

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION DU RÉEL DANS LE CINÉMA DIRECT:
À LA JONCTION DE LA PRATIQUE ET DE LA THÉORIE DOCUMENTAIRE.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
CAROLINE BOILY

OCTOBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le fruit de longues années passées à jongler avec études, travail et création. Je tiens à remercier les personnes suivantes qui ont rendu ce projet possible :

- À mes parents André Boily et Raymonde Giguère, ainsi qu'à ma sœur Geneviève, qui m'ont encouragée à poursuivre des études supérieures et qui ont été présents et à l'écoute jusqu'au bout.
- À Ralf qui m'a comprise, encouragée et soutenue pendant ces longues années, me permettant de réaliser plus d'un rêve.
- À mes directeurs, Philippe Sohet et Loïc Guyot pour leurs judicieux conseils, leur rigueur et leur patience pendant ce long labeur.
- À l'INIS qui m'a ouvert au monde cinématographique et dont l'enseignement généreux a rendu ce mémoire possible. En particulier à Colette Loumède et Marie-Josée Deblois, respectivement directrice et coordonnatrice du programme de documentaire 2008.

À tous, un grand merci.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
DÉMARCHE ET CONCEPTS	3
1.1 Concepts clés.....	3
1.1.1 Le cinéma direct	3
1.1.2 Le réel subjectif	6
1.1.3 Une question d'éthique.....	7
1.2 Les documentaristes	8
1.3 Complément théorique.....	10
1.4 L'exercice de cinéma direct : <i>L'encan</i>	10
1.5 Note sur le contexte du mémoire-crédation	11
CHAPITRE II	
ENTREVUES AVEC SIX RÉALISATEURS	13
2.1 La mise en scène	14
2.1.1 Mise en scène versus mise en situation.....	14
2.1.2 Éléments de fiction	16
2.2 Reconstruire le réel au montage	17
2.3 Rapport avec les personnages	19
2.4 Rémunération des personnages	20
2.5 Les sujets délicats ou controversés	22
2.6 Conclusion	24
CHAPITRE III	
ÉLARGISSEMENT THÉORIQUE	25
3.1 La mise en scène	26
3.1.1 Mise en situation versus mise en scène.....	28
3.1.2 Éléments de fiction	31
3.2 Reconstruire le réel au montage	32
3.3 Rapport avec les personnages	35
3.4 Rémunérer les participants	38

3.4.1 Les cas de <i>Hoop Dreams</i> et <i>Être et avoir</i>	38
3.5 Les sujets délicats ou controversés	40
3.6 La musique dans le documentaire	42
3.7 Conclusion	43
CHAPITRE IV	
L'ENCAN ET LES QUESTIONNEMENTS DE LA PRATIQUE DOCUMENTAIRE	45
4.1 Mise en scène et mise en situation	46
4.2 Reconstruire le réel au montage	48
4.3 Rapport avec les personnages	51
4.4 Rémunérer les participants	53
4.5 Les sujets délicats ou controversés	53
4.6 La musique dans le documentaire	55
4.7 Conclusion	56
CONCLUSION	58
BIBLIOGRAPHIE	59

RÉSUMÉ

Ce mémoire-crédation est né de la participation de l'auteure au programme de réalisation documentaire à l'Institut national de l'image et du son. Découlant de l'entente UQAM-INIS, ce projet jette un regard sur la manière dont les documentaristes de cinéma direct représentent la réalité à travers leurs œuvres. Ce genre, que les cinéastes québécois ont contribué à faire naître à partir de la fin des années 50, est toujours utilisé des décennies plus tard. Le style du direct et sa technique donnent des documentaires basés sur la confiance des gens filmés et qui sont souvent produits dans l'action. Ils suscitent une grande impression de vérité chez les spectateurs. La réflexion proposée dans ce document émane de deux volets du cursus de l'INIS : des entretiens avec six cinéastes québécois de renom et la réalisation d'un court métrage de cinéma direct. Les paroles des réalisateurs permettent d'esquisser les défis éthiques liés à la représentation de la réalité et d'en cibler les grands thèmes. Ceux-ci sont ensuite passés en revue et analysés grâce aux réflexions de théoriciens du documentaire et plus précisément du cinéma direct. Ces thèmes servent ensuite à examiner la production d'un court métrage réalisé lors du programme de l'INIS. Il est à noter que ce mémoire-crédation, qui apporte une réflexion à la jonction de la théorie et de la pratique, a été exclusivement pensé et préparé *après* le passage à l'Institut. Il ne s'agit donc pas de vérifier une hypothèse proposée avant le programme, mais bien d'apporter un questionnement basé sur l'expérience.

Mots clés :

Documentaire, cinéma, représentation, éthique.

INTRODUCTION

Ce mémoire s'intéresse aux facteurs qui peuvent avoir une influence sur la façon dont les documentaristes représentent la réalité lorsqu'ils produisent des films dits de cinéma direct. Leurs décisions éditoriales, depuis la préparation du sujet jusqu'à la projection, sont déterminantes pour la légitimité de leur œuvre en particulier et du genre documentaire en général, puisque ces réalisateurs visent à présenter une portion de réalité. Les documentaristes, contrairement aux réalisateurs de films de fiction, façonnent une œuvre avec le réel comme matériau. Ce qu'ils donnent à voir et entendre à l'écran a des prétentions de vérité, ce qui soulève inévitablement des considérations éthiques.

Établissons tout d'abord que le cinéma direct propose d'exposer une réalité *non scénarisée* en mettant à l'écran la vie de «gens vrais». Il s'agit d'un cinéma où des êtres humains deviennent, pour le temps d'un film, des *personnages*. Ce cinéma expose à l'écran leur vie et leurs émotions réelles, il n'invente pas et montre à des spectateurs un bout de vie partagé par une équipe de tournage et des personnages. Le documentaire est le produit de semaines, voire de mois ou même d'années de côtoiement. Ce genre se base sur une relation de confiance entre réalisateur et personnages, et entre réalisateur et spectateur. Le contrat est le suivant : on capte et montre le réel sans construction scénarisée, ni dialogues écrits, dramatisation ou narration. Le cinéma direct doit être du « vrai », pas le produit de l'imaginaire d'un créateur. Devant telle exigence, comment savoir si ce qui est projeté en salle de cinéma et diffusé à la télévision est bel et bien représentatif de la réalité? Quels sont les facteurs qui ont une influence sur le degré de vérité du documentaire? Comment les réalisateurs s'y prennent-ils pour transmettre le réel? Afin de pouvoir proposer des pistes de réponses à ces questions, nous voudrions avec ce document proposer une réflexion fondée sur l'expérience vécue dans le cadre du programme de réalisation documentaire de l'Institut national de l'image et du son (INIS).

Le protocole d'entente conclut par l'UQAM et l'INIS donne accès à la réalisation d'un mémoire-crédation au sein du programme de Maîtrise en communication de l'université. Dans ce cadre, il est prévu que le mémoire déposé soit essentiellement un document qui atteste d'une démarche de réflexion découlant de la formation reçue à l'INIS. L'auteur de ce document a complété à l'été 2008 le programme de réalisation documentaire dirigé par Colette Loumède. Le comité pédagogique était composé de réalisateurs et de producteurs de métier, soit : Patricio Henriquez, Nicole Gravel, Stéphanie Verrier et Josette Normandeau. Le

programme de réalisation documentaire de l'INIS est de façon générale basé sur un apprentissage pratique et la transmission d'un savoir-faire à de futurs cinéastes, afin qu'ils deviennent fonctionnels dans le milieu de l'audiovisuel québécois. L'expérience vécue au sein de l'INIS est donc le point de départ de ce mémoire qui propose de poursuivre la réflexion au-delà de l'enseignement pratique reçu à l'Institut. La démarche est donc intimement liée aux cinq mois de formation et deux éléments forts du programme fourniront le matériau pour réfléchir aux implications liées à la représentation de la réalité dans le documentaire.

« En fin de compte, le grand mérite de la recherche de la vérité n'est pas d'apporter la vérité, mais de poser le problème de la vérité! » *Edgar Morin*

CHAPITRE I

DÉMARCHE ET CONCEPTS

La démarche proposée dans ce document se déploie en trois étapes. La réflexion prendra ainsi son ancrage au deuxième chapitre dans une série d'entretiens qui ont eu lieu entre les étudiants de l'INIS et six documentaristes québécois. Les expériences de ces réalisateurs serviront à identifier des thèmes clés liés à la représentation de la réalité dans le cinéma direct. Ensuite, au troisième chapitre, les thèmes et questionnements tirés de cette première phase seront évalués et complétés à la lumière des écrits d'auteurs clés du domaine du cinéma documentaire en général et du cinéma direct en particulier. Cette section donnera l'occasion de mettre en perspective théorique les dires des cinéastes, de même que de soulever certaines problématiques qui n'auraient pas été relevées de façon significative lors des entretiens. Ces pages jetteront les bases de l'étape finale qui consistera à évaluer, au quatrième chapitre, comment les grands thèmes sélectionnés se manifestent dans le cadre de la production du court métrage de cinéma direct *L'encan*, que nous avons réalisé dans le cadre du programme de l'INIS.

1.1 Concepts clés

Avant d'aller plus loin, il est opportun de préciser davantage certains concepts qui sont à la base même de notre réflexion, soit les notions de cinéma direct, de réel subjectif et d'éthique.

1.1.1 Le cinéma direct

Le documentaire au sens large est ancré dans une tradition filmique caractérisée par les multiples dénominations, de documentaire social à cinéma-vérité, en passant par le film d'enquête ou le cinéma d'intervention. Devant la multitude de formes, ce document se concentre sur un style précis, celui du cinéma direct. Pourquoi choisir le cinéma direct, plutôt qu'un autre? D'abord, ce genre est intimement lié au développement du documentaire québécois, les réalisateurs de la province ayant été des pionniers du direct qu'ils ont

contribué à développer. Ensuite, les réalisateurs rencontrés dans le cadre de l'INIS, dont les entrevues serviront à établir les concepts clés de ce mémoire, sont des créateurs ayant tous adopté ce style, en totalité ou en partie. L'un d'entre eux, Michel Brault, est même internationalement reconnu comme l'un des pères du cinéma direct. Ainsi, en 1963, Jean Rouch disait : « tout ce que nous avons fait en France dans le domaine du cinéma-vérité¹ vient de l'ONF. C'est Brault qui a apporté une technique nouvelle de tournage que nous ne connaissions pas et que nous copions tous depuis. »² Enfin, le programme en réalisation documentaire de 2008 de l'INIS a fait la part belle à ce genre en demandant aux étudiants la réalisation d'un court métrage de cinéma direct. C'est la production du film issu de cet exercice que nous analyserons dans ce mémoire.

Avant de définir les spécificités du cinéma direct, établissons qu'il est tout d'abord lié au documentaire, un genre souvent défini par opposition à la fiction, reine du grand écran. L'ouvrage *200 mots-clés de la théorie du cinéma* propose une définition plus positive que nous acceptons et qui a le mérite de placer le référent réel au cœur de la question. Le documentaire postule « que l'objet dont il parle existe (ou a existé) en dehors même du film et que cela est vérifiable par d'autres voies. »³ Le direct adhère à cette définition de base et y ajoute ses propres caractéristiques techniques et philosophiques. Il s'agit d'un cinéma qui capte des phénomènes de proximité, qui se colle aux situations observées et qui se rapproche des gens filmés pour rendre compte de leur réalité. La technique du direct est cruciale, puisque c'est elle qui a permis l'avènement du principe de contact étroit avec le sujet. En effet, faire corps avec l'événement a nécessité la mise au point, de la fin des années cinquante au début des années soixante, de caméras légères reliées à des magnétophones plus stables rendant possible le tournage en son synchrone hors des studios. L'image et la voix des gens peuvent maintenant être captées sur le vif. C'est Mario Ruspoli qui, le premier, utilise officiellement l'expression cinéma direct dans son rapport écrit pour l'UNESCO à l'occasion de la *Table ronde sur le cinéma et la culture arabes à Beyrouth* en 1963. Tenant pour acquis que les divers réalisateurs de cinéma direct développeraient des approches très différentes, allant de la participation active à l'observation neutre, Ruspoli mit l'accent sur les éléments techniques de ce nouveau cinéma. Pour ce cinéaste italien, le « groupe synchrone cinématographique léger », donne les moyens de se rapprocher des

¹ Le *cinéma-vérité*, le terme que Jean Rouch utilisait, se rapproche du terme *cinéma direct* utilisé à la même période au Québec.

² Entretien avec Jean Rouch dans le numéro 144 des *Cahiers du Cinéma* parution de Juin 1963.

³ André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p.64.

gens puisque l'équipe de cinéma direct est restreinte et mobile. Elle compte essentiellement un caméraman et un preneur de son. Parfois, le réalisateur accomplit une de ces deux tâches, parfois il s'ajoute aux techniciens pour former une équipe de trois personnes.

Dans ce cadre, les gens filmés ne se réduisent plus à leur image. Ils prennent désormais la parole, une parole vivante et enregistrée sur le vif. En fait, le cinéma direct va résoudre en grande partie le problème que Paul Rotha avait soulevé à l'époque où les caméras étaient accompagnées de colossaux systèmes d'éclairages et d'enregistrement sonore. « Clearly a full and real expression of the modern scene and modern experience cannot be achieved unless people are observed in accurate relation to their surroundings. »⁴ Cette captation des gens en relation avec leur environnement que mentionne Rotha est justement obtenue par le groupe synchrone cinématographique léger qui se mêle à son sujet. Même lorsque les réalisateurs choisissent un parti pris de stricte observation non participante, on demeure tout près de l'action et des gens qu'on filme. En effet, dans ces cas où l'interaction entre l'équipe et les personnages est limitée, le cinéaste qui adopte le direct n'examine pas son sujet de loin, il vit en contact constant avec lui. Gilles Marsolais écrit ainsi que « la grande leçon du cinéma direct, au-delà de la technique, des formats, des supports et des genres, fut d'avoir contribué à la prise de conscience généralisée de la part de subjectivité qu'implique l'acte de filmer. »⁵ Les membres de l'équipe de tournage étant au milieu de toutes les actions et paroles captées, on ne peut prétendre à une neutralité pure. Leur présence sera toujours un élément perturbateur dans la vie des gens filmés, même lorsqu'on recherche un strict minimum d'interférences. Cette subjectivité assumée ne donne toutefois pas droit à toutes les manipulations. Rappelons que notre définition de départ du documentaire promet un référent réel, dont l'existence peut être prouvée. « Le fait que la vérité absolue soit inaccessible ne dispense pas le documentariste de faire preuve de la plus grande rigueur dans l'approche des fragments de réalité qu'il se propose d'explorer. »⁶

En résumé, le cinéma direct comme genre documentaire est caractérisé par une technique légère, incluant au maximum deux ou trois personnes présentes au moment du tournage. Cette façon de faire est éveillée par un désir d'être plus près du ou des sujets du film, elle crée la possibilité de capter les gens dans leur milieu et sur le vif tout en leur donnant la parole. Que les cinéastes décident de prendre le parti de la participation active ou

⁴ Paul Rotha, *Documentary film : the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*, London, Faber and Faber, 1970, p. 118.

⁵ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997, p.313.

⁶ Guy Gauthier, Simone Suchet et Philippe Pilard, *Le documentaire passe au direct*, Montréal, VLB éditeur, 2003, pp.62-63.

d'une observation plus détachée, ce style force un contact réel et rapproché avec ceux qui se laissent filmer.

1.1.2 Le réel subjectif

La représentation du réel à l'écran, nous l'avons formulé, est au cœur du documentaire puisque, dans ce genre cinématographique, le référent doit être réel et exister hors de l'imaginaire du cinéaste. Ce dernier doit donc au spectateur de respecter la réalité.

Le documentariste peut se tromper; il ne doit pas tromper. Sa pratique relève de l'esthétique, mais aussi de l'éthique, parce que le spectateur attend du documentaire autre chose qu'une jouissance esthétique, bien que celle-ci éloigne quelques maux trop communs dans le genre : l'ennui, la confusion. L'esthétique est bienvenue, l'éthique est impérative.⁷

Ainsi, le film documentaire ne saurait non plus prétendre être objectif comme l'ont conçu les pionniers du direct américain, Robert Drew et Richard Leacock, qui se voulaient aussi invisibles que possible pour enregistrer la réalité sans l'influencer.⁸ Il devrait plutôt y avoir admission de la subjectivité, de la modification de la réalité, dès lors qu'elle est filmée, cadrée et montée. L'admission est, à tout le moins, au bénéfice du spectateur qui, devant le document, doit juger de son éthique et de sa véracité sans avoir accès à tous les détails des actes posés derrière la caméra. François Niney souligne que le spectateur est devant une sorte d'évidence cinématographique. « Le spectateur ne se dit pas : "on me montre une chambre sombre", mais "je vois une chambre sombre". L'acceptation unanime de cette illusion—une vision s'offrant d'elle-même, sans appareil—est à la base du spectacle cinématographique. »⁹

Une subjectivité admise par le cinéaste, autant que par le spectateur, permettra de désamorcer au moins en partie cet effet de vérité et rendra possible la détection des petites ou des grandes tromperies. Étant donc admis que le documentaire n'est pas le monde réel, qu'il est plutôt le résultat de la collision entre personnages, équipe de tournage et spectateurs,

la véritable liberté du spectateur est en cela qu'il peut découvrir la signification des choses ou voir celles-ci uniquement comme choses. L'auteur fait confiance à sa perspicacité : il (le spectateur) est libre de penser sur ou à partir de ce qu'il voit, mais non

⁷ *Ibid.*, p.115.

⁸ Mark Cousins et Kevin Macdonald, *Imagining reality : the Faber book of documentary*, London, Faber and Faber, 2006, p. 250. Version originale anglaise : «...believed that his film crews were so unobtrusive and mobile that they could record "reality" without influencing it. »

⁹ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 211.

dans ce qu'on lui donne à voir.¹⁰

De là, toute l'importance de l'authenticité du document et de l'honnêteté du cinéaste.

1.1.3 Une question d'éthique

Dans un contexte où les documentaristes veulent rendre compte de ce qu'ils observent caméra à la main, et où ils s'engagent auprès de l'auditoire que l'œuvre documentera le réel, il y a un contrat moral à respecter envers les participants et les spectateurs. C'est dans cette optique que nous identifions l'éthique du cinéaste comme étant cruciale pour le respect de ce contrat tacite, une éthique ancrée dans la pratique au quotidien de la création documentaire. Puisqu'on est en présence d'un acte de communication dont le référent est en principe réel, l'éthique du direct doit être plus « qu'une affaire de morale personnelle »¹¹, elle doit pourtant être assez simple et enracinée dans l'expérience pour qu'elle soit applicable par les cinéastes en mouvement. Dans *À la recherche d'une éthique différente pour les médias*, Gilles Marchesseault juge que la proposition de John L. Austin est une source intéressante qui offre une perspective pratique. La théorie de Austin se base sur trois grands niveaux de langage soit, le messager qui s'exprime, le contenu qui est exprimé et la transmission du message. De là, Marchesseault détermine que

l'éthique exige une communication qui, dès le départ, fonctionne simultanément à trois niveaux : elle doit avoir du succès à la fois dans l'honnêteté de ses communicateurs, dans la justesse de ses contenus et jugements, ainsi que dans la capacité communicationnelle de ses langages.¹²

Il ne s'agit par ailleurs pas ici de mettre de l'avant un principe d'objectivité pour garantir de la vérité du documentaire. Nous l'avons dit, le cinéma direct se met en contact étroit avec les gens filmés, donc pas question de réclamer une distanciation qui s'apparente à l'objectivité journalistique. Le documentaire, particulièrement du genre cinéma direct, ce n'est pas du reportage et la subjectivité y a sa place. « Polymorphe, le cinéma direct ne saurait donc être assimilé à un simple cinéma de reportage, et il ne prétend pas apporter la vérité sur un plateau d'or, mais il vise plutôt à poser le problème de la vérité sur le plan des rapports humains.»¹³ Cette adhésion à la subjectivité ne saurait toutefois cautionner l'irresponsabilité des documentaristes. Certes, le réalisateur sera maître de son œuvre, c'est sa vision du réel

¹⁰ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions Universitaires, 1965, pp. 49-50.

¹¹ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 77.

¹² Gilles Marchesseault, *À la recherche d'une éthique différente pour les médias*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, pp. 141-142.

¹³ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, p. 12.

qu'il projettera à l'écran, mais contrairement à la fiction, il n'a pas droit au mensonge et « se doit d'être vigilant sur les instants de vérité et sur l'authenticité des personnes interrogées. »¹⁴

1.2 Les documentaristes

Revenons au programme de l'INIS et à la manière dont les expériences qui y ont été acquises serviront à ce mémoire. Établissons que les rencontres organisées par Patricio Henriquez, du programme de réalisation documentaire de l'INIS, avaient pour objectif de mettre les étudiants en lien avec des vétérans du métier pour que ces derniers partagent leurs connaissances. Au-delà des considérations plus techniques du métier, les entretiens ont également donné lieu à des discussions sur les questions liées à la légitimité du processus de création documentaire. À partir de ces conversations, nous retiendrons quelques thèmes majeurs, soulignant les défis auxquels les cinéastes font face dans le cadre de la production de cinéma direct. Leurs expériences et leurs observations permettront ainsi d'engager la réflexion sur la représentation du réel.

Les rencontres ont ainsi eu lieu avec Michel Brault, Serge Giguère, Sylvie Groulx, Carole Laganière, Hugo Latulippe et Benoît Pilon. Elles ont toutes été enregistrées par l'INIS et c'est grâce au verbatim de ces entretiens que les éléments clés seront choisis. Il faut noter que les propos et les concepts retenus l'ont été en fonction de leur relation avec les enjeux rattachés au cinéma direct. Tous ces réalisateurs ont touché à ce genre, même si certains ont tenté d'autres expériences ou ont mélangé les styles. Ce sont les éléments touchant le direct que nous étudierons. Ce choix fait en sorte que certaines problématiques ne seront pas abordées, par exemple les questions qui touchent le documentaire d'enquête ou militant. Ces interrogations sont certes intéressantes, mais elles nous mèneraient vers d'autres horizons. Elles pourront être abordées dans un différent mémoire.

Une présentation des cinéastes dont les propos ont été recueillis s'impose maintenant. Ils sont répertoriés par ordre alphabétique et les informations relatées touchent leurs œuvres documentaires et leurs liens au cinéma direct.

Michel Brault

Dès le milieu des années cinquante, Michel Brault entre à l'ONF où il tourne une quarantaine de courts et moyens métrages, surtout documentaires. Avec Gilles Groulx, il coréalise en 1958 *Les Raquetteurs*, un film qui comprend la toute première séquence

¹⁴ Guy Gauthier, Simone Suchet et Philippe Pilard, *Le documentaire passe au direct*, p. 114.

cinématographique directe en son synchrone. Le court métrage ouvre la voie au cinéma direct. À cause de son usage de la caméra à l'épaule, du grand-angulaire, ainsi que sa participation au développement d'un système permettant la captation simultanée et légère du son et de l'image, il est invité à travailler en France avec notamment Jean Rouch et Mario Ruspoli. De retour au pays, il réalise deux films marquants du cinéma direct avec Pierre Perrault : *Pour la suite du monde* projeté au Festival de Cannes et *L'Acadie, l'Acadie?!?*.

Serge Giguère

Figure majeure du documentaire au Québec, Serge Giguère réalise principalement des films sur des gens en apparence simples qu'il côtoie pendant de longues périodes. Attaché à la tradition du cinéma direct, il affirme vouloir capter des gestes du quotidien et faire partager la vie d'individus qui, tout en parlant d'eux-mêmes, sont des révélateurs de leur société. Il a été trois fois lauréat du Prix de l'Association québécoise des critiques de cinéma récompensant le meilleur moyen métrage de l'année pour *Oscar Thiffault* (1988), *Le roi du drum* (1991) et *9, Saint-Augustin* (1995). Sa onzième réalisation, *À force de rêves* a obtenu le prix Jutra du meilleur documentaire en 2007.

Sylvie Groulx

Cinéaste engagée, Sylvie Groulx œuvre dans le milieu du cinéma depuis une trentaine d'années. Parmi ses réalisations, on compte les documentaires *Chronique d'un temps flou* (1988), *L'Homme trop pressé prend son thé à la fourchette* (2003) et *La classe de madame Lise* (2006). Ce dernier long métrage sur l'intégration scolaire des immigrants tourné dans le style direct lui a valu un prix Jutra.

Carole Laganière

Carole Laganière réalise des films depuis une vingtaine d'années. Elle est notamment l'auteure de *La fiancée de la vie* et *Un toit, un violon, la lune* qui ont tous deux remporté le Prix du meilleur documentaire canadien au Festival Hot Docs de Toronto. Elle a aussi réalisé en 2004 *Vues de l'Est*, un documentaire sur des enfants d'un quartier défavorisé de l'Est de Montréal. Carole Laganière capte elle aussi les gens ordinaires, leur donne la parole et s'attarde notamment aux thèmes du deuil et de l'enfance.

Hugo Latulippe

Participant en 1994-1995 de *La Course destination monde* à Radio-Canada, Hugo Latulippe devient quelques années plus tard cinéaste en résidence à l'Office national du film. Avec l'ONF, il réalise le documentaire *Voyage au nord du monde*, et *Bacon, le film*. Puis en 2004, *Ce qu'il reste de nous* tourné clandestinement au Tibet, fait partie de la sélection

officielle au Festival de Cannes.

Benoît Pilon

La démarche de Benoît Pilon s'inscrit résolument dans la veine du cinéma direct. Ses documentaires *Rosaire et la Petite-Nation*, *Roger Toupin, épicier variété*, *Nestor et les oubliés* et *Des nouvelles du Nord* prennent tous le parti de suivre quelques personnes sur une longue période. Ces films de fréquentation donnent la parole à des personnes qu'on entend peu s'exprimer en public, des gens qui, à travers une histoire personnelle, sont le reflet de pans importants de leur société.

1.3 Complément théorique

Suivant les réflexions émises par les cinéastes, une discussion théorique sera développée. Des balises, permettant de limiter le corpus, ont par ailleurs été choisies sur des bases géographiques et historiques liées à l'évolution du cinéma direct dans le monde. La raison de ce choix est la suivante : ce type de documentaire a pris son envol relativement en même temps au Québec, en France et aux États-Unis, chaque territoire ayant son groupe de pionniers. Au Québec, c'est au sein de l'équipe française de l'ONF que le concept fut développé. Ses membres mettent au point les nouvelles techniques nécessaires à l'enregistrement en son synchrone et veulent sortir le documentaire des studios. On désire à la fois s'affranchir d'une institution rigide, qu'est l'ONF, et témoigner des changements sociaux qui ont cours dans la population. Des conditions similaires sont réunies en France au Comité du film ethnographique de Paris, de même qu'aux États-Unis au sein de l'équipe de production de Richard Leacock et Robert Drew.¹⁵ Le direct ayant sa source dans ces trois pays, les auteurs français, québécois et américains ont commencé très tôt à réfléchir aux avancées, comme aux problématiques de ce genre. Depuis le Français Louis Marcorelles, jusqu'au Québécois Gilles Marsolais et à l'Américain Allan Rosenthal, les auteurs de ces régions, en plus d'être précurseurs, ont aussi été ceux qui ont poussé plus loin la réflexion. C'est pour cette raison historique que la concentration du corpus provient de ces trois régions.

1.4 L'exercice de cinéma direct : *L'encan*

En dernier pan de ce mémoire, l'exercice final du programme de réalisation documentaire

¹⁵ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, p. 13; Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 2000, pp. 72-73.

de l'INIS sera mis à l'étude. *L'encan* est un court métrage de huit minutes de cinéma direct réalisé par l'auteur de ce mémoire. La direction du programme documentaire commandait un film de type « Une journée dans la vie de... ». Les paramètres de tournage en une seule journée, sans possibilité de reprise, avaient pour objectif de mettre les étudiants dans une situation où ils devaient gérer, dans des conditions complexes, les aléas de la production d'un film dont l'action ne se produit qu'une seule fois. Pour ajouter aux contraintes, et provoquer un tournage imprévisible, les réalisateurs devaient capter un moment unique dans la vie de quelqu'un. Interdit de reprendre des entrevues ratées, pas de mises en situation pour illustrer des événements passés, pas de tournage alternatif dans l'éventualité où le tournage principal échouerait. La construction filmique devait être basée sur l'action et l'émotion, plutôt que sur la parole explicative. Le documentaire est donc tourné en une seule journée, sans possibilité d'aller filmer les personnages le jour précédent pour sentir la fébrilité, ni les jours suivants pour sentir les conséquences de l'événement capté. Tout doit être fait en douze heures. Dans *L'encan*, nous avons choisi de faire vivre la vente aux enchères d'une ferme familiale. Notre documentaire suit un homme dans la soixantaine qui, ayant vendu sa terre, se départit de tout : ses meubles, son équipement agricole et surtout ses animaux.

Dans le cadre de ce texte de réflexion, ce sera moins l'analyse de l'œuvre en soi qui sera retenue, mais l'analyse du processus de création et les questions d'éthique qui en découlent. De la préparation, au tournage, jusqu'au montage final, un cinéaste doit arriver à donner à son film une forme qui soit la plus représentative de la réalité, tout en étant une œuvre d'auteur subjective. C'est ce processus et ces interrogations qui seront discutés en dernière section à l'aide des réflexions apportées par les six cinéastes québécois rencontrés à l'INIS et par les théoriciens.

1.5 Note sur le contexte du mémoire-crédation

Ce document étant la partie réflexion d'un mémoire-crédation, il va de soi qu'il doit rendre compte de la participation au programme de réalisation documentaire de l'INIS. Toutefois, cette participation, selon les termes de l'entente UQAM-INIS, pose des défis particuliers de par la nature de la formation offerte à l'Institut. Étant partie prenante d'un programme bien défini, la réalisation des exercices, incluant *L'encan*, comportait des balises bien précises et établies par le comité pédagogique. En fait, les détails du cursus de l'INIS étaient dévoilés aux étudiants au courant de la formation, pas avant. Les règles qui encadraient les exercices pratiques étaient quant à elles révélées au moment du début de leur production.

Cette façon de faire implique l'impossibilité d'établir clairement ce qui serait enseigné à l'INIS pour pouvoir bâtir une hypothèse de travail avant de participer au programme, celui-ci étant gardé relativement secret. La participation à l'entente UQAM-INIS pour le mémoire-crédation engageait ainsi à abandonner le contrôle sur les paramètres a priori du présent document. C'est donc a posteriori que la réflexion proposée ici a été construite et que les pistes de questionnements liés au cinéma direct ont été relevées et choisies comme sujet de ce mémoire.

C'est pour cette raison que ce document d'accompagnement de mémoire-crédation propose une réflexion, plutôt qu'une hypothèse formelle. Si dans le passé, des documents rattachés à la participation à l'entente UQAM-INIS ont souvent été conçus sous forme de Journal de bord, nous avons préféré une réflexion plus élaborée. Le lecteur doit toutefois clairement comprendre le cadre particulier du mémoire que nous proposons.

« Ce qui était important c'était d'établir d'abord un rapport avec des gens et ensuite de les filmer. Autrement dit en se faisant accepter. Ce n'est pas du vol d'images. Dans les *Raquetteurs*, je n'essaie pas de cacher que je suis là et que je filme. » *Michel Brault*

CHAPITRE II

ENTREVUES AVEC SIX RÉALISATEURS

Le programme de réalisation documentaire de l'INIS a offert aux étudiants l'opportunité de rencontrer des cinéastes renommés afin de discuter du métier et de le démystifier. L'objectif était de démontrer que certains aspects sont incontournables, même si les réalisateurs ont parfois des approches radicalement opposées en ce qui a trait à la préparation, au tournage ou au montage d'un film. Les entretiens ont donc souvent tourné autour d'aspects plus techniques de la création. Des questions entourant l'éthique de la pratique du documentaire ont toutefois aussi été abordées avec Hugo Latulippe, Carole Laganière, Michel Brault, Sylvie Groulx, Serge Giguère et Benoît Pilon. De ces entretiens, nous avons retenu cinq grands thèmes qui sont recensés dans ce chapitre. Ils touchent le paiement des participants, l'utilisation de la mise en scène, la tentation de cacher certaines facettes de la personnalité des participants, l'acte de création au montage, et la gestion des sujets délicats ou controversés.

Il est par ailleurs important de noter que les rencontres se sont déroulées sur un mode convivial. Ainsi, certains réalisateurs auront discuté plus longuement de certains thèmes, ou en auront éludé d'autres. Il est donc impossible de créer une grille systématique où l'on pourrait calculer combien de cinéastes sont pour ou contre tel ou tel sujet. Toutefois, pour chacun des cinq grands thèmes, toutes les opinions enregistrées ont été relevées et sont exposées dans ce chapitre. L'objectif est de rendre compte, avec le plus de richesse possible, des points de vue des réalisateurs sur les grandes questions touchant le documentaire d'auteur. Le type de cinéma abordé dans ce document en est un qui se repose sur les relations entre l'équipe de tournage et les participants au film. La fréquentation est, comme l'explique Benoît Pilon, au coeur de la création du genre documentaire sélectionné.

Je pense qu'il doit rester des traces dans le film de cet état de moi qui me mets en relation avec le personnage. [...] Il y a quelqu'un qui parle à quelqu'un, il y a une relation qui se construit et c'est ce que le film raconte. Le film ne prétend pas présenter une

image objective de ces gens-là.

C'est dans ce contexte que les thèmes ont été choisis. D'autres genres de documentaires, plus artistiques, plus militants ou plus objectifs auraient soulevé d'autres problématiques. D'ailleurs, certains des documentaristes invités par l'INIS ayant réalisé des films qui s'éloignent du pur cinéma direct ont effectivement abordé des thèmes qui ne sont pas répertoriés dans ce présent document. Les sujets n'ont pas été exclus ou inclus de façon arbitraire. La sélection des thèmes a été faite selon leur rapport au documentaire d'auteur de la tradition du cinéma direct.

2.1 La mise en scène

Au moment du tournage, le réalisateur filme le *vrai*, c'est du moins son intention. Le documentaire demeure toutefois du cinéma et le réalisateur doit produire un film qui adhère aux règles de l'art cinématographique. Il doit raconter une histoire qui se tient. Le spectateur doit comprendre ce qui se passe à l'écran et, si le film est une réussite, il se sentira interpellé par les personnages et ce qui leur arrive. Dans ce cadre, le documentariste peut-il se permettre de filmer la réalité, sans juger de sa qualité cinématographique? A-t-il le droit d'influer sur ce qu'il filme pour s'assurer qu'il pourra en tirer une bonne scène au montage? S'il s'approprie ce droit, quelles sont les limites à ne pas transgresser?

2.1.1 Mise en scène versus mise en situation

Il faut tout d'abord se rendre à l'évidence que la mise en situation est une pratique très répandue en documentaire. Proche de la mise en scène, elle consiste à faire faire aux personnages des actions qui leur sont familières, mais qu'ils exécutent spécifiquement pour la caméra. Certains documentaristes y sont plus hostiles et utilisent cette méthode en dernier recours seulement, d'autres l'adoptent sans réticences. À une extrémité du spectre, la réalisatrice Sylvie Groulx affirme être opposée à ce procédé, mais admet qu'il est hautement utile pour obtenir efficacement les plans désirés.

Dans un film une fois, il nous manquait une scène au montage et on a demandé qu'un personnage fasse la rencontre d'un autre personnage. On lui a demandé de marcher sur le trottoir et de sonner chez l'autre pour aller le rencontrer et après on a repris de l'intérieur. Bon, il y a eu une sorte de construction. Ce n'est pas grave et pas grand monde le voit, mais je déteste ça. Autant que possible, j'essaie d'éviter les instructions du genre : tu fais ci, tu fais ça.

Sylvie Groulx souligne que le facteur temps, restreint pendant le tournage, peut mener à

l'obligation de provoquer les actions ou les discussions quand la caméra roule. Pour elle, la mise en situation est cependant le dernier recours. La connaissance des personnes filmées est toutefois cruciale et c'est dans la relation de confiance que le documentaire se joue. « Il faut, le jour où l'équipe de tournage arrive, qu'on ait installé un climat de complicité et de confiance assez grand pour que les gens soient eux-mêmes. » Pour Sylvie Groulx, ce climat fera naître les moments de cinéma, sans avoir besoin de dicter les actions.

Autre pourfendeur de la mise en scène dans le documentaire, Michel Brault assure même qu'elle a été utilisée au minimum dans le film *Pour la suite du monde*, coréalisé avec Pierre Perrault. Pourtant, ce film porte en lui l'ultime mise en situation, puisque les réalisateurs ont convaincu les habitants de l'île aux Coudres de reprendre la pêche aux marsouins... pour le seul bénéfice de la caméra. Cette pêche n'avait pas été pratiquée depuis 50 ans et était en principe interdite, vu la fragilité de la population de bélugas (que les Coudriers appellent marsouins) dans le fleuve Saint-Laurent.

Il n'y a pas de mise en scène. À partir du moment où Léopold a dit : « OK je le fais! », mon rôle était de le suivre partout où il allait et de le filmer. C'est lui qui décidait qu'il allait voir le curé, Grand Louis, ou le père Abel l'ancien maître de pêche. Des fois, on pouvait suggérer qu'il le rencontre à tel endroit plutôt qu'un autre qui serait plus spectaculaire, c'est tout.

Cette question de dicter des actions pour la caméra demeure donc délicate, bien qu'elle soit utilisée, ne serait-ce que pour des raisons de technique. On demande par exemple au forgeron de fabriquer deux lances au lieu d'une seule, ce qui permettra à la caméra de tout capter. Ou encore, le preneur de son retarde l'arrivée d'un personnage pour s'assurer du bon fonctionnement des micros-cravates.

Selon les discussions avec les six documentaristes, la mise en situation simple, celle qui permet d'obtenir efficacement des scènes complètes et faciles à monter, est ainsi utilisée par la majorité des réalisateurs. Hugo Latulippe souligne que dans ces cas, la relation entre cinéaste et personnage doit être établie sur des bases solides de confiance réciproque.

Pour ce qui est du mouvement des personnages, quand tu les connais bien et que la relation est bien établie, ça va. Je ne pense pas que ce soit dérangeant du point de vue éthique, de dire, « Peux-tu attendre deux minutes? Le son est correct? Oui? Ok vas-y. » Ça, je le fais beaucoup.

Ce type de gestion des va-et-vient devant la caméra et de mise en situation est donc généralement accepté, et certaines de ces techniques sont mises à profit de façon quasi généralisée.

Certains vont plus loin. Le réalisateur Benoît Pilon explique que son film sur Roger Toupin aurait difficilement pu se faire sans mises en situation, puisque l'intérêt du personnage principal était sa solitude et son immobilité. Benoît Pilon et Roger Toupin étaient voisins, ils se sont fréquentés pendant un an avant même que le tournage du documentaire commence. Le cinéaste a donc pris en note les gestes révélateurs du personnage. Les moments qu'il passe seul, assis sur son banc, appuyé sur son congélateur ou à fumer sa cigarette dans son magasin. Tous ces moments de solitude sont l'essence du film de Benoît Pilon et le réalisateur doit les rendre à la caméra.

À partir du moment où on tournait avec lui, il n'était plus seul. Il fallait que je reproduise ces moments de grande solitude. C'est sûr qu'à ce moment-là il y a de la mise en scène. Quand je demande à Roger de s'appuyer sur son congélateur et de penser à sa blonde Francine et que nous on part dans la fenêtre et on fait un petit mouvement de caméra et on arrive sur lui... je lui dis : OK Roger allume ta cigarette, pense à Francine." Roger joue. C'est de la mise en scène.

Le film n'est pas uniquement basé sur de telles mises en scène. Beaucoup d'événements filmés arrivent d'eux-mêmes, sans que le réalisateur ne les ait planifiés. Pour le cinéaste, la création du documentaire est peut-être un chevauchement entre les moments mis en scène, et ceux de pur cinéma direct complètement hors du contrôle du réalisateur. C'est en quelque sorte une toile que tisse Benoît Pilon, tout en se remettant en question. « Tu te demandes : Est-ce que je suis en train de tricher sur la réalité, ou si je traduis la réalité? » La question d'éthique demeurerait ici entre les mains du créateur. Si chacun des réalisateurs a une perception différente de ce qui est permis lorsqu'on se frotte à la mise en scène, un élément est unanime : un créateur se permettra ce genre de technique à l'unique condition qu'il ait établi une relation de confiance et de longue durée avec les personnages de ses films.

2.1.2 Éléments de fiction

Jusqu'où un documentariste peut-il aller dans la manipulation du réel? Plusieurs cinéastes incluent carrément des scènes de fiction dans leurs documentaires. Trois des réalisateurs interviewés ont fait de telles expériences : Sylvie Groulx dans *L'homme trop pressé boit son thé à la fourchette*, Carole Laganière dans son film *La fiancée de la vie*, et Serge Giguère dans la majorité de ses films. Carole Laganière dit aimer l'idée que le documentaire puisse inclure toutes les facettes du cinéma, même la fiction, dans la limite où on ne prétend pas montrer la vérité lorsque l'on filme de pures mises en scène. « J'aime lorsqu'on crée un autre niveau. Quand on avoue le processus, on sait qu'on est dans une construction fictive, et on tente d'approcher le réel par cette construction fictive. » Pour Serge

Giguère, les saynètes de fiction sont utilisées pour montrer des facettes plus créatrices des personnages, ou encore pour illustrer le passé. Dans le *Roi du drum* par exemple, Guy Nadon joue de la batterie, seul dans un stationnement avec une vieille voiture qui roule autour de lui. La scène illustre un duel qui aurait eu lieu dans les années cinquante entre Guy Nadon, dit Buddy Poor, et le célèbre batteur américain Buddy Rich. La séquence aurait pu être racontée avec des photos d'époque. Serge Giguère a préféré mettre son personnage en scène avec cette voiture et des comédiens. La scène peut ainsi illustrer qui est Guy Nadon aujourd'hui, par rapport à celui des souvenirs qu'il garde de la belle époque des boîtes jazz montréalaises. « Toutes les séquences comme ça de fiction, je pense qu'elles donnent autant de relief que de la réalité pure. Elles te renseignent autant. »

2.2 Reconstruire le réel au montage

Après le tournage, la deuxième réalisation d'un documentaire se déroule au moment du montage. C'est là que les cinéastes décident de ce qui restera dans le film et de ce qui en sera absent. Cette étape est en quelque sorte celle de la sculpture finale du film. Isolé dans une salle sombre, distancié du monde qui s'est dévoilé devant la caméra, le cinéaste pose un dernier regard sur l'œuvre qu'il crée. Benoît Pilon décrit une étape de réflexion et de décisions irréversibles.

Le montage c'est vraiment angoissant parce qu'il n'y a plus de retour en arrière. Ton matériel c'est *what you see is what you get* et tu dois faire le film avec ça.[...] La vraie scénarisation du film se fait au montage avec le matériel qu'on a. Puis oui, on se questionne tout le temps à plusieurs étapes, mais c'est ça faire un film : c'est de faire le deuil de certaines choses, c'est d'en choisir d'autres et c'est de vivre avec les choix.

C'est notamment là que la représentation des personnages et des situations se cimente. Lorsque Serge Giguère parle d'une danseuse dont la performance sur scène devient ridicule, c'est au montage qu'on peut choisir de dévoiler les prises de vues plus avantageuses et de laisser carrément certaines séquences de côté. Le cinéaste avait aussi filmé Oscar Thiffault la journée où il cordait, avec des amis, le bois de chauffage en prévision de l'hiver. La besogne s'était transformée en fête et la scène ne s'est pas retrouvée dans le film. « Tourner des gars saouls... au montage tu ne laisses pas ça. » Puisque c'est là que le documentaire se cristallise, certains choix sont plus complexes parce qu'ils peuvent altérer la perception des spectateurs et donner une impression quasi contraire à la réalité qui a été captée au départ. Dans le film *Country*, Carole Laganière filme une femme qui interprète une chanson sur l'inceste. La scène du film est montée avec des plans de la chanteuse, entremêlés d'autres de l'auditoire. L'équipe ne disposant que d'une seule caméra, ces plans de coupe

n'ont pas réellement été tournés de façon simultanée et le montage est une construction. Ce procédé est abondamment utilisé en documentaire, à cause des équipes de production réduites, mais cet exemple illustre bien que l'exercice est toujours délicat. Carole Laganière avoue d'ailleurs que cette séquence a dû être remontée.

Dans le premier montage, on n'avait mis que des hommes dans les plans de coupe et ça ne marchait pas. Alors, on a balancé et il y a, je pense, deux femmes et un homme. Quand tu associes deux images, des fois ce n'est pas une addition et ça crée autre chose. On avait mis des hommes l'air grave, mais ça donnait une autre lecture.

Le montage, les cinéastes le reconnaissent, peut ainsi créer de fausses perceptions, même si toutes les images utilisées sont *vraies*. À l'opposé, Benoît Pilon affirme avoir dû utiliser un artifice du montage pour rendre la réalité compréhensible. Le cinéaste raconte avoir eu une véritable crise d'angoisse lors du montage de *Rosaire et la Petite-Nation*. Les spectateurs invités aux visionnements de fin de production n'arrivaient pas à identifier Raymond, un protagoniste central du film dont l'apparence avait changé en cours de tournage. La production du documentaire s'était déroulée sur plusieurs années et Raymond avait porté la barbe jusqu'au dernier mois. Or, il apparaissait imberbe à la toute fin du documentaire et y était donc méconnaissable. Dans un film de fiction, jamais un tel problème ne surviendrait. Le personnage y garderait sa barbe, ou à tout le moins il la raserait devant la caméra. Mais voilà, le documentariste n'était pas présent avec une caméra lors de cet événement à la fois banal et problématique pour la fluidité du film. Angoissé, le réalisateur a remis en question toute la structure de son film, jusqu'à ce qu'une solution soit trouvée pour rendre la réalité compréhensible. Avec une scène anodine, le monteur et Benoît Pilon ont créé une scène inexistante.

On a inventé une scène... Il y a un moment où il [Raymond] arrive devant la caméra et il s'essuie le visage sans plus. On a enregistré une voix off où je dis: « Raymond ça te va bien pas de barbe. » J'ai ajouté ça en salle de montage et il répond... « Oui je suis pas mal plus beau comme ça. » Tout à coup, ça réglait le problème, on comprenait qu'il s'est coupé la barbe!

Raymond prononce effectivement la phrase « Oui je suis pas mal plus beau comme ça. », mais il ne réfère pas à son absence de barbe. En réalité, la scène est tournée un après-midi d'été lorsqu'il rentrait à la maison. Raymond c'était tout simplement rafraîchi le visage en s'aspergeant d'eau à l'évier de la cuisine.

Ces deux exemples illustrent bien la problématique de recréation de la réalité au montage et à quel point les cinéastes doivent être prudents dans leur manipulation des images.

2.3 Rapport avec les personnages

La relation avec le ou les personnages d'un film, si importante aux yeux des cinéastes, donne accès à plusieurs facettes de la nature des gens filmés. Au fil des tournages, la caméra semble disparaître, le réalisateur et son équipe font en quelque sorte partie de la famille. Cette fréquentation est essentielle à la captation de moments qui révèlent une portion de la vérité des personnages. Elle met les protagonistes en confiance et leur permet d'agir avec le plus d'aisance et le moins d'arrière-pensées possible. Elle donne lieu à l'improvisiste et aux révélations. Que faire, alors, quand le cinéaste en obtient plus que ce qu'il désirait, c'est-à-dire, lorsque les personnages dévoilent des aspects de leur personnalité qui les rendront ridicules ou déplaisants aux yeux du spectateur?

Serge Giguère révèle les détails d'une scène tournée dans *Le Roi du drum* avec une ancienne danseuse de cabaret où jouait son personnage Guy Nadon dans les années 1950 à 1960. « Elle voulait danser. Elle n'est plus jeune et sur la scène c'était sur le bord d'un freak show. [...] Elle était rendue avec la robe en bas de la craque des fesses. On n'est pas en fiction là, c'est du documentaire et c'est son image à elle. C'est la vraie personne, il faut faire attention. » Pour Serge Giguère, c'est une question d'éthique, même si parfois le réalisateur peut avoir l'impression de gaspiller une journée de tournage pour des scènes qu'il décidera de ne pas montrer. Comme cette scène déjà mentionnée du film *Oscar Thiffault* dans laquelle des amis passaient la journée à corder du bois. Le cinéaste avait demandé qu'on l'avertisse pour qu'il puisse tourner le jour de corvée.

Quand je suis arrivé, ils avaient pas mal fini et ils étaient partis sur la brosse. J'ai tourné un peu, et à un moment donné Oscar, qui est saoul, dit: « Coupe-moi le lilas. » Je filmais et mon preneur de son me disait : « Ça n'a pas de bon sens ». Mais j'étais tellement en maudit. J'avais payé un preneur de son, pis j'allais partir avec rien! Mais un coup rendu au montage, tu prends du recul. Il y a des choses que tu ne peux pas dire, que tu ne peux pas montrer.

Carole Laganière estime aussi que les situations grotesques sont problématiques pour le réalisateur. « Mon but n'est pas de montrer tous les travers des gens, mais ce que moi je trouve beau, fort et touchant chez eux. » En quelque sorte, les cinéastes choisissent parfois de montrer certaines facettes des personnages, en éludant les pans plus négatifs.

Benoît Pilon parle moins des actes grotesques que des traits de personnalités irritants. Dans le cas du tournage de *Roger Toupin, épicier variété*, le cinéaste parle de l'attitude résignée de Roger qui répète inlassablement prendre la vie « un jour à la fois ». Le réalisateur explique que pendant le tournage, il s'est régulièrement demandé si une telle

attitude deviendra imbuvable pour le spectateur.

Un moment donné, pendant le tournage tu te dis, est-ce que ça va être juste ça le film, un gars qui répète « on peut rien faire » et puis « un jour à la fois ». Tu as des doutes! Mais c'est une question de dosage. Tu vas chercher ces moments, mais pas trop. Assez pour comprendre que Roger est comme ça et c'est ce qu'il pense, pas trop pour qu'il demeure touchant. Et dans ce sens-là, on fait du cinéma et on construit un personnage, même si c'est du documentaire. Le personnage, on peut le rendre beau et touchant, et la même personne au même tournage, on peut la rendre insupportable.

2.4 Rémunération des personnages

Le paiement des participants est un sujet controversé pour les documentaristes. En théorie, les personnages n'y jouent pas, contrairement aux comédiens des films de fiction. Toutefois, les participants acceptent d'être devant la caméra de très longues heures par jour, et ce, pendant les semaines, voire les années que dure un tournage. Les participants se retrouvent ainsi les seuls à ne pas être payés, alors que les cameramen, preneurs de son, réalisateurs, producteurs et autres assistants, sont tous rémunérés selon les grilles de leurs syndicats respectifs. Ce qui fait dire à Benoît Pilon que les participants devraient aussi recevoir une forme de dédommagement.

Ça fait généralement partie des budgets de production de documentaires de donner un dédommagement pour le temps qu'on prend avec des gens dans leur quotidien. Ce n'est pas considéré comme un salaire. Donc, s'il y a une entorse à l'éthique, elle est assez généralisée. Pour moi, ce n'est pas une entorse à l'éthique, parce qu'on n'a pas de contrat où je les obligerais à jouer leur rôle pendant une certaine période de temps.

Cela étant dit, ce dédommagement dont parle Benoît Pilon est perçu de façon diverse par les différents documentaristes. Patricio Henriquez¹⁶, cinéaste et organisateur des rencontres citées dans ce mémoire, a affirmé pendant le cours des entretiens qu'il rejetait formellement les paiements en argent parce qu'à son sens cette rémunération amène les personnages du film à jouer pour la caméra. Ce paiement les porterait ainsi à essayer de deviner les intentions du réalisateur pour dire et faire ce qu'ils estiment être ses attentes. L'argent viendrait donc brouiller l'honnêteté du rapport, même si le personnage agit avec toute sa bonne volonté.

Pour éviter cette perception de paiement pour service rendu, certains réalisateurs dédommagent sous forme d'un cadeau non pécuniaire. Carole Laganière, donne l'exemple du film *La fiancée de la vie* tourné avec des enfants qui ont vécu un deuil à la mort d'un de

¹⁶ Réalisateur des documentaires *Images d'une dictature* (1999), *Juchitan des folles* (2003), *Le côté obscur de la Dame blanche* (2006), *Sous la cagoule* (2008).

leurs parents. Pour les remercier d'avoir participé au tournage, la réalisatrice a organisé une sorte de camp de vacances pour les enfants. C'est l'équipe de production et la réalisatrice du film qui prennent en charge la location de la maison de campagne, les repas, l'organisation des jeux et des pyjamas-party. Pour Serge Giguère, le dédommagement pourrait en théorie être un troc de temps, mais c'est une idée très peu réalisable, ce qui mène le réalisateur à accepter l'idée de paiement en argent. « C'est juste un échange de bons procédés à ce moment-là. Au lieu que ce soit en temps, parce que tu peux ne pas nécessairement leur donner du temps pour les accompagner à l'hôpital ou autre chose. C'est délicat [l'argent], mais c'est peut-être du cas par cas. »

Des réalisateurs rencontrés lors de cette série, seulement deux affirment payer des personnages de leurs documentaires. Les deux, Benoît Pilon et Serge Giguère, pratiquent un documentaire de fréquentation. Ils suivent un personnage principal pendant une longue période, ce qui impose une très grande participation et disponibilité. Parlant de son film sur le chanteur Oscar Thiffault, Serge Giguère dit : « Oui, je l'ai payé. C'était comme une espèce de cadeau. Il restait de l'argent dans le budget de production et j'ai dit qu'on devrait lui donner. » Dans cette optique, la durée de la relation entre le cinéaste et le personnage justifierait en partie le paiement.

Dans mon cas, il y a le facteur du temps. C'est la relation à long terme qui dépasse cette espèce d'échange. Puis des fois, si les gens sont vraiment mal pris, tu sais que ça va juste les aider et que ça ne teintera pas toute la relation. Ils ne vont pas se mettre à dire ce que tu veux qu'ils disent. Ça va juste les aider à manger, ou acheter quelque chose d'important.

Serge Giguère mentionne ici les besoins matériels des personnages qui se rendent disponibles pour le film, une notion à laquelle Benoît Pilon est aussi sensible. Il parle ainsi de Roger Toupin : « On lui donnait 100 dollars quand on tournait avec lui. Comme il avait de l'aide sociale et qu'il le déclarait, l'avantage monétaire pour Roger était presque nul. Mais c'est normal, je pense, de dédommager les gens s'ils passent une journée ou plus en tournage. »

Les deux réalisateurs tentent par ailleurs de dédramatiser le paiement en argent. Benoît Pilon voit notamment une différence entre sa pratique et l'attribution d'un véritable salaire.

Ce n'est pas comme si on leur disait : « T'as un salaire, tu vas faire cinquante mille dollars pour jouer dans mon film. » J'essaie de ne pas en faire quelque chose de trop officiel. À la fin de la journée, je vais dire à Roger que j'ai un petit quelque chose pour lui pour avoir tourné avec nous.

Le paiement demeure donc controversé, même si les cadeaux de remerciement ou les dédommagements sont monnaie courante, et des questions d'éthique se posent sur l'impact que l'argent peut avoir sur la façon dont un participant agira devant la caméra. D'autres considérations humaines sont par ailleurs soulevées. Est-il respectueux de demander à un personnage d'être disponible sans jamais le dédommager pour le temps qu'il accorde? Que faire si ce personnage a clairement de la difficulté à joindre les deux bouts, alors que le budget du documentaire s'élève à plusieurs centaines de milliers de dollars et que tous les membres de l'équipe sont payés? La réalité des tournages et des rapports humains vient-elle parfois s'ériger à l'encontre de principes de la vérité documentaire?

2.5 Les sujets délicats ou controversés

Au-delà de la présence ou de la subjectivité de l'auteur, de son interprétation et de sa mise en forme des images recueillies, certains sujets sont à eux seuls porteurs de problématiques éthiques. Lorsque Carole Laganière parle de cette chanson sur l'inceste, ou de la façon de tourner un film sur le deuil chez les enfants, elle souligne aussi que certains thèmes sont intrinsèquement délicats ou controversés et que le simple fait de les aborder fait surgir des questions chez le réalisateur.

La fiancée de la vie sur la mort pour les enfants, un sujet très tabou, [...] ça soulève des questions sur ce qui devrait être dit ou pas et aussi toute la frontière sur ce qui est éthiquement correct sur le droit de filmer... parce que c'était clair que c'est un retour sur des choses vécues très difficiles.

Dans le cas de *La fiancée de la vie*, les discussions sur les zones d'inconfort des personnages et sur ce qu'ils voudront aborder ou pas, peuvent être eues au préalable. C'est le thème même du film qui est délicat et les participants seront conscients de ce qu'implique le tournage. Parfois, les éléments épineux apparaissent à l'improviste. Un personnage qui fait un infarctus par exemple et un réalisateur qui décide d'aller lui rendre visite, sans l'aviser, dans sa chambre d'hôpital. Serge Giguère parle ainsi d'un certain tournage en compagnie d'un collectionneur d'avions miniatures pour son film *À force de rêve*. Le tournage, troisième d'une série avec ce personnage, avait été confirmé la veille par téléphone et devait avoir lieu chez le collectionneur.

Je suis arrivé le lendemain et sa femme m'a dit : « Il est pas ici, il a eu une crise cardiaque et il est en observation au CLSC de Fortierville. » Je suis arrivé là. J'avais la petite caméra PD-150 dans ma petite valise et, comme si de rien n'était, j'ai cherché la chambre. Je n'ai pas demandé de permission et suis entré dans la chambre. Et c'est exactement comme dans le film. Je l'ai réveillé et il m'a répondu ce qu'il a bien voulu me répondre.

Serge Giguère explique que le collectionneur aurait pu ne rien lui répondre, ou qu'il aurait pu lui demander de ne pas filmer. Dans ce cas, il assure que la scène n'aurait pas été gardée au montage. Le réalisateur parle d'intuition. Celle de risquer un moment inconfortable qui pourrait être jugé comme une intrusion. Celle, au contraire, qui le pousse à arrêter de filmer, comme lors de cet épisode avec un autre personnage de *À force de rêve*.

Après 2 à 3 ans de relation avec l'antiquaire, je le sais que sa femme est à l'hôpital et paraplégique. Un soir, je le filme dans son magasin à la fermeture. Il me dit : « Ça, c'est des mimosas pour ma femme » et il s'en va. Je dis : « On va faire un bout avec vous. » On a fait cinq coins de rue et je me suis arrêté, je n'étais plus capable. Mon idée c'était de me rendre jusqu'à la porte de l'hôpital, mais je n'avais même plus envie de me rendre jusque-là.

Mais qu'arrive-t-il lorsqu'un réalisateur a besoin des paroles et des gestes controversés d'un personnage, à tel point que le cinéaste est prêt à rogner sur ses principes éthiques? Hugo Latulippe évoque le tournage de *Bacon, le film* dans lequel il se sert du producteur agricole Bernard Paquette pour exemplifier les problèmes de production porcine massive. Hugo Latulippe ne cache pas qu'il réalise un film sur l'industrie du porc, mais il évite d'indiquer qu'il est contre la production de masse que Bernard Paquette pratique. « Je viens de la ville, de l'ONF. Il y a déjà un tollé national sur l'industrie porcine et je lui demande de se laisser filmer. [...] Il avait toutes les raisons de me voir venir. » Dans le cas de *Bacon, le film*, on a affaire à un documentaire qui prend position et dénonce une situation que le cinéaste juge intolérable. Il y a là un engagement social qui va plus loin que les autres œuvres traitées dans ce mémoire, puisqu'il y a ici un acte de dénonciation. Les décisions éthiques se prennent donc en jonglant avec des facteurs additionnels.

Je me dis... le projet général est plus important que moi et lui. Mais je dis ça et j'avale de travers. Je me sens responsable de ma relation avec lui. D'une certaine façon, je ne veux pas le trahir ce n'est pas mon projet, mais je le sais que le film, il ne l'aimera pas. Puis je me dis, je fais ce film-là pourquoi? Parce que je pense que c'est d'intérêt public, donc je suis prêt à certaines choses.

Cet exemple de questionnement éthique dans le cadre du tournage d'un film plus engagé pourrait être matière à plus longue discussion. Toutefois, dans le cadre de ce mémoire, nous restreindrons la réflexion en éliminant les cas touchant des documentaires engagés ou de dénonciations. Ces œuvres soulèvent des problèmes spécifiques et parmi les réalisateurs interviewés dans le cadre des rencontres organisées par l'INIS, seul Hugo Latulippe en est porteur. Les thèmes que nous avons identifiés sont donc liés à un documentaire plus personnel basé sur la relation avec le sujet filmé. Un cinéma que Michel Brault, un des pionniers du cinéma direct, définit simplement ainsi : « Pour moi le but du documentaire c'est

de faire connaître des êtres humains à d'autres êtres humains. »

2.6 Conclusion

Certes, les cinq thèmes abordés ici ne constituent pas la liste exhaustive des facteurs qui peuvent avoir une influence sur la représentation de la réalité dans le documentaire d'auteur. Ils sont toutefois solidement ancrés dans la réalité créatrice de six documentaristes québécois parmi les plus reconnus. Ces cinq éléments clés, sur lesquels les réalisateurs se penchent tour à tour, révèlent à quel point rendre compte du vrai est une proposition complexe et dont l'équilibre est fragile. Les relations pécuniaires, l'envie de montrer les participants sous leur meilleur jour, ou la reconstruction d'une réalité dans le montage. Tous ces thèmes sont des éléments fondamentaux des questionnements que l'on retrouve chez les théoriciens du cinéma. Dans le cadre du prochain chapitre, ces mêmes cinq thèmes, identifiés grâce aux paroles de documentaristes, seront complétés à l'aide d'écrits de théoriciens du cinéma documentaire.

« La technique n'est pas innocente et c'est une vision éthique des hommes et des choses qui doit déterminer la prise de vue, la prise de son et le montage. » *Paul Warren*

CHAPITRE III

ÉLARGISSEMENT THÉORIQUE

Dans le précédent chapitre, nous avons circonscrit cinq thèmes découlant des propos recueillis par les étudiants du programme documentaire de l'INIS auprès de six cinéastes québécois établis. Nous l'avons indiqué, ces cinq thèmes ne visent pas l'exhaustivité, mais constituent plutôt une position de départ pour une réflexion sur les questions d'éthique dans la pratique du cinéma direct. Cette section poursuit les problématiques soulevées par les documentaristes en les bonifiant avec les réflexions de différents auteurs.

Notons qu'à travers les écrits des théoriciens, il nous est apparu intéressant d'inclure un sixième thème dont les enjeux éthiques n'avaient pas fait l'objet de discussions poussées entre les étudiants de l'INIS et les cinéastes. Il s'agit des effets de la musique sur la perception de la réalité, un élément que nous aborderons dans ce chapitre.

Rappelons que les auteurs dont les écrits sont ici présentés proviennent des trois régions où le cinéma direct est né dans les années soixante, la France, le Canada (plus particulièrement le Québec) et les États-Unis. Ces auteurs nous permettront notamment d'analyser la complexité du contrat que le documentariste se donne lorsqu'il tourne un film sur le réel, ainsi que les rapports en trois temps qui se dessinent entre cinéaste, personnages et spectateurs. Ce dernier élément est crucial, bien que les codes de lecture des films documentaires soient difficiles à établir.

En effet, partant du principe d'impression de réalité des images dressé par Christian Metz, comment différencier le réel de la fiction, si même le faux a un air de vrai à l'écran? On pourrait émettre que le documentaire a ses codes, tels la narration, les images floues, les plans plus longs, les mouvements de caméra non contrôlés, la visibilité du dispositif d'enregistrement cinématographique, l'usage restreint du montage, etc. Ainsi, le spectateur repérerait ce qui réfère au réel. Le problème ne saurait toutefois être si vite réglé, puisque ces codes peuvent être simulés ou manipulés, et le spectateur trompé.

Depuis les années soixante, les caméras légères donnent à filmer le réel dans une forme

qui pourra ressembler à celle du film de fiction. Une scène ayant bel et bien eu lieu sans manipulations devant l'œil de la caméra du documentariste aura possiblement un air léché qui se rapporte à l'esthétique de la fiction. Inversement, certains films de fiction sont tournés selon des codes qui appartiennent au genre documentaire. Pour Jean-Paul Colleyn, le genre documentaire est loin d'être homogène, autant sur le plan éthique qu'esthétique. Ainsi, « pour le spectateur, il n'existe souvent aucun critère d'authenticité interne au film; il peut seulement croire en la bonne foi de l'auteur, qui affirme que l'objet dont il traite existe ou a existé indépendamment du film. »¹⁷

3.1 La mise en scène

Commençons par la problématique la plus évidente, qui a fait couler tant d'encre et alimenté nombre de débats : le fait que le documentaire est avant tout un film, qui se conforme généralement aux principes de construction cinématographique associés à la fiction. Rappelons que parmi les cinéastes rencontrés, certains (notamment Sylvie Groulx, Michel Brault) s'affichaient en désaccord avec toute forme de mise en scène, puisqu'elle a comme effet de briser le naturel chèrement gagné avec lequel les gens agissent devant une caméra apprivoisée. Carole Laganière ajoutait qu'une mise en scène déclarée au spectateur a lieu d'être utilisée. Ainsi, l'auditoire, sachant clairement qu'il est en présence d'une scène de fiction, pourra l'accepter comme telle sans remettre en question toute la vérité du documentaire. Par ailleurs, la majorité des cinéastes s'entendaient pour accepter une forme de mise en situation, parfois incontournable pour s'assurer du tournage de certaines scènes nécessaires au film.

Rappelons d'abord que le scénario de documentaire n'a rien de la rigidité et de la finalité de celui d'une fiction. Une dramatisation documentaire n'implique pas d'écrire des dialogues qui seront prononcés textuellement devant la caméra, ni d'avoir une série d'actes et de scènes bien déterminés, qui pourront passer sans changements substantiels de l'imaginaire du scénariste à la sortie de la table de montage. Cela dit, il est clair que le documentariste choisit ce qu'il filme, comment il le filme et qu'il organise une histoire au montage. Plus encore, écrit Gilles Marsolais,

le cinéaste du direct (comme tout cinéaste) utilise et invente au fur et à mesure un langage pour témoigner du réel. Il ne peut prétendre restituer la réalité, ni même une réalité, mais tout au plus le reflet d'une réalité. À l'évidence, ce que le cinéma donne à voir n'est pas le réel lui-même, ni même l'image exacte du réel concret... Du moins, le

¹⁷ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p. 16.

direct a-t-il le mérite de vouloir en brouiller le moins possible les contours.¹⁸

Même le cinéma direct, qui en apparence résulte de rencontres improvisées entre cinéaste et personnages, sera assurément construit pour créer un film qui se tient et se comprend. Mario Ruspoli, celui qui a cimenté l'utilisation du terme « cinéma direct » ainsi que sa définition liée à la technique légère, mobile et près des gens filmés, ne se cachait pas la subjectivité de la démarche du documentariste du direct. Ruspoli accepte le fait que la réalisation est une série de choix qu'une personne fait pour tous ceux qui seront spectateurs du film. Dès le tournage, le documentariste pense déjà son montage, à l'importance de pouvoir créer une œuvre qui fait sens, et pas seulement une succession de prises captées sur le vif.¹⁹ Guy Gauthier, dans *Le documentaire, un autre cinéma*, va plus loin et estime que la vision proposée par Ruspoli de choix pris en symbiose avec son équipe et le milieu de tournage a une part de naïveté.

Ruspoli [...] n'a pas pris garde au fait que le problème de la mise en scène (au sens strict) n'était pas résolu. Lui-même se laissait aller à rêver à une sorte de théâtre filmé en très longues séquences à l'intérieur desquelles la caméra s'introduirait : la fiction, romanesque ou théâtrale, revient toujours par la fenêtre, car elle correspond au goût profondément ancré de « raconter des histoires».²⁰

Un film saurait aussi être beau et «un documentariste est aussi un artiste».²¹ Au-delà des choix subjectifs au tournage (de plans, de cadrage, de personnages), du montage et de l'éthique de la représentation stricte du réel vécu au tournage, s'ajoute l'élément esthétique. Le documentaire se veut bel et bien une fenêtre sur le réel, il n'en reste pas moins que le spectateur voudra tout de même assister à une représentation qui a un sens. Le cinéma direct réfère assurément au réel, mais c'est aussi et surtout du cinéma. Conséquemment, Gilles Marsolais dans *L'aventure du cinéma direct revisitée* note que « la pratique documentaire n'a jamais échappé au "point de vue" ni à la "mise en situation" » et que le genre « n'a pas davantage échappé à la notion de "récit" ».²² La réalisation documentaire doit jongler avec deux axes d'éthique – puisque le film prétend représenter la réalité – et d'esthétique – puisque ce réel est projeté sur un écran et doit donc respecter certaines règles cinématographiques.

Le cinéaste du direct se joue donc avec deux pôles. Puisqu'il prétend montrer du vrai, jusqu'à quel point peut-il manipuler son matériau pour accoucher d'un récit? Jean-Paul

¹⁸ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, p. 14.

¹⁹ Mario Ruspoli, « Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement », Beyrouth, UNESCO, 1963, p. 27.

²⁰ Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, p. 181.

²¹ *Ibid.*, p. 112.

²² Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, p. 218.

Colleyn indique une piste lorsqu'il écrit qu'« il ne faut pas déduire de cette loi de la relativité que toutes les manipulations sont permises et que les cinéastes, écrivains et chercheurs ne sont tenus à aucune exigence de rigueur. »²³ Brian Winston pose de son côté le problème sans détour. Si tout film et tout récit mènent à une médiation, quand le niveau de médiation devient-il non-éthique? Il juge que la sensibilité éthique des documentaristes a été érodée par les revendications à la liberté artistique. Cette liberté, toutefois, ne peut pas servir à justifier de faire passer des images fictionnelles pour de la réalité. Plus problématique encore que les manquements évidents à l'éthique du documentaire sont les subterfuges quotidiens utilisés pour remédier aux limites imposées par l'œil de la caméra. « Production means mediation. The central question for documentary ethics is how much mediation is ethical? »²⁴

Ainsi, le documentariste est auteur et maître de son film, « mais avec une responsabilité accrue par rapport au cinéma romanesque, puisqu'il ne peut se réfugier derrière le droit au mensonge, et surtout parce que le regard du spectateur est plus critique et plus impitoyable que pour la fiction. »²⁵

3.1.1 Mise en situation versus mise en scène

Le monde du documentaire fait une différence entre « mise en scène » et « mise en situation ». La première est généralement bannie, et la deuxième est acceptée, tout en étant perçue par les puristes comme une possible tricherie. Les auteurs définissent la mise en scène, un terme venu du théâtre, comme se rapportant directement à la fiction. « Au sens restreint du terme, la mise en scène est ce qui ressort de la spécificité du travail de plateau, la tâche visible du réalisateur dans la phase de tournage : direction d'acteur, mouvements d'appareil, cadrage. »²⁶ Pour les théoriciens du cinéma direct, cette fonction théâtrale, qui vise à mettre des gestes et des mots précis dans la bouche d'acteurs, ne peut avoir sa place dans le documentaire. On acceptera alors plutôt le concept de mise en situation que Gilles Marsolais définit ainsi :

Cette notion, excluant l'idée de répétition, permet de préserver la part d'improvisation qui accompagne toute prise de vues de cinéma direct, et elle renvoie surtout à la mise en relation des gens concernés, c'est-à-dire au fait de se positionner de part et d'autre par rapport à l'événement en cours [...] Si la mise en situation peut parfois s'apparenter à

²³ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p. 26.

²⁴ Brian Winston, « Ethics », New York, Manchester University Press, 2005, p. 181.

²⁵ Guy Gauthier, Simone Suchet et Philippe Pilard, *Le documentaire passe au direct*, p. 114.

²⁶ René Prédal, *Esthétique De La Mise En Scène*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, p. 9.

une mise en condition (comme placer une personne dans un cadre ou un contexte favorisant l'expression de son témoignage), il importe de ne pas la confondre avec la mise en scène, au sens propre du terme, ni avec la provocation, qui correspond à une stratégie particulière.²⁷

De prime abord, la mise en situation peut donner lieu à une scène précise prévue par le réalisateur. On demandera par exemple à un personnage d'inviter ses enfants pour un souper de famille qui se déroulera devant la caméra. Ce souper n'aurait probablement pas eu lieu ce jour-là si l'équipe de tournage ne l'avait pas demandé. Il est organisé pour le documentariste qui a imaginé une scène de repas pour son film. Il ne s'agit cependant pas de mise en scène au sens strict du terme si, une fois que les gens sont réunis autour de la table, ils sont libres de dire et faire ce qu'ils veulent. Si leurs déplacements sont dirigés et qu'on met des mots dans leur bouche, alors on bascule dans la fiction. Les exemples où des personnages font pour la caméra des gestes habituels sont communs, puisque faire dire bonjour à quelqu'un qui entre dans une maison permet de suivre les règles esthétiques du cinéma de fiction. Certains documentaristes s'y refusent néanmoins, jugeant ces acrobaties comme de la triche. Soyons toutefois francs, une prise de vue nécessitera toujours une certaine préparation, et aura sans doute un effet sur les personnages. Les pères du cinéma direct américains avaient proposé une solution à ce problème : prendre le parti de filmer des situations où l'action est si forte que les participants au film ont trop à faire et à penser pour se préoccuper de la caméra. Cette effervescence force du même coup le réalisateur à regarder et filmer ce qui se passe sans s'interposer, le réduisant à n'être qu'observateur et à vivre au rythme de l'événement. C'est ce type de vision qui est privilégiée lorsque Robert Drew et Richard Leacock tournent *Primary*, suivant pas à pas John F. Kennedy pendant les 5 jours de campagne des primaires de l'État du Wisconsin en 1960, captant le tumulte, la fatigue des politiciens, leur relation avec les électeurs et avec leurs proches. Mais tous les documentaires ne sont pas tournés au cœur d'un branle-bas de combat. Généralement, une prise de vue et de son demandera une réflexion, une préparation et une adaptation au terrain, redonnant à tous la conscience du tournage en cours, remettant la mise en situation au cœur de la démarche documentaire. Gilles Marsolais évoque un travail qui s'assoit sur la complicité et la collaboration entre toutes les parties prenantes du film. Il donne l'exemple d'une scène de *Pour la suite du monde* dans laquelle Abel, Léopold et Alexis prennent place dans une chaloupe. Abel, lorsqu'il s'assoit dans l'embarcation, s'assure de ne pas cacher Alexis, personnage central du film, à la caméra. Il y a conscience de l'objectif et complicité

²⁷ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, p. 347-348.

des personnages avec l'équipe de tournage. Gilles Marsolais ne voit pas dans ce geste d'infraction ou de déformation de la vérité. Il y voit plutôt un signal franc pour le spectateur.

Il faut voir dans ce simple geste la confirmation que la caméra était apprivoisée, comme faisant partie du groupe, et qu'il ne s'agissait pas, à ce moment-là, de dissimuler sa présence ni de faire croire que personne ne la voyait. En effet, dans ce type de film, la caméra n'est donc pas dissimulée; les gens ne sont pas filmés à leur insu. Il n'y a pas viol de leur personnalité.²⁸

La mise en situation, avec la présence de la caméra ainsi révélée, devient donc acceptable puisque le cinéaste ne prétend pas se cacher pour montrer une vérité pure et objective à travers sa caméra.

Deux des grands classiques du documentaire, un précurseur et un pionnier du cinéma direct, ont utilisé la mise en situation, voire la mise en scène. *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault et Michel Brault, en sélection officielle à Cannes en 1963, représente à sa sortie le summum du direct. Sans narration, avec une caméra qui s'approche de son sujet et qui donne la parole aux gens filmés, les filtres semblent disparaître. Pourtant, l'action principale même du film est provoquée par les cinéastes. Leur présence était même la source de la décision des résidents de l'île aux Coudres de se lancer à nouveau dans cette pêche ancestrale aux marsouins, abandonnée depuis des décennies. Il s'agit au final de l'ultime mise en situation, celle d'un film entier. Pourquoi alors est-elle acceptable pour la grande majorité des critiques et théoriciens? La réponse reflète bien la complexité des interrogations éthiques au cœur de se questionnement. Tout est dans la manière. Comment les cinéastes ont-ils demandé aux Coudriers de reprendre la pêche? Ils répondent qu'ils ont suscité le désir de reprise sans jamais obliger les habitants à agréer. Au final, la décision revenait complètement à Léopold, à travers qui le projet avait été proposé et, dès que celui-ci accepta le jeu, jamais plus les cinéastes ne s'interposèrent. « La notion de violence qu'implique la provocation est totalement absente ici, et les cinéastes n'ont pas extorqué les aveux de la communauté. »²⁹ Un film comme *Pour la suite du monde*, qui fait figure de modèle de cinéma direct ouvre donc la porte à la mise en situation, tout en dessinant une ligne claire contre la tromperie des spectateurs autant que des personnages du film.

Autre œuvre mythique, liée aux films de cinéma direct sans en être un, *Nanouk l'Esquimau* de Robert Flaherty pose la question de la mise en scène. Ce documentaire, tourné au début des années 1920, est le premier à montrer des gens ordinaires poser des

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

²⁹ *Ibid.*, p. 106.

gestes de leur quotidien. Le film ne relève pas du direct puisqu'on est encore loin du son synchronisé à l'image. Nanouk est muet à l'écran, mais Flaherty ne lui superpose pas une lourde narration. Il fait ce que les documentaristes du direct feront plus tard, il établit une relation, une complicité avec son sujet. Il vit avec lui tout en le filmant. Mais Flaherty fait plus que mettre en situation, il met en scène, il tourne un documentaire utilisant toutes les astuces de la fiction. Par exemple, celle que le film présente comme la femme de Nanouk n'est pas sa véritable épouse. Trop moche pour plaire, on lui substitue la jolie conjointe de Flaherty. Plus encore, pour mieux filmer la vie dans un igloo, où Nanouk ne vit d'ailleurs plus puisqu'il réside dans une maison de planche, on construit un demi-igloo ouvert pour faciliter le tournage. Nanouk joue son rôle pour la caméra. Les subterfuges, dont Robert Flaherty ne s'est jamais caché, sont donc utilisés pour arriver à filmer ce qui, avec les techniques de l'époque, aurait sinon été inaccessible. Flaherty en 1922 utilise les trucages de la fiction dans une magnitude qui serait aujourd'hui intenable pour un cinéaste du direct, au risque d'être qualifié d'imposteur.

Même si les subterfuges de Flaherty sont archiconnus depuis longtemps et que peu encore s'en scandalisent, même si Flaherty les a utilisés pour rendre les personnages plus proches du spectateur, le précurseur brouille tout de même les cartes en faisant ce que Jean Rouch qualifie de mise en scène de la réalité. D'ailleurs, cette notion de « personnage » nous rappelle à quel point l'œuvre de Flaherty, autant que le cinéma direct à venir, utilise les principes de la fiction. On ne parle pas d'intervenant ou d'interviewé, mais de personnage, et si sa fabrication est un principe condamné dans le documentaire, « l'écriture cinématographique transforme une personne empirique, qui vit en un tel lieu à telle époque, en un personnage assurant une fiction narrative et présentant un ensemble d'attributs. »³⁰ Le terme rend donc bien compte de l'adoption par le cinéma direct des lois, ou à tout le moins de certaines lois, de la dramaturgie.

3.1.2 Éléments de fiction

Ignorer que la fiction, où l'idée de la fiction, joue un rôle dans le documentaire serait faire preuve d'aveuglement. Toutefois, quelle part joue-t-elle? Dans quelle proportion et selon quelles règles éthiques? Certes, on peut construire un personnage avec un être humain qui révèle sa vie à l'écran, on peut s'astreindre en filmant le vrai à une composition cinématographique s'inspirant de la dramaturgie, mais construire dans le documentaire a des

³⁰ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p. 102.

limites. Guy Gauthier, écrivant sur Nanouk, tranche en indiquant que Flaherty n'aurait pas pu faire son film sans les subterfuges ni la construction. Il rappelle néanmoins que « Nanouk a bien existé [...]. C'est en dernière analyse le critère décisif : les personnages existent-ils en dehors du film? »³¹ Ainsi, la construction pure n'a pas sa place, et si le cinéaste l'utilise, il devra la déclarer. Sinon, le film ne sera plus un documentaire qui se plie aux principes de la dramaturgie, mais une fiction déguisée en documentaire. Si un participant va jusqu'à jouer pour la caméra, il devra à tout le moins habiter l'être qu'il est vraiment.

Certains cas d'espèce se présentent avec, notamment, l'insertion de reconstitutions ou encore de segments de fiction. Ces éléments peuvent en effet avoir la capacité de renforcer un propos documentaire et permettre de montrer ce qui, autrement, serait impossible à filmer. Par exemple, une époque qui précède l'invention de la caméra. Toutefois, la même mise en garde qui avait été faite pour la mise en scène s'applique ici. Comme « tout autre dispositif qui amplifie les possibilités du direct : elle nécessite la transparence. »³²

Soulignons enfin l'importance de la relation sincère avec les personnages tout au long du tournage. Ce rapport, qui précède l'étape cruciale du montage où tout devient possible, est une balise.

Au montage, images et sons peuvent être dissociés, puis associés selon des combinaisons complexes. La parole peut devenir commentaires d'images étrangères, selon la tradition du documentaire classique; elle peut quitter le locuteur pour guetter la réaction de l'interlocuteur. Elle peut même être détournée de son propos initial, l'éthique restant la seule contrainte pour limiter les tentations de l'esthétique. Mais c'est le tournage qui impose ses formes à quiconque veut participer au vécu sans trahir les personnages.³³

Le cinéaste qui a réellement vécu au rythme du tournage et observé la réalité pourra juger de la vérité de son œuvre en construction. Le vécu deviendra le baromètre.

3.2 Reconstruire le réel au montage

Le montage est certainement, avec la dramatisation, la grande source de péché potentiel du cinéma direct. Ce genre, généralement sans narration, est souvent monté en longues scènes qui font la part belle à la parole et qui donne une impression de *non-montage*. Gilles Marsolais écrit que c'est avec l'élimination maximale du montage que le cinéaste pourra respecter son document. La réduction des coupes et des réorganisations de l'image et du

³¹ Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, p. 134.

³² *Ibid.*, p. 133.

³³ Guy Gauthier, Simone Suchet et Philippe Pilard, *Le documentaire passe au direct*, pp. 117-118.

son permettent alors de conserver la continuité de la réalité qui a été filmée.

Il va de soi que la principale qualité demandée au monteur alors est l'honnêteté intellectuelle et morale. Dans un esprit critique, il doit (avec le réalisateur) sans cesse s'interroger sur son travail afin de ne pas trahir, à son insu, la vérité des personnages et du phénomène filmé. Car les pouvoirs du montage sont très étendus.³⁴

Nous avons vu que les cinéastes rencontrés reconnaissent que l'étape est cruciale et cimenter la vision que les spectateurs auront du sujet et des personnages. Carole Laganière soulignait avec justesse à quel point il est facile de donner des impressions qui n'ont pas réellement eu lieu lors du tournage. Elle donnait l'exemple des plans de coupe utilisés lors du montage d'une scène mettant en vedette une chanteuse country donc la balade avait l'inceste pour thème. La cinéaste expliquait que la juxtaposition de plan d'hommes aux regards songeur faisait naître un trouble qui n'avait aucunement eu lieu dans la réalité. Un autre documentariste, Benoît Pilon, soulignait la flexibilité du montage en révélant qu'il avait déjà utilisé un subterfuge pour modifier une réalité, afin d'assurer la continuité de son film.

Voilà certainement pourquoi les théoriciens prônent la retenue au montage, étant donné qu'il est reconnu comme pouvant produire du faux avec du vrai. Dai Vaughan, dans son ouvrage *For documentary : twelve essays*, soutient qu'en elle-même l'image photographique, ou cinématographique, ne peut pas mentir, ce qui est montré a bel et bien été enregistré. Toutefois, l'image peut être faussement identifiée et c'est là que se joue tout le problème, impossible à ignorer. D'ailleurs, puisque le documentaire repose sur la perception que ses images sont vraies, le questionnement sur les impacts de falsifications ne peut être évité. La lecture d'un film du cinéma du réel repose sur ce qu'il apparaît montrer et le spectateur ne peut pas avoir la certitude que ce qu'il voit et entend représente bel et bien la réalité. L'assurance que l'identification des images et du son n'est pas déformée reposera au final sur l'éthique du cinéaste.³⁵

Dans son rapport produit pour l'UNESCO, Mario Ruspoli parle de façon pragmatique du montage comme d'un problème moral, d'une « deuxième réalisation ».³⁶

Entre des mains malhonnêtes, des prises audiovisuelles authentiques peuvent servir à illustrer n'importe quel point de vue tendancieux, à « truquer » l'opinion publique à des fins de propagande, d'autant plus facilement que ces prises sur le vif apparaissent

³⁴ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, p. 158.

³⁵ Dai Vaughan, *For documentary: twelve essays*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 16-17.

³⁶ Mario Ruspoli, « Pour un nouveau cinéma », p. 31.

comme vérité indiscutable.³⁷

Peu importe la vérité des images obtenues au tournage, la réalité peut être détournée au montage. Poussée à l'extrême, cette reconstruction, souvent liée à la propagande, peut servir à montrer ce qui n'a jamais existé et faire entendre des choses qui n'ont jamais été dites. Dans le cas d'un cinéaste honnête, il n'en demeure pas moins que chaque choix fait en salle de montage a le potentiel de biaiser, même si l'exercice est accompli en toute bonne foi.

Cela veut-il donc dire que tout film monté, même documentaire, est mensonge? Non, puisque, comme l'écrit François Niney, l'objectif de ce genre cinématographique n'est pas de restituer une vérité brute du monde, « mais de l'interroger pour de vrai, d'en chercher des angles de vues révélateurs et un montage significatif. »³⁸ Durant le processus de création, un rendu honnête sera donc possible lorsque le cinéaste, resté fidèle à ce qu'il a ressenti et vécu lors du montage, jumelle ses perceptions au regard frais du monteur qui rencontre des rushes tournés par d'autres. Ce monteur n'est pas immobilisé par les émotions du tournage, le désir et les longs mois de préparation qu'a vécus le réalisateur. Il voit chaque plan pour ce qu'il est à l'écran, pas pour ce qu'il aurait dû ou pu être. Le film à venir n'a de réel que les images recueillies. De son côté, le réalisateur porte en lui tout le processus du film, qui a bien souvent débuté des mois, voire des années plus tôt. « Dans son désir de créer une structure narrative forte, le réalisateur peut se sentir partagé entre deux soucis : celui de vérité [...] et celui de véracité qui peut mener à prôner la reconstruction, voire la reconstitution. »³⁹ Le péché est à portée de main, mais Colleyn demande pourtant :

Quelle est la meilleure solution : un respect absolu de l'observation, dans un film « qui ne se tient pas », faute d'être bien construit et de comporter toutes les pièces nécessaires à un montage cohérent, ou un film qui bafoue parfois l'ordre et le lieu des prises, mais qui décrit de façon appropriée la manière dont les choses se passent?⁴⁰

On est dans une zone grise puisqu'un film, étant ce qu'il est, doit être intelligible pour les spectateurs. Ce sont finalement pour eux que le cinéaste travaille. Mais entre le « respect absolu » et les aménagements obligatoires à la construction cinématographique, les choix sont parfois arbitraires. Les auteurs, Colleyn, Marsolais et Gauthier en tête, s'en tiennent généralement à souligner l'importance de l'éthique, la bonne foi et l'honnêteté du réalisateur et du monteur. Ils notent au passage que l'auditoire ne pourra probablement pas déceler le mensonge de la vérité, puisqu'il « n'existe souvent aucun critère d'authenticité interne au

³⁷ *Ibid*, p. 33.

³⁸ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, p. 17.

³⁹ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p. 71.

⁴⁰ *Ibid*, p. 72.

film ».⁴¹

Tenant pour acquises la bonne volonté et l'éthique du cinéaste, des problématiques liées au montage demeurent cependant. La création de scène et l'utilisation de plans de coupe en sont deux exemples. Le premier cas découle de la courbe dramatique et des principes de la fiction que nous avons déjà mentionnés. Il provient de la volonté de construire des histoires au profit d'une dramatisation qui se bâtirait au détriment de la réalité. « Il y a un cas de figure qui nous situe au coeur de la problématique du direct. Nous l'appelons "la scène", en référence à cette unité de récit retenue aussi bien par la photographie que par le théâtre. »⁴² Souvent conçue dès le tournage, la scène qui n'a pas pu être captée dans l'action pourra être construite au montage. Elle ne sera pas forcément un mensonge qui occulte le réel, mais elle est une façon de raconter qui forcera certaines exclusions de plans au profit d'autres qui font *avancer* le récit.

Il est clair que différents principes pourraient mener à d'autres choix. Cette manière de suivre les normes théâtrales a toutefois l'avantage d'être comprise et assimilée par les spectateurs habitués à cette construction cinématographique. Un film honnête et compréhensible a cet avantage certain sur une œuvre obscure qui suivrait le réel à la lettre. Quand vient le temps de juger de la vérité d'un film, c'est ce lien à double sens, entre cinéaste et spectateur, qui est crucial pour Jean-Paul Colleyn. Pour lui, si le cinéaste est redevable de l'éthique de son œuvre, le spectateur, lui, est responsable de savoir la lire et d'être en mesure d'identifier les supercheries et les simples procédés d'écritures filmiques.

Comment prouver que telle action d'un documentaire a été imaginée et mise en scène par le réalisateur et non prise sur le vif? [...] Le cinéma fonctionne selon les mêmes lois que tous les métiers créatifs : les œuvres sont signées et il faut apprendre à lire les signatures.⁴³

Une responsabilité partagée, mais dont, soyons juste, le gros du fardeau repose du côté du cinéaste, puisque camoufler la duperie dans un montage expert est si facile.

3.3 Rapport avec les personnages

Le rapport avec les personnages, nous l'avons vu, est complexe et précieux pour la plupart des cinéastes rencontrés à l'INIS. Règle générale, la longue fréquentation avec ceux qu'ils filmeront est privilégiée. Carole Laganière concède d'ailleurs ouvertement qu'elle

⁴¹ *Ibid*, p. 16.

⁴² Guy Gauthier, Simone Suchet et Philippe Pilard, *Le documentaire passe au direct*, p. 122.

⁴³ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p. 85.

préfère tourner avec des personnes qu'elle apprécie et montrer leurs beaux côtés, plutôt que leur travers. D'ailleurs, ces travers et les moments grotesques captés sur film ont tendance à être écartés par une partie des documentaristes au moment du montage, même s'ils avaient décidé de tout tourner.

Une mise en contexte historique est importante. Le cinéma direct, dès ses débuts, fait usage de la caméra à l'épaule et de l'objectif grand-angulaire, ce qui offre une réponse à de nombreuses lacunes liées à la représentation des personnages. Avant le direct, les participants étaient, soit muets comme Nanouk, soit plaqués d'une narration omnisciente, soit confinés au rôle d'intervenant interviewé dans la commodité technique des studios.

Michel Brault, un des pionniers du direct, considère que travailler au grand-angulaire forçait à se faire accepter par la personne ou le groupe filmé. L'impression de vrai à l'écran étant synonyme du niveau de confort des personnages, s'ils continuent à vivre naturellement devant l'objectif, c'est que l'équipe a réussi à créer une relation de confiance. Cette idée, citée par de nombreux auteurs et que Michel Brault a transmise lors de rencontres avec les étudiants de l'INIS, permet aussi au cinéaste de sentir qu'il ne vole pas des images et ne viole pas l'intimité des gens. Cette impression de viol était présente dans certains films, précurseurs du direct qui utilisaient le téléobjectif pour croquer les gens sur le vif. À la fin des années 50, des projets comme *Candid Eye* ou les *Petites médisances*, avaient été conçus pour sortir les films des studios et du carcan des scénarios documentaires hyper précis dont aucun moment de tournage n'était improvisé. L'idée était également de jeter un regard objectif sur le monde sans être personnellement impliqué, donc sans changer le cours des événements avec la présence de l'équipe de tournage... quitte à tourner de loin des gens qui ne se doutent pas que l'on filme leurs moindres gestes.

Prendre l'autre comme objet ne va pas sans une part de violence, même si l'on ose espérer que dans la majeure partie des cas, il s'agit d'une douce violence. Cette appropriation de l'autre, on la justifie généralement par les « besoins de la cause » [...]. Selon les tempéraments, les manières des cinéastes sont plus ou moins douces, de la séduction au viol, de la connivence à la roublardise.⁴⁴

Le cinéma direct se rapproche donc des personnages et se défend, en principe, de voler des images. Reste, comme le souligne Jean-Paul Colleyn, les questionnements sur la manière d'obtenir des gens qu'ils participent aux films. L'éthique du direct veut que cet accord se gagne grâce à la construction d'un lien de confiance, mais la réalité laisse parfois place à des méthodes de persuasion plus ou moins morales.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 76.

Le documentaire est parfois accusé de voyeurisme puisqu'au contraire des films de fiction il prend pour objet des personnes réelles qui deviennent en quelque sorte le matériau du cinéaste. Colleyn est d'accord avec le cinéaste Michel Brault. « L'intrusion des cinéastes sera d'autant moins violente qu'ils se seront fait accepter par une longue et patiente fréquentation. » Il suggère qu'il vaudra mieux renoncer à un projet si le réalisateur « n'est pas accepté par ceux qui devraient prêter leur image ». ⁴⁵

La représentation à l'écran de ceux qui participent au film va de pair avec la notion d'intimité. Dans le documentaire, les spectateurs apprennent à connaître de vrais individus dont le cinéaste divulgue petit à petit des pans de personnalité. Par addition de scènes de cinéma direct, les personnages sont révélés à travers une série de moments vécus et montrés à l'écran. Se pose donc chez plusieurs auteurs la question du « quoi filmer » ou à tout le moins « quoi inclure » au montage. « Sur le "quoi filmer" les tabous, l'intimité, la mort, la laideur, la peur, etc. Toutes ces questions sont affaires de morale personnelle et les cinéastes ne manquent pas de se les poser. » ⁴⁶ Certains réalisateurs choisiront de ne pas se poser la question au tournage, de peur de rater une scène, ou un événement qui pourrait devenir un pivot du film. La décision de montrer ou pas se fera alors en salle de montage, à tête reposée et loin de l'émotion vécue dans le feu de l'action. Certaines séquences montreront les gens dans des situations embarrassantes, ou relèveront leurs défauts, leur mauvais caractère, etc. Le cinéaste aura peut-être la tentation de vouloir garder ces éléments pour dresser un portrait le plus complet possible de personnages, montrer leur humanité, éviter d'en faire des héros sans failles.

L'intention d'honnêteté est valide, mais le réalisateur devra aussi y ajouter le questionnement sur l'impact que la diffusion de ces images aura sur l'être humain bien réel qui a accepté de se prêter au jeu de la caméra. Accord qui est généralement donné en toute confiance, sans garanties de satisfaction et qu'on se reconnaîtra une fois à l'écran. Le personnage n'aura probablement jamais participé à un film et ne saisira peut-être pas toutes les implications du processus dans lequel il s'engage, puisqu'il n'est pas un professionnel du cinéma. Il accepte en fin de compte de donner un chèque en blanc au cinéaste. Cet état de choses doit donc être calculé dans la prise de décision concernant le « quoi montrer ».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 77.

3.4 Rémunérer les participants

Voilà un thème sur lequel les cinéastes rencontrés ne s'entendaient pas. Une part refusait catégoriquement toute forme de paiement, bien qu'ils soient généralement d'accord avec l'idée de remercier les personnages avec des cadeaux ou un retour d'ascenseur sous forme de dons de son temps. Deux cinéastes étaient moins catégoriques, Benoît Pilon et Serge Giguère sont en fait en faveur d'une forme de rémunération. Leur point de vue se base sur le besoin financier de leur personnage et l'ampleur de leur engagement envers le film. Cette position a fait l'objet d'une réflexion intéressante par l'auteure américaine Stella Bruzzi qui a analysé deux cas d'espèce ayant de fortes ressemblances avec les types de documentaires réalisés par Benoît Pilon et Serge Giguère.

Avant tout, questionnons-nous sur les termes qui justifient généralement la rémunération des personnages de film. Guy Gauthier demande : « Qu'est-ce qu'un acteur en l'occurrence? [...] La question est, est-il payé pour jouer le rôle d'un autre? »⁴⁷. Ceux qui participent aux documentaires de cinéma direct ne sont pas professionnels. Ils ne sont donc pas acteurs, puisqu'ils doivent s'en tenir à *être* devant la caméra et non pas simuler la vie d'un autre. Certes, certains auront tendance à *jouer* leur propre rôle, leur propre vie, devant un objectif qui incite à la représentation. Peut-être est-ce pour cette raison que le terme *personnages* leur est accolé. Sans être acteurs, ils deviennent pourtant les héros d'un film. D'ailleurs, certains participants démunis financièrement mènent le cinéaste à s'interroger sur la légitimité de rémunérer tous les membres de l'équipe, mais pas les gens sur qui repose totalement le film. Surtout que, dans le cinéma direct, tous s'engagent dans un long processus demandant temps, disponibilité émotionnelle et générosité. Ces questions de rémunération sont loin de faire l'unanimité, autant chez les cinéastes que les théoriciens.

3.4.1 Les cas de *Hoop Dreams* et *Être et avoir*

Stella Bruzzi soulève deux cas pour illustrer la complexité de la problématique du paiement ou non des personnages. Premièrement, le film *Hoop Dreams* produit par Peter Gilbert, Steve James et Frederick Marx en 1994. Sur une période de cinq ans, l'équipe de tournage suit le cheminement de deux jeunes adolescents promis à un brillant avenir comme joueurs de basket-ball. Issus des quartiers défavorisés de Chicago, William Gates et Arthur Agees sont recrutés par une riche école secondaire privée.

⁴⁷ Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, p. 5.

Notons la longueur de la fréquentation, cinq ans, qui se rapproche de la méthode de Benoît Pilon et Serge Giguère. Dans son article *How Close is Too Close? A Consideration of the Filmmaker-Subject Relationship*, Lisa Leeman signale à quel point le niveau d'engagement, prisé dans la conception d'un film de cinéma direct, rend plus difficile la décision de ne pas dédommager les personnages. Ainsi, lorsque l'électricité est coupée chez l'un des personnages, l'équipe décide d'amasser les fonds nécessaires pour s'assurer que la famille recouvre le courant. Le réalisateur Steve James dit qu'en de tels moments « nous devons être plus que des cinéastes et on marche sur une frontière difficile à gérer. »⁴⁸ Plus encore, dans *New documentary a critical introduction* Stella Bruzzi indique qu'après avoir payé leurs frais, les cinéastes auraient partagé les profits du film avec les deux personnages principaux.⁴⁹

Le film français réalisé par Nicolas Philibert *Être et avoir* met en lumière la problématique du paiement avec encore plus de vigueur. L'enseignant au centre du film a en fait poursuivi les producteurs pour obtenir rétribution. *Être et avoir* raconte l'histoire d'une école de campagne, réunissant dans une même classe des élèves de tous les niveaux de l'élémentaire. Le maître George Lopez agit comme protagoniste principal. Contre toutes attentes, dans un pays où les documentaires sont rarement rentables, le film fut un énorme succès populaire et financier.

Once *Être et avoir* had become a huge international success (earning 10 million in France alone) Lopez elected to sue Philibert and his producers for a share of the film's profits. He demanded €250,000, claiming that he had been treated as an actor in the film and asserting 'intellectual property rights' over his teaching methods, so prominently featured in the film.⁵⁰

La cause, présentée devant trois instances, fut déboutée à chaque reprise, les jugements en faveur des producteurs de *Être et avoir* préservant le droit des cinéastes de ne pas payer les personnages de documentaire. Toutefois, le facteur additionnel soulevé par *Être et avoir* est lié à son immense succès financier et une immense publicité pour les personnages qui voient maintenant leur visage, leur personnalité et leur vie privée sur tous les écrans. Stella Bruzzi écrit très justement :

Meanings and interpretations of 'success' have become confused in the aftermath of *Être et avoir's* release. 'Success' as attributed to the film by Lopez [...] refers to its ability to make money (and the film has been highly successful in this respect); within the

⁴⁸ Traduction libre de « We need to be more than just filmmakers. And it's a tough line to walk ». Cité dans Lisa Leeman, « How Close is Too Close? », *International Documentary*, juin 2003, p. 15.

⁴⁹ Stella Bruzzi, *New documentary a critical introduction*, New York, Routledge, 2006, p. 97.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 223.

framework of documentary history, however, *Être et avoir* has proved successful on an aesthetic level as well, and these opposing value systems – the monetary and the aesthetic – have inevitably collided.⁵¹

Les cas comme *Hoop Dreams* et *Être et avoir* démontrent ainsi à quel point les cartes sont brouillées. Les documentaristes qui optent pour la longue fréquentation, comme Benoît Pilon et Serge Giguère, (ou comme les réalisateurs de *Hoop Dreams* et *Être et Avoir*) font face à des problématiques dont les solutions ne sont pas catégoriques. Les succès populaires ou financiers et le travail avec des gens démunis provoquent des débats certains.

3.5 Les sujets délicats ou controversés

À tous les défis liés à la production cinématographique déjà mentionnés, s'ajoutent les questions du droit à l'intimité et des tabous. L'impact de se voir à l'écran et d'être vu par des milliers voire des millions de personnes est bien réel. Nous l'avons déjà soulevé, un spectateur qui observe quelqu'un à l'écran agir de manière stupide ou odieuse conclura que cette personne est réellement stupide ou odieuse. Les choix du réalisateur auront ainsi de réelles conséquences sur les personnages et sur la façon dont ils seront perçus par les auditoires. La propulsion de la sphère privée à la sphère publique n'est d'ailleurs pas toujours bien comprise par ceux qui acceptent de se laisser filmer. Cette incompréhension, ou à tout le moins cette compréhension partielle, est particulièrement palpable dans le cinéma direct dans lequel les personnages sont souvent des « gens ordinaires ». Des personnes qui, en somme, n'ont jamais, avant l'arrivée du cinéaste dans leur vie, vu leur image propulsée sur grands et petits écrans. Devant ce constat, force est de reconnaître que certaines actions et paroles, ainsi que quelques thèmes liés à des tabous, soulèvent des questions de droit à l'image.

Au précédent chapitre, les cinéastes Carole Laganière et Serge Giguère ont notamment souligné la délicatesse nécessaire lors d'un tournage portant sur la mort ou la maladie. En guise de solutions, ils suggéraient par exemple de discuter clairement des zones d'inconforts avec les personnages avant le tournage, ou encore de tenter certains tournages sur le vif, mais d'arrêter la caméra dès l'instant où le personnage le demande. Hugo Latulippe avait par ailleurs soulevé des réflexions sur le droit individuel à l'image versus le droit collectif d'être au courant d'une situation.

Jay Ruby s'interroge carrément sur l'éthique d'utiliser des êtres humains bien réels pour

⁵¹ *Ibid.*, p. 228.

la poursuite d'un projet artistique qui engage à la production d'images réalistes et reconnaissables.⁵² Jean-Paul Colleyn rappelle les accusations de voyeurisme qui sont parfois portées contre le documentaire, justement parce que le genre utilise des personnes réelles comme matériau. « Cette appropriation de l'autre, on la justifie généralement par les "besoins de la cause", les exigences professionnelles, le droit à l'information, le devoir de dénoncer les abus, l'amour de tout ce qui est humain, la rançon de l'art, etc. »⁵³

Et à cette situation, s'ajoutent les tabous, l'intimité, la mort, etc. Tous ces thèmes, lorsqu'ils sont abordés, devraient être accompagnés d'une réflexion au préalable par le cinéaste, qui doit reconnaître qu'il filme de vraies personnes pouvant avoir des réticences à partager de tels sujets avec un large public.

Ce n'est pas seulement une question de censure institutionnelle, mais la perception d'une limite, inscrite dans l'imaginaire du spectateur, et naturellement variable selon le temps et le lieu. Cependant, la maladie et la mort ont donné lieu, depuis quelques années, à des documentaires remarquables. Tous témoignent, non d'une audace croissante des documentaristes, mais d'une autre attitude face à l'image: dans tous les cas, le malade désespéré ou le moribond étaient d'accord, ce qui en définitive trace la véritable limite du documentaire.⁵⁴

Guy Gauthier évoque probablement ici une des seules pistes légitimes pour donner le droit de filmer sur des sujets qui pourraient être considérés tabous : le consentement. Il s'agit toutefois d'un acte complexe et qui n'est pas toujours conclut par des parties à force égale. Le cinéaste a généralement plus de contrôle dans la discussion, étant au final le seul à savoir comment il tournera et montera son film. C'est lui qui détient le pouvoir de l'information, le personnage, lui, ne garde que son droit de refus.

Pour cette même raison, Calvin Pryluck insiste sur le respect des participants lorsque vient le temps de leur exposer ce qu'implique la signature d'une autorisation de tournage. Pryluck va jusqu'à qualifier de jeu apparenté à l'arnaque⁵⁵ les discussions qui mènent aux ententes de participation. Le consentement, écrit-il, est déficient lorsqu'il est obtenu en omettant des informations qui auraient pu influencer la décision du signataire.⁵⁶ Plusieurs auteurs remettent ainsi en question la « défense du consentement » que des réalisateurs emploient pour légitimer la projection d'images négatives des personnages, ou justifier que le

⁵² Jay Ruby, « The Ethics of Imagemaking », *New challenges for documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 308.

⁵³ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p. 76.

⁵⁴ Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, p. 134.

⁵⁵ Calvin Pryluck parle de « con game » dans l'article « Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming », *CILECT Review*, 1986, p. 95.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 99.

tournage du film est plus long, complexe et envahit la vie des participants.

Either way, this “consent defence” retrospectively justifies the everyday little white lies and omissions that often characterise the “bargaining” between film-maker and participant—downplaying the levels of disruption involved in having a film-crew about, being wonderfully optimistic about how long the filming will take, not being fully forthcoming about who else is involved, forgetting to mention possible fall-out when the documentary is transmitted or released and so on.⁵⁷

La question cruciale : où se situe la limite entre les droits des individus qui acceptent de se prêter au jeu du documentaire et la liberté artistique ou sociale des réalisateurs? Une partie de la réponse se trouve dans l'honnêteté entre les parties impliquées dans le consentement. Aussi, dans le cadre d'un cinéma direct basé sur la relation de confiance entre personnages et cinéastes, le respect et le souci de ne pas tourner les coins ronds et de montrer un portrait nuancé des participants seront primordiaux.

3.6 La musique dans le documentaire

Un sixième élément s'ajoute ici aux cinq thèmes établis au précédent chapitre : la musique. Une vision traditionnelle du cinéma direct veut que la musique en soit bannie. Cet art est ainsi perçu comme un artifice qui vient transformer l'idée d'une réalité brute à l'écran. La musique, on le sait, est liée aux émotions et est largement utilisée dans le cinéma de fiction pour toucher, bouleverser, éveiller la peur, etc. Le documentaire, qui a le réel comme matériau, peut-il se permettre d'utiliser cet outil associé à une forme de manipulation? Répondre un non catégorique serait simpliste, puisque nous avons déjà établi que le cinéma direct n'est jamais *la* réalité, mais plutôt la représentation de cette réalité à travers le regard d'un cinéaste. Si l'on accepte que le documentaire est en soi subjectif, on ne peut interdire l'emploi de musique en citant sa nature subjective. Toutefois, son usage et l'émotion qui sera suscitée portent autant de risques que de possibilités.

Pour le cinéma de fiction, la musique sert souvent à représenter l'intériorité des personnages. Dans le documentaire, le même usage permettra un effet similaire. Le cinéaste pourra évoquer musicalement l'émotion vécue par un personnage, au lieu de recourir à des explications verbales. Est-ce réaliste de croire que le cinéaste a vraiment pu décoder les émotions de ceux qu'il a filmés? Le film est une représentation subjective de la réalité, mais jusqu'où peut aller la subjectivité ajoutée par la musique?

Dans *Directing the documentary*, Michael Rabiger établit trois règles pour l'utilisation de

⁵⁷ Brian Winston, « Ethics », p. 187.

la musique : on ne devra pas l'utiliser pour injecter de fausses émotions, on fera un choix qui représente honnêtement l'intériorité du sujet ou du personnage, et on pourra l'employer pour aider le cinéaste à signaler le niveau d'émotions avec lequel l'auditoire lira ce qui est montré à l'écran.⁵⁸ John Corner réplique qu'il est complexe pour le spectateur de juger de la fausseté des émotions ou de la représentation de l'intériorité de personnes qu'il n'a jamais rencontrées qu'à l'écran. Il ajoute toutefois que cette difficulté de prouver l'authenticité des émotions véhiculées s'apparente à celle d'établir le degré d'intégrité des autres matériaux des documentaires.⁵⁹ La difficulté de jugement ne peut donc pas à elle seule condamner la musique.

3.7 Conclusion

Guy Gauthier écrit, « L'éthique documentaire est peut-être ce qui reste quand on a tout concédé au reste. »⁶⁰ Nous avons présenté l'idée que le documentaire de style direct est une construction de cinéaste qui présente son interprétation du réel et non pas une réalité objective. Choix du sujet, des personnages et des plans tournés, dramatisation cinématographique, montage, utilisation de musique, etc., tous ces éléments éloignent de la vérité pure du monde existant à l'extérieur du réalisateur. Le *reste* que mentionne Guy Gauthier, ce sont les concessions auxquelles le cinéaste se plie, parce qu'avant tout son art c'est justement le cinéma.

La véracité d'un film tourné selon les méthodes du direct dépend en dernier ressort de la personnalité du cinéaste, de son honnêteté. Le fait que celui-ci imprègne le film de sa personnalité n'est pas contraire à l'objectif visé. La vérité comme but et comme moyen, loin de prétendre à une dépersonnalisation totale, un objectivisme douteux, implique au contraire une volonté d'analyse et de jugement de la part du cinéaste, c'est-à-dire l'implication d'une subjectivité, d'un regard.⁶¹

La subjectivité ramène donc à l'éthique, l'intégrité ou l'honnêteté, tant de principes pour ainsi dire impossibles à authentifier pour ceux qui regardent le film sans avoir eu accès aux coulisses et à tout ce qui est survenu « derrière l'écran ». Cette éthique insaisissable est celle qui donne au final sa légitimité à la démarche documentaire et permet à l'auditoire de

⁵⁸ Michael Rabiger, *Directing the documentary*, Amsterdam, Focal Press, 1998, p. 310.

⁵⁹ « How are we to judge the "falseness" of an emotion and by independent means will the conditions of 'inner life' be available to producers so that they may be secure in indicating it musically? But questions of documentary integrity are notoriously difficult to resolve cleanly by sole resort to evidence lying outside of individual creative judgement. » in John Corner, « Sounds Real : Music and Documentary », Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 244.

⁶⁰ Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, p. 6.

⁶¹ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, p. 212.

croire en ce qu'il voit et entend. Puisque le documentaire, pour mériter son titre, n'a pas à recevoir de sceaux d'authenticité émis par un « Office de la validation », ce cinéma est donc réussi lorsqu'il convainc son public par sa construction même. La légitimité du documentaire est ultimement jugée par le spectateur qui va à la rencontre de ce que lui présente le réalisateur.

« Le cinéma fonctionne selon les mêmes lois que tous les métiers créatifs : les œuvres sont signées et il faut apprendre à lire les signatures. » *Jean-Paul Colleyn*

CHAPITRE IV

L'ENCAN ET LES QUESTIONNEMENTS DE LA PRATIQUE DOCUMENTAIRE

Revenons maintenant sur les conditions de production du film *L'encan*, dont certains aspects seront examinés par rapport aux thèmes discutés dans les précédents chapitres. Réalisé dans le cadre du programme de l'INIS, le court métrage est un exercice de cinéma direct. Bien que tourné très rapidement, *L'encan* a suivi les règles du direct en cela qu'il privilégie la captation sur le vif d'actions et d'émotions réelles, vécues sans artifices devant la caméra. L'équipe de tournage a fait usage d'un équipement léger qui lui permettait de suivre des personnages qui agissent librement sans mise en scène. Le directeur photo porte sa caméra à l'épaule et le preneur de son utilise un micro-cravate sans fil pour le personnage principal ainsi qu'une perche pour capter les paroles de gens en mouvement.

Essentiellement, le film donne à voir la mise aux enchères d'une ferme familiale. André Settecasì et sa femme n'ont plus la santé pour s'occuper de la terre et des animaux. Leurs fils, qui ont choisi d'autres professions, ne veulent pas se vouer à l'élevage et l'agriculture. Le patriarche décide donc de tout vendre et d'aller vivre au village. Le matin du tournage, on installe les meubles à vendre sur la pelouse. Les deux fils viennent aider leur père à préparer les animaux, en grande majorité des chevaux dont plusieurs sont de pure race, pour la vente qui commence vers midi. À l'arrivée de l'encanteur, le fermier discute avec lui, il craint de tout perdre pour une bouchée de pain. Les acheteurs arrivent, la vente commence et les prix des chevaux restent bas, c'est la déchirure et la déception pour le patriarche qui s'organise pour que ses plus belles bêtes ne soient pas liquidées. Le film s'achève sur le fermier qui voit les acheteurs partir avec les animaux payés trois fois rien.

L'objectif du film était de faire ressentir aux spectateurs la perte vécue par cet homme, en les plongeant quelques minutes dans cette journée forte en émotions. L'origine du désir de traiter d'un tel sujet provient des racines de la réalisatrice dont les grands-parents ont vu leurs fermes liquidées lors d'une vente aux enchères. Ainsi, la ferme d'André Settecasì

ressemble beaucoup à celle du grand-père maternel de l'auteure : une terre familiale relativement petite comparée aux fermes industrielles des dernières décennies. Une terre, où, enfant, l'auteure passait ses après-midi d'été à jouer dans la grange et à rendre visite aux vaches qui broutaient dans les champs. Une ferme, comme chez les Settecasì, que les fils et filles n'avaient pas voulu reprendre, puisque tous avaient trouvé du travail en ville.

Selon le principe du direct, le documentaire *L'encan* montre un moment fort. Exit les entrevues, les statistiques et les experts qui expliquent les causes et les conséquences de la disparition des fermes familiales. On fait plutôt place au moment réel et au contexte d'un homme qui accepte qu'on le filme pendant cette difficile étape de sa vie. Ayant établi ce qui fait de ce court métrage une œuvre de style direct, voyons maintenant comment sa production répond aux questionnements développés aux deux précédents chapitres.

4.1 Mise en scène et mise en situation

Établissons tout d'abord que le tournage de *L'encan* donna bien peu d'occasions de mises en scène ou mises en situation. L'événement capté était avant tout imprévisible et incontrôlable. En fait, le modèle de tournage de *L'encan* s'apparente à celui utilisé par Robert Drew et Richard Leacock dans le film *Primary* mentionné au troisième chapitre. C'est un style qui met l'action à profit, pour que les protagonistes du film oublient la présence de l'équipe de tournage. Par ailleurs, le tournage est un peu casse-cou, en ce sens que l'équipe est toujours en réaction à l'événement incontrôlable.

Fait intéressant, pour pallier cet inconnu, la production de *L'encan* fut précédée de l'écriture d'un scénario extrêmement précis. Le document présente une extrapolation scène par scène de la journée, allant jusqu'à suggérer ce que les personnages diront dans tel ou tel moment. Voici un exemple :

EXT/AUBE/FERME SETTECASÌ

Plan large sur trépied. À l'aube, la ferme, les champs et l'étable. André entre dans le cadre et marche jusqu'à l'étable.

EXT/AUBE/ÉTABLE

Plan moyen sur trépied. Plan de la porte de l'étable ouverte. André s'active à l'intérieur et prépare ses chevaux.

INT/AUBE/ÉTABLE

André fait le train, balaie le crottin de cheval dans les tranchées. Il brosse les chevaux.

Propos

Il murmure à ses chevaux.

EXT/MATIN/ DEVANT L'ÉTABLE

Les fils et l'ami Bernard arrivent pour aider leur père. Bernard arrive avec son lasso et le remet en ordre. Le fils Jakie et lui saluent le père.

Propos

Ils discutent des chevaux et de l'évolution des préparatifs avant l'encan. S'informe quand arrive l'encanteur Daniel Paul-Hus. Discutent de ce qu'il reste à faire d'ici là.

Cette approche pourrait être anti-cinéma direct si le film avait effectivement tourné exactement selon la planification. Guy Gauthier l'écrit ainsi : « Le direct ne s'accommode pas d'un scénario préalablement construit; il faut se tenir prêt à tout changement de cap en fonction des événements et des personnages. Le temps est le seul élément sur lequel le documentaire peut jouer. »⁶² Ainsi, le spectateur ayant accès à la fois au scénario et au film fini verrait que l'un n'a pas accouché textuellement de l'autre. En fait, le film est à certains égards extrêmement différent du plan d'origine, le découpage n'ayant pas été construit avec l'objectif de fictionnaliser le documentaire, mais plutôt avec celui de coucher sur papier les intentions de l'auteure.

Lors de l'étape de préproduction, la réalisatrice discute avec le fermier André Settecasì, puis elle assiste à une autre mise aux enchères menée par le même encanteur qui s'occupera de la vente sélectionnée pour le tournage. De là, la réalisatrice doit communiquer aux membres de l'équipe, absents lors de la phase de recherche, ce qu'elle voudra privilégier lors du tournage. Un événement comme un encan bourdonne d'activités. Un film, nous l'avons remarqué, est avant tout un aspect de réalité, la perspective d'un auteur. Le scénario sert donc d'aiguillage et il est essentiellement mis de côté une fois que l'action démarre, ses intentions demeurant à l'esprit de tous. Selon l'exemple cité plus haut, on peut comparer les projections par rapport au film fini.

La première scène de *L'encan*, un lever du soleil sur la petite ferme, est un transfert quasi identique du papier à la vidéo. Seule différence, le fermier ne traverse pas le cadre comme il était prévu. André Settecasì était déjà dans l'écurie lorsque l'équipe arrive sur place et on ne lui demande pas de reprendre son entrée. Il n'y a pas de mise en situation. Dans la deuxième scène du court métrage, l'éleveur nettoie l'écurie et murmure à ses chevaux. La similitude entre papier et film n'est pas due à une mise en scène, mais plutôt à l'expérience que la réalisatrice a d'une ferme. Le « train » est un moment quotidien pour un fermier et ses animaux. Il est aisé de prévoir que, s'agissant du dernier matin de ce rituel, André Settecasì

⁶² Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, p. 71.

passerait un peu de temps dans son écurie. La scène suivante est toutefois totalement changée de la planification jusqu'au film. Les hommes de la famille n'étant pas très bavards, la discussion prévue entre père et fils n'a jamais eu lieu et l'équipe de tournage décide de ne pas la provoquer. On tourne plutôt André Setteccasi à dos de cheval pour une dernière fois, une scène totalement inattendue, puisque l'éleveur n'a pas monté depuis plus d'un an à cause d'un mal de dos chronique. Ici, c'est l'imprévu qui récompense la cinéaste avec cette scène magique démontrant tout l'attachement que l'homme a pour ses bêtes.

La préparation très précise d'écriture de scénario, jumelée au hasard du tournage, suit ainsi une méthode fondamentale du style direct que Guy Gauthier nomme « l'improvisation préparée ». « On pourrait penser que le hasard fait bien les choses, et qu'il suffit après tout de s'y abandonner. Ce serait oublier que le hasard ne comble que ceux qui se sont préparés à le rencontrer. »⁶³

4.2 Reconstruire le réel au montage

Si le film tourné dans l'action laisse peu de place à la mise en situation, rien n'empêcherait (sauf l'honnêteté) de le manipuler au montage. On comprendra qu'un tournage effectué dans l'imprévisible donne des « rushes » qui ne contiennent pas nécessairement un grand nombre de scènes toutes prêtes à être nettement mises bout à bout. Une grande partie du matériel brut ressemble plutôt à un jeu de Lego : le réalisateur et le monteur peuvent produire un film qui surgira des morceaux devant eux, mais dont le modèle n'est pas prédéfini. Ils devront, sans faire mentir la réalité, donner sens à une journée palpitante dans un film de quelques minutes à peine.

Pour Gilles Marsolais, la solution est d'user le moins possible du montage, « c'est-à-dire conserver la continuité, en indiquant clairement les points de rupture éventuels. »⁶⁴ Encore là, certains films ne peuvent se permettre de coller exactement à la stricte chronologie des événements tels qu'ils se sont déroulés au tournage. Prenons l'exemple d'un long métrage tourné sur plusieurs jours. Un élément qui éclaircit toute la pensée ou la situation d'un personnage pourra avoir été capté au dernier jour de production. Toutefois, le cinéaste aura peut-être besoin de montrer cet élément tôt dans son œuvre cinématographique pour la rendre la plus claire possible, changeant ainsi l'ordre chronologique, mais rendant le film plus compréhensible. Rendre compte de la réalité ne demanderait donc pas qu'un réalisateur

⁶³ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁴ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, p. 156.

calque le réel et Gilles Marsolais ne le nie pas. « Dans les autres cas, il est possible d'effectuer un montage sans trahir cependant l'essentiel de la réalité filmée. Le montage équivaut alors à la rédaction des notes, prises sur le terrain, après coup, pour en faire un livre. »⁶⁵ Dans *L'encan*, le procédé se rapproche plus de cette deuxième façon de faire. La chronologie est règle générale respectée, mais pas de façon systématique. Le choix de la modifier est donc fait pour rendre plus visibles des émotions ou des contextes révélateurs.

Disséquons le déroulement séquentiel de *L'encan*. Le film commence au petit matin avec des plans de présentation d'une ferme. Un homme nettoie une petite écurie et prend soin de ses chevaux. À l'extérieur, dans un enclos, ce même homme monte ensuite un cheval avec un plaisir apparent. Une femme explique que la ferme a été vendue par son mari parce qu'ils ne peuvent plus s'en occuper. Un encanteur commence à installer son équipement, les acheteurs potentiels arrivent aussi à la ferme et l'éleveur parle à certains d'entre eux. La liste des animaux et des biens à vendre est annoncée par l'encanteur, puis, en aparté, ce dernier établit avec le fermier les prix désirés pour l'équipement agricole. Les enchères commencent avec la vente des biens, puis suivent les chevaux. De nouveau en aparté, l'encanteur et le fermier établissent une stratégie pour assurer la vente des chevaux au plus haut prix possible. Le fermier est dans l'écurie, il explique son inquiétude mentionnant que le coût des maisons a augmenté depuis qu'il a vendu sa ferme et le prix des chevaux, lui, a diminué. Dehors, la vente se poursuit et le fermier essaie de faire monter les enchères, mais c'est un échec. C'est la déception et la fin de la vente. André Settecasi explique à un ami qu'il n'a toujours pas réussi à trouver un nouvel endroit où aller vivre et qu'il a vendu ses plus beaux animaux pour une bouchée de pain. Dans l'écurie, le fermier, déçu, apostrophe une acheteuse et lui demande combien elle a payé son cheval. Il dit que c'est trop peu et a un grand rire qui se teinte d'amertume. Sur le générique, on entend le son de chevaux qu'on embarque dans des remorques pour les emporter.

Au premier regard, on pourrait établir que la chronologie est respectée. On assiste à une journée complète, de l'aube jusqu'à la fin de l'après-midi et effectivement tous les moments clés sont montrés selon l'ordre dans lequel ils se sont réellement déroulés. Trois éléments sont cependant présentés selon un ordre qui diffère de leur chronologie. Deux de ceux-là sont des bouts d'entretiens obtenus en fin de journée avec le fermier et sa femme. Ils sont insérés à des moments clés pour clarifier la situation financière et émotionnelle du couple Settecasi. Garder la chronologie de ces entretiens les rendrait inutiles et leur décalage

⁶⁵ *Loc. cit.*

permet d'avoir un éclairage sur les impacts de la vente aux enchères. Un troisième élément non chronologique pourra toutefois soulever un débat plus intéressant, il s'agit des discussions entre l'encanteur et le fermier. Le conciliabule s'est bel et bien produit au milieu de la journée juste avant le début de la vente. Il n'a toutefois pas eu lieu en deux temps comme il apparaît à l'écran, mais plutôt sans interruption. La séparation de cette scène pourra ainsi être perçue comme une déformation de la réalité construite au montage et est sujette à débat.

Ce choix n'a pas été fait sans réflexion et il a été l'objet de plus d'une discussion entre la réalisatrice et le monteur. Le moment capté a d'ailleurs pris plusieurs formes au montage. Une version montrait le conciliabule entier, une autre le sectionnait en trois parties et la variante retenue fut celle coupée en deux segments. Pourquoi séparer une telle séquence, au risque de donner l'impression que les deux hommes ajustent leur stratégie au fil de la journée? C'est un désir de clarté qui a justifié la segmentation. Montrée d'une traite avant le début de l'encan, la discussion avait peu de sens et les spectateurs interrogés lors de premiers montages ne comprenaient pas nécessairement le sens de la tractation et sa portée émotionnelle. Lors d'un montage segmenté, cette portée devenait apparente, puisque les mots des deux hommes étaient immédiatement suivis de leur exemplification. On parle de prix pour les biens, on les voit en vente. On parle du désir de faire monter les enchères pour les chevaux et, tout de suite après, on assiste à la tentative qui échoue. La segmentation n'est pas effectuée par esprit de manipulation, mais par recherche de plus grande clarté et dans cet esprit, la division de la scène en reste à deux segments. La réalisatrice et le monteur avaient expérimenté une version en trois parties, mais l'accent du film devenait alors le conciliabule qui ponctuait la vente comme un leitmotiv. Le sujet du court métrage était, dans cette version, quasi usurpé par la manigance prenant trop d'espace, plus qu'elle n'en avait pris le jour de la vente. La division du conciliabule en trois parties fut donc rejetée.

Si les spectateurs-testeurs ont effectivement confirmé que la segmentation améliorerait leur compréhension, on ne peut se cacher que le choix a également un effet sur la perception que l'audience a du fermier. Gilles Marsolais écrit :

Plus encore, le cinéaste du direct (comme tout cinéaste) utilise et invente au fur et à mesure un langage pour témoigner du réel. Il ne peut prétendre restituer la réalité, ni même une réalité, mais tout au plus le reflet d'une réalité. À l'évidence, ce que le cinéma donne à voir n'est pas le réel lui-même, ni même l'image exacte du réel concret... Du

moins, le direct a-t-il le mérite de vouloir en brouiller le moins possible les contours.⁶⁶

Le choix éditorial qui a poussé à la segmentation d'une scène est à notre avis un bel exemple de la complexité des décisions qui doivent être prises lors du montage pour façonner un film cinématographiquement cohérent tout en recherchant le respect de la réalité. Cela fait écho à un constat de Jean-Paul Colleyn.

Quelle est la meilleure solution : un respect absolu de l'observation, dans un film « qui ne tient pas », faute d'être bien construit et de comporter toutes les pièces nécessaires à un montage cohérent, ou un film qui bafoue parfois l'ordre et le lieu des prises, mais qui décrit de façon appropriée la manière dont les choses se passent?⁶⁷

La question est plus que pertinente et n'a pas de réponse unique. Dans le cas de *L'encan*, un autre réalisateur aurait pu faire un choix différent, arguant que la segmentation était non éthique. Nous avons pris le parti de diviser la scène parce que, malgré les considérations éthiques, il nous paraissait crucial de comprendre le plus de facettes possible de la perte de ce fermier qui voyait, avec une réelle appréhension, s'envoler le travail de toute une vie.

4.3 Rapport avec les personnages

Le direct, les réalisateurs comme les théoriciens l'ont dit, repose bien souvent sur de longues fréquentations. Des exceptions bien sûr existent, et certains films sont réalisés rapidement dans l'urgence ou parce que l'événement tourné n'attendra pas. C'est le cas de *L'encan* qui a été préparé très rapidement, le programme chargé de l'INIS ne laissant que quelques semaines pour organiser le tournage de l'exercice de cinéma direct. C'est un problème, puisque le réalisateur doit normalement bien connaître les personnages pour qu'ils acceptent de se livrer et se sentent plus à l'aise devant la caméra. Pour cette raison, malgré le peu de temps de préparation, la réalisatrice de *L'encan* s'organisa pour passer deux journées avec le fermier, rencontrer sa femme et ses fils, et puis assister à une autre mise aux enchères.

Guy Gauthier écrit que le temps est ami du documentaire. Mais il souligne que certains films tournés rapidement sont quand même couronnés de succès. « Ce serait un reportage, si les auteurs n'avaient pas nourri ce film, tout en se nourrissant de sa substance, de leur expérience encore incertaine d'un pays en mutation. Deux jours de tournage, mais combien d'années d'incubation? »⁶⁸ Ce que Gauthier souligne est crucial en l'absence de temps pour

⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁷ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p. 72.

⁶⁸ Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, p. 124.

une longue fréquentation. Il affirme qu'un auteur qui choisit un thème qui lui est proche, avec lequel il vit depuis des années, pourra réussir à produire un documentaire de cinéma direct, même s'il ne côtoie pas les personnages pendant une longue période. C'est pour cette raison que l'auteur de *L'encan* prit le parti de dénicher un fermier qui allait se départir de sa ferme. Le thème lui étant proche et provenant d'une famille ayant vécu cette même déchirure générationnelle entre le patriarche et les enfants qui ne veulent pas porter son patrimoine. Il s'agira toutefois d'une solution imparfaite, une plus longue fréquentation ayant probablement aidé les personnages à se révéler plus librement devant la caméra.

Par ailleurs, autant les réalisateurs interviewés que les théoriciens soulignent l'attention à accorder à la manière dont les personnages sont portés à l'écran, puisque le documentaire donne à voir à un vaste auditoire une perspective sans réplique de personnes réelles qui n'ont aucun contrôle sur la production du film. Dans le cas de *L'encan*, il y a tout un équilibre à atteindre pour donner une image la plus nuancée possible des membres de cette famille. Il faut arriver à montrer leur dénuement et leur douleur sans que leur fierté ne s'efface, dévoiler les stratégies pour tout vendre le plus cher possible sans les rendre antipathiques, révéler les émotions d'hommes qui les cachent. La solution adoptée en fut une où le spectateur apprend à connaître le personnage petit à petit « par un enchaînement causal d'aspects divers et fragmentaires, comme dans la vie. »⁶⁹ Pour y arriver, la décision avait été de concentrer le film presque uniquement sur André Settecasì. Exit les fils, petits-fils et amis. Même l'épouse est quasi inexistante dans le film, sauf pour parler de son mari. Cette décision empêche de donner un portrait complexe de la situation familiale, mais montre avec plus de zones grises le fermier, personnage central.

Par ce choix, le documentaire met une seule personne au cœur du processus, même si c'est au détriment de nuances intéressantes qui pourraient provenir des proches de l'éleveur de chevaux. Puisqu'on a affaire à un court métrage, l'accent est resserré pour donner toute l'opportunité de faire connaître le plus de facettes d'une personne et de sa situation. On voit donc André Settecasì heureux avec ses bêtes et en train d'en prendre soin. On est aussi témoin de son angoisse et de quelques rigolades, de ses manigances et de son abattement à la fin de la journée. L'objectif est de donner aux spectateurs assez de substance pour qu'ils puissent aller à la rencontre du fermier révélé à l'écran.

⁶⁹ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, p. 208.

4.4 Rémunérer les participants

Le paiement des gens qui acceptent d'être à l'écran, nous l'avons vu, soulève des interrogations dans des cas précis. Le personnage est-il démuné financièrement, participe-t-il à un tournage étalé sur une longue période, les membres de l'équipe sont-ils bien payés et la production tire-t-elle un profit du film? Dans le cas de *L'encan*, seulement un de ces critères est présent, le dénuement des personnages, les trois autres éléments sont absents. Le tournage est concentré en une journée, la réalisatrice et le producteur sont des étudiants non payés et la production n'obtient aucun profit monétaire du court métrage.

La question de la rémunération se pose donc difficilement et l'équipe de tournage prit le parti de demander à la famille ce qui ferait plaisir à André Settecasí. La proposition fut de faire développer et imprimer des photos prises par un photographe venu sur les lieux de tournage, et de mettre sur DVD certaines scènes non montées de la journée. Une façon d'avoir le plus de souvenirs possible de la ferme et des animaux. La réalisatrice choisit donc des images montrant : la ferme, la famille en interaction avec les chevaux, la famille travaillant de concert pour le bon déroulement de la journée et certaines photos de l'encan lui-même. Le cadeau était simple et permettait de dire merci simplement et avec émotion.

4.5 Les sujets délicats ou controversés

Sans être controversé, la vente aux enchères d'une ferme familiale est un thème empreint d'émotion et la journée est des plus dure pour les fermiers qui voient leur patrimoine disséminé. Pour *L'encan*, la recherche d'un fermier qui accepterait de témoigner de ce moment ne s'est pas faite en criant ciseau. Plusieurs agriculteurs contactés étaient réticents à se laisser filmer durant cet événement. D'autres révélaient que la vente était simplement une décision d'affaires pour jumeler deux ou trois fermes d'un secteur, l'encan serait donc absent de l'émotion recherchée par la réalisation.

Nous l'avons dit, il s'agissait de repérer une situation très commune au Québec de perte de ferme familiale, perte qu'avaient vécue les grands-parents de l'auteure. Au final, André Settecasí accepta de participer au projet. Son consentement fut quasi immédiat et après une conversation téléphonique, des membres de l'équipe se rendirent à deux reprises chez l'éleveur. Une première fois, pour faire connaissance et s'approprier, le producteur et la réalisatrice passèrent une journée à la ferme à rencontrer la famille, discuter, découvrir les lieux. Une deuxième fois, le caméraman fut présent pour qu'il puisse, lui aussi, faire connaissance avec André Settecasí et ébaucher la planification du tournage pour amoindrir

l'impact de la présence de l'équipe lors de la journée d'encan.

Monsieur Settecasì eut-il une compréhension réelle de ce qu'impliquait la captation de cette journée cruciale? Difficile à déterminer puisque le problème réside dans la connaissance approximative que les gens ont du processus cinématographique. L'équipe de tournage, restreinte et mobile, n'entrave pas le travail du fermier, mais sa simple présence ajoute un stress à une journée déjà empreinte d'anxiété. Et tout est filmé, même les tractations.

Discutons de la prise de vue du conciliabule entre le fermier et l'encanteur. Première chose à avouer, les deux hommes ne devaient pas être très heureux de voir la caméra près d'eux lors de leur discussion pour établir les prix de vente. Ils savaient toutefois que la cinéaste voulait filmer ce moment et aucune demande d'arrêter la captation ne fut faite. Le moment demeure toutefois délicat et on pourrait facilement y franchir les limites de l'éthique. Quelles ont été les mesures prises pour justifier le dévoilement de ce conciliabule? Au tournage, tout d'abord, la caméra et le perchiste ne se cachèrent pas pour voler des images et des paroles. Il faut se rappeler que les deux hommes portent un micro-cravate sans fil et qu'il aurait été aisé d'enregistrer la discussion de loin avec un téléobjectif. Toutefois, la caméra ne fut jamais placée sur trépied pendant le déroulement de l'encan, mais plutôt portée à l'épaule. Cette technique contraint à suivre physiquement les personnages et à privilégier l'utilisation du grand-angulaire forçant le caméraman à être près des protagonistes. La scène qui commence avec la discussion des prix de la machinerie agricole est captée au grand-angulaire et les deux hommes sont conscients de la présence de l'objectif tout près d'eux. Le reste de la scène se passe plus loin de la caméra puisque la conversation se termine en marchant vers le podium d'où l'encanteur dirige la vente. Le caméraman marche avec eux quelques mètres, puis doit s'arrêter, mais laisse tourner la caméra. La fin de la scène se déroule à quelques mètres de l'équipe de tournage.

Pour la cinéaste, deux conditions s'imposent pour que cette scène puisse paraître dans le film. Premièrement, au tournage, il y a la proximité de la caméra et du perchiste pendant la captation. Si la scène avait été volée, sans la conscience par les deux hommes que leur conversation était enregistrée, ce bout de vidéo n'aurait pas pu être utilisé. Deuxièmement, lors du montage, la scène ne doit pas être utilisée de façon sensationnaliste. Elle doit être mise en contexte et nuancée par le déroulement complet de la journée d'encan. Il s'agit tout de même dans une zone grise, et respecter le réel n'est pas nécessairement suffisant pour garder une position éthique. Le conciliabule a vraiment eu lieu, il n'a pas été mis en scène,

les deux hommes n'ont pas été piégés, mais il reste que la simple diffusion est délicate. Se pose ici le questionnement de Jay Ruby et Calvin Pryluck⁷⁰ sur l'éthique d'utiliser, pour un documentaire, des êtres humains bien réels. La réalisation a choisi d'utiliser la scène malgré sa connotation négative s'apparentant à la manigance, parce que malgré les scrupules soulevés par Ruby et Pryluck, le documentaire ne peut pas se contenter de montrer une image seulement positive des gens qui sont filmés. Le mode choisi serait plutôt de tenter ce que Paul Warren appelle la complexité maximale. « Cette approche cinématographique implique que la cueillette des faits individuels et sociaux, par la caméra et le magnétophone, soit suffisamment riche et variée pour que ceux-ci puissent et conforter et se contredire ». ⁷¹ Dans le cas de *L'encan*, la complexité concerne André Settecasi, le choix pour ce court métrage de 8 minutes ayant été de concentrer les feux sur une personne pour en présenter le plus de facettes possible.

4.6 La musique dans le documentaire

La règle non dite du direct voudrait qu'on n'y utilise pas de musique. « On conçoit mal qu'un film de cinéma direct soit affublé d'un accompagnement musical. Idéalement, il n'y a de musique dans ce type de film que lorsqu'elle est commandée par le sujet lui-même, qu'elle est issue de l'univers diégétique. » ⁷² Toutefois, malgré ce canon, de nombreux documentaires utilisent la musique extradiégétique, dont certains films des cinéastes interviewés à l'INIS, notamment *La classe de madame Lise* de Sylvie Groulx, *Vue de l'Est* de Carole Laganière et *À force de rêves* de Serge Giguère. Si la musique extradiégétique est bel et bien utilisée dans ces films, comme dans *L'encan*, la question est de savoir comment elle arrive à rendre honnêtement compte du réel. Nous avons cité au précédent chapitre les trois règles de Michael Rabiger voulant que la musique ne peut pas servir à injecter de fausses émotions, qu'elle doit représenter honnêtement le personnage ou le sujet, et qu'elle peut souligner des émotions existantes pour les rendre plus claires aux spectateurs. ⁷³

Dans *L'encan*, la musique est utilisée avec parcimonie. On la retrouve pendant quelques dizaines de secondes dans les premières minutes, lorsque André Settecasi monte à cheval avant le début de la vente. La guitare sert à évoquer à la fois le bonheur de monter à cheval qu'éprouve le fermier et la fierté d'un homme jusqu'ici maître sur sa terre. On retrouve

⁷⁰ Jay Ruby, « The Ethics of Imagemaking » p. 308; Calvin Pryluck, « Ultimately We Are All Outsiders », p. 97.

⁷¹ Paul Warren, « La technique n'est pas innocente », *Cinéma et réalité*, 1984, p. 63.

⁷² Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, p. 159.

⁷³ Michael Rabiger, *Directing the documentary*, p. 310.

ensuite, à deux minutes de la fin du film, quelques notes dissonantes lorsque les chevaux sont vendus aux enchères pour quelques bouchées de pain. La guitare sert alors à marquer la déception et la douleur du fermier. Ces mêmes accords dissonants sont utilisés au générique. Cette utilisation correspond aux trois règles de Rabiger, puisque l'émotion insufflée par la musique a réellement été vécue et perçue par la réalisatrice lors de la journée de tournage et que les notes représentent honnêtement ses observations.

4.7 Conclusion

Porter une attention plus pointue à la production d'un film comme *L'encan* ne peut que soulever la partialité des choix faits par un auteur et la subjectivité des balises d'honnêteté ou d'éthique. Du style de tournage, en passant par les choix de montage, jusqu'à l'emploi de la musique, les options sont multiples et sont preuves de la multiplicité des façons de représenter une même réalité. La cinéaste de *L'encan* décide de montrer les manigances de ses personnages et d'opter pour une musique donc l'utilisation est désapprouvée par certains experts. Ces choix peuvent être critiqués. D'autres décisions auraient par ailleurs pu mener à un film complètement différent et ces choix sauraient eux aussi être examinés et jugés. La zone est grise et il n'y a pas une seule façon de faire. La solution proposée par les auteurs d'une « subjectivité honnête et rigoureuse » est tout aussi floue et c'est pour cette raison que la plupart des choix d'auteurs semblent justifiables s'ils ont été réfléchis et pris avec bonne volonté. Le véritable problème résiderait alors dans la tromperie volontaire, non pas dans la vision d'auteur. Gilles Marsolais écrit :

Compte tenu des médiations et des filtres qui interviennent à toutes les étapes de l'élaboration d'un film (personnalité du cinéaste, choix des angles et des objectifs de prises de vues, traitements au montage, etc.) il va de soi que le résultat final à l'écran est fonction des prétentions esthétiques du cinéaste et ultimement de son éthique. [...] Selon leur philosophie, les cinéastes du direct cherchent soit à réduire le plus possible ces médiations, soit au contraire à miser sur elles en les utilisant comme de possibles révélateurs.⁷⁴

D'où l'importance prescrite d'accepter (autant pour le réalisateur, les participants, que les spectateurs), la part de subjectivité dans la représentation du réel dans le film de cinéma direct. Une subjectivité qui ne pourra par ailleurs servir d'excuse à toutes les manipulations. Ce qui faisait dire au cinéaste Benoît Pilon lors des entretiens à l'INIS :

À partir du moment où on accepte que c'est subjectif faire un documentaire... la seule question que tu dois te poser c'est : « Est-ce que tu respectes les gens que tu filmes et

⁷⁴ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, p. 12.

est-ce que tu es cohérent dans la façon dont tu veux raconter leur histoire, tout en les respectant? » Mais la ligne est mince.

La ligne est mince effectivement, mais n'est-elle pas au bout du compte la seule qui sépare le cinéma direct de la fiction?

CONCLUSION

Ce document est un point final à un long processus qui a commencé en 2005 lorsque j'étais journaliste-réalisatrice pour une émission d'affaires publiques. J'avais déposé une demande d'inscription à la Maîtrise en communication avec un double désir. J'avais besoin de réfléchir plus profondément sur mon métier de journaliste, son dogme d'objectivité et ses alternatives, ainsi que ses effets sociaux et politiques. J'avais aussi découvert le plaisir de produire des reportages qui flirtaient avec le documentaire, un style que je ne maîtrisais pas et que j'avais envie de découvrir. Il me semblait qu'un mémoire-crédation à l'UQAM me permettrait de combler ces deux aspirations. C'est après mon inscription à la maîtrise que l'INIS a ouvert un programme de réalisation documentaire. La fortune me souriait, puisque l'UQAM me donnait accès à des enseignements de deuxième cycle basés sur la réflexion, ainsi qu'aux apprentissages pratiques en cinéma de l'INIS.

Ce document est issu à la fois des questionnements de journaliste qui m'ont menée vers la maîtