoportrait, de l'autobiographie, d'une relation qu'on peut avoir avec soi-même à un moment x : une relation dans le miroir. Le miroir, c'est la re-connaissance, la perception,



À CHICOUTIMI IL N'Y A PLUS DE TRAIN BLEU

Image 11 : Schéma de création chronologique pour *À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu*

l'éclairage, la déformation ou l'inversion, car une image dans le miroir n'est jamais la même.

En ce qui concerne la voix de Marie, mais aussi son rôle dans la fiction et ses apparitions dans le documentaire, il s'agissait, là encore, d'inscrire un rêve, un imaginaire dans une créature réelle. Marie est en même temps personnage, comédienne et corps avec

tous ses corps. Sa voix off, qui lit les passages de l'article de Jacques Morice, est par moments monocorde et rapide, à d'autres posée et tranquille, comme si elle racontait une histoire pour des amis, devant une bonne tisane.

Pour la plupart des images présentes dans le film, c'est moi qui porte la caméra (à l'épaule) ; je m'inscris ainsi dans l'image avec mon corps hors-cadre. Mais il y a autre chose que ma présence physique hors-cadre, il y a mon imaginaire (ma façon de cadrer, de filmer, tributaire du réservoir d'images qui s'est constitué au fil des années dans ma tête), il y a mes souvenirs et mes rêves.

Les parties les plus intéressantes des entretiens avec Marie sont, selon moi, celles que j'ai filmées dans le train Montréal – Jonquière, tout comme celles dans les loges des acteurs au Petit Théâtre de l'UQAC. L'endroit que je choisissais à chaque fois pour conduire ces entretiens était en étroite relation avec la conception initiale de la totalité du film et avec les images que j'avais déjà enregistrées (des séquences d'un spectacle de théâtre, *Le Pain dur*, dans lequel jouait Marie, et des répétitions de ce spectacle). Mais, à chaque fois, le lieu de l'enregistrement posait son empreinte sur la façon dont l'entretien s'était passé, sur les réponses de Marie et sur ses réactions. Ainsi, plutôt que de transmettre des informations concrètes sur nous, ces entretiens communiquent un état d'être, une manière de trouver la vie à travers notre passion pour l'art que l'on pratique.

En ce qui concerne le montage, c'est le moment où ce mécanisme d'ellipses et de répétitions se met en place. Pour *À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu*, ce sont les images et les sons de trains qui constituent cette toile délicate de rimes et de répétitions, qui met en place la structure nécessaire et complémentaire pour les ellipses. Ces ellipses on les

retrouve donc dans ma voix off et les voix on et off de Marie, même si ces voix, à première vue, trouvent leur utilité dans la façon d'exposer et de raconter une histoire. Les images de Marie en train de se maquiller/démaquiller dans la loge des acteurs sont d'autres éléments elliptiques qui, de par leur présentation dans un ordre aléatoire, non-chronologique, revendiquent une place irrationnelle à l'intérieur du montage.

En outre, le montage permet de revenir en force sur les images, de les ajuster, d'éliminer tout ce qui peut nuire au déroulement des mécanismes fragiles censés apporter de l'information au spectateur et, en même temps, de l'inviter à s'investir avec ses ressources émotionnelles dans le film en construisant à sa propre façon son histoire à lui. L'étape la plus difficile fut la réduction de ce que j'avais prévu initialement comme images, comme montage pour le fil du journal essai. Je me suis rendu compte qu'avec les deux autres fils, celui de la fiction et celui du documentaire, je risquais d'égarer complètement mes spectateurs. La seule solution fut de simplifier au maximum le fil du journal essai en choisissant de l'axer uniquement sur deux choses : la poursuite du film « fantôme » de Philippe Garrel, *Les Hautes Solitudes*, et la liaison entre le cinéma et les trains.

3.4. Ce qu'il reste...

...c'est sans doute quelques détails concrets sur la fabrication de ce film, ces souvenirs qui ne peuvent pas passer dans l'évocation directe du processus. Comme le début maladroit du tournage du fil de fiction, avec cette cicatrice qui ne voulait pas coller sur le visage du personnage masculin, comme « Le tourbillon », cette chanson de Jeanne Moreau dans *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962) que Marie fredonne dans le train en se trompant

de paroles à un moment donné (tout comme Jeanne Moreau pendant le tournage de la chanson dans *Jules et Jim*) alors que la caméra continue à tourner... Ou comme ce moment du montage où je me rends compte de la nécessité de marquer une différence entre ma voix off et celle de Marie qui lit des fragments de l'article du Jacques Morice. J'avais besoin de sentir que la voix de Marie venait d'un espace de tranquillité, d'un temps perdu dans lequel on peut s'oublier à raconter des histoires. C'est alors que j'ai décidé de rajouter sur la bande son, à côté de la voix de Marie, le bruit rythmique d'une horloge.

Aujourd'hui je m'aperçois que les deux moteurs principaux de ma motivation de réaliser le film *À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu* se ressemblent, se rejoignent sur le territoire d'une quête, d'une exploration. D'une part la poursuite du film fantôme *Les Hautes Solitudes* s'avère un idéal d'exploration approfondie, richement intime, de son protagoniste, Jean Seberg, et d'autre part la volonté d'expérimenter cette forme de fiction sur le couple à travers trois moments différents de leur histoire tient d'un regard narratif sur la réalité.

Ma « famille cinéma » dont j'ai évoqué dans un chapitre antérieur quelques figures parentales et quelques lieux de rencontre – retrouvaille - découverte, cette famille excellait, dès le départ, dans la fiction, dans l'art de raconter une histoire. Je me suis longtemps nourri de cette fiction, de ces histoires, au point d'en vouloir faire, d'en vouloir raconter moi aussi. Mais les temps ont changé : cette « famille cinéma » qui marque à travers ses créateurs, à travers ces présences tellement fortes, le 20^{ème} siècle, reste aujourd'hui, en ce qui me concerne, une famille... du siècle passé. En fait, ce n'est pas seulement une question de temps, c'est d'abord et avant tout une question de délimitation nécessaire. Truffaut disait

À Chicoutimi
IL N'Y A PLUS DE TRAIN BLEU
une production Fjord Film et DQAC

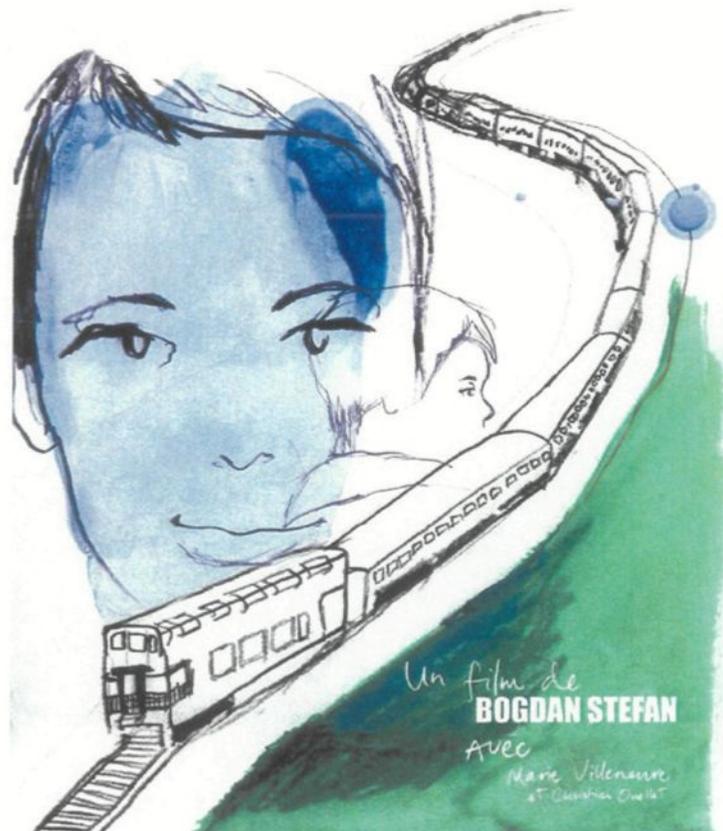


Image 12 : Affiche du film *À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu* (affiche réalisée par Cindy Dumais)

souvent qu'il aurait aimé naître et être, en tant que cinéaste, à l'âge d'or du cinéma (le passage du muet au sonore, les années 1930 – 1940), époque marquée entre autres par Lubitsch, Chaplin, Ford, Capra, Renoir. Toutefois, il était conscient de la nécessité d'accepter son incarnation, comme cinéaste, dans son époque, avec toutes les différences que cette époque lui apportait dans l'exercice de son art.

J'aime les films de Truffaut, Godard, Eastwood, Tarkovski, j'aime baigner dans leurs fictions, dans leurs récits, dans leurs histoires à eux, mais je suis de plus en plus conscient de mon présent. Assumer mon incarnation à cette époque dont je suis le SpectActeur, voilà le chemin.

Pour revenir *À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu*, toute cette forte présence des *Hautes Solitudes* dans mon film (présence mise en évidence par l'absence de la rencontre directe, visuelle, presque physique avec le film de Philippe Garrel), parle de l'acceptation nécessaire de mon propre chemin dans le cinéma, de ma propre spécificité sur ce chemin. En d'autres mots, tout en reconnaissant cette « famille » et sa façon de voir et de faire le cinéma, j'affirme l'impossibilité d'y appartenir et la nécessité concrète de m'en séparer. C'est d'ailleurs le processus naturel du passage d'un âge à l'autre, et la recherche de ce film fantôme et la volonté de mettre en fiction LE couple parlent de ce deuil indispensable avec le passé. C'est ce passage, accompli dans l'exercice d'une passion, que je considère aujourd'hui comme la réalisation essentielle du processus de création de mon film.

Encore une fois, je viens de me rappeler que la véritable transmission est quelque chose qui échappe à la simple volonté de transmettre, et qui relève de la circulation inconsciente. Ce n'est pas dans la maîtrise mécanique des instruments de fabrication d'un

film, mais dans la concentration-relaxation (sur l'objectif en même temps que sur les choses qui se passent autour et à l'intérieur de la réalisation) qu'on réussit à graver quelque chose... Pendant le film, la vie continue...

III

CONCLUSION

1. Regard dans le passé futur

Ce travail de fin de maîtrise est l'aboutissement de tout ce cycle qui a commencé en 2001, un processus qui m'a permis de prendre contact avec une réalité de création et de transmission à travers l'exemple concret de mes collègues, de mes professeurs et des oeuvres qui leur ressemblaient. Il en a résulté, en ce qui me concerne, une formidable ouverture envers l'art contemporain, envers le processus de création en lui-même et envers les artistes.

« Le cinéma est toujours jeune quand il repart vraiment du geste qui l'a fondé, de ses origines. Quand quelqu'un prend une caméra et se met face au réel pour une minute, dans un cadre fixe, en état d'extrême attention à tout ce qui va advenir, en retenant son souffle devant ce qu'il y a de sacré et d'irréversible dans le fait qu'une caméra capte la fragilité d'un instant, avec le sentiment grave que cette minute est unique et ne se reproduira jamais plus dans le cours du temps, le cinéma renaît pour celui-là comme au premier jour où une caméra a tourné. » (Alain Bergala, 2002, p. 131).

À Chicoutimi il n'y a plus de train bleu et ce mémoire m'ont amené à me confronter à des concepts vivants, avec des couples de force (réel – imaginaire, illusion – vérité, mémoire – oubli, ellipse – répétition) que j'ai appris à mieux connaître, et cela grâce à

l'héritage des autres que j'ai pu relier à mon expérience personnelle. Le résultat de ce travail est ici, ouvert à toutes critiques, et moi-même je suis conscient du chemin parcouru et bien décidé à poursuivre son approfondissement. Il s'agit de continuer à rouvrir les fenêtres de la mémoire – oubli vers des paroles (verbes) et des traditions dont le sens initial, petit à petit, s'est perdu. Il s'agit de continuer à raconter (répétition – ellipse) des histoires sincères, passionnées (au bout de compte, des histoires de découverte de soi-même) pour que les spectateurs deviennent des SpectActeurs et qu'ils puissent embarquer eux aussi dans le formidable voyage de la découverte de soi.

Une des futures ouvertures serait, justement, de poursuivre l'exploration de la lumière comme matière première du cinéma, autant d'un point de vue extérieur (avec les couleurs, l'intensité, l'éclairage etc.) que d'un point de vue intérieur, non seulement comme illusion, mais comme réalité concrète, comme matière énergétique qui radie (dans les icônes, par exemple, on retrouve rarement une source d'éclairage extérieure, la lumière vient d'abord et en premier lieu de l'intérieur des personnages). Je trouve dans cette dualité de la lumière une source fascinante de création, d'expérimentation.

L'automne 2004 a vu la naissance au Saguenay d'un collectif artistique formé par cinq cinéastes de la région. Intitulé Fjord Film, ce collectif dont je fais partie se propose de donner à ses membres les outils nécessaires pour pouvoir créer leurs œuvres médiatiques dans les meilleures conditions possibles mais aussi de se constituer dans un pôle de diffusion et d'échanges interrégionaux pour des cinéastes et leurs productions. En ce qui me concerne, je mise beaucoup sur cet organisme pour produire mes films ici, dans le

contexte de cette région qui s'est prouvée si bénéfique pour le développement de ma création.

2. Le territoire intérieur

À l'hiver 2003, j'ai été le témoin privilégié d'une expérience rare et intéressante. Un de mes collègues de maîtrise, voulant fixer son sujet d'étude qui était de constituer un testament de la langue innu, se retrouva par voie de conséquence à nous parler du territoire perdu de sa tribu. Cette langue innu, qui ne suscite plus chez les jeunes le désir d'être parlée, semble avoir perdu sa raison interne d'être, reliée à son territoire, car elle ne prend véritablement sens qu'imprégnée de la relation de celui qui s'exprime avec son environnement, avec la nature.

Ce n'est pas la première fois dans l'histoire de l'humanité qu'une communauté se retrouve dépossédée de son territoire (et de ce fait, qu'elle voit sa langue décliner), et que cette communauté fait de la récupération de ce territoire une des motivations principales de sa survie. Mais, au-delà du principe de la dignité et du rétablissement des racines que cette démarche peut servir, le retour en arrière n'est plus possible. Confronté à une telle perte, la meilleure chose à faire serait plutôt de profiter de l'espace libre ouvert ainsi afin de le remplir avec quelque chose de nouveau, de meilleur. Cette recherche du territoire pourrait être alors déplacée vers l'intérieur de l'être, puisque les possibilités sont, dans cette recherche intérieure, infinies. En fait, plus que le résultat concret, ce territoire fabuleux, c'est le processus même de recherche qui m'apparaît aujourd'hui plus important, le chemin parcouru jusqu'à la découverte de ce territoire.

Le cinéma en tant qu'entité invisible, mais auquel on croit, peut faire plus de sens que les films qui le composent ou que les cinéastes qui le pratiquent. *La passion cinéma* pourrait être alors comme ce légendaire territoire intérieur dont la découverte compte moins que le voyage, que le chemin parcouru pour y arriver.

BIBLIOGRAPHIE

- BERGALA Alain (2002), *L'hypothèse cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 131 pages
- CASSETTI Francesco (1999), *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan cinéma, 374 pages
- GILLAIN Anne (1991), *François Truffaut, le secret perdu*, Paris, Hatier, 299 pages
- GRESCHNY Nicolaï (1986), *L'icône de la Trinité d'André Roublev*, Burtin, Editions des Beatitudes, 126 pages
- GODARD Jean-Luc ; BERGALA, Alain (1985), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2*, Paris, Éditions de l'Étoile, 638 pages
- GODARD Jean-Luc, *Passion, découpage plan à plan après le montage*, L'Avant-scène cinéma, no. 380, avril 1989
- JOUSSE Thierry (2003), *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, Paris, Cahiers du cinéma, 247 pages
- MORICE Jacques, *Un jour de février 1974, deux solitudes en silence : Garrel et Seberg*, Cahiers du cinéma, no. spécial 100 journées, mars 1995
- NINEY François (2000), *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 347 pages
- TRUFFAUT François (1975), *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 374 pages.

SITES INTERNET :

BAKHKIROVA Galina, *Projets d'Andre Tarkowski*, Oeuvres et Opinions, 1963

www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/On_Rublov.html

Le Nouveau testament, La Bible Louis Segond

www.biblegateway.com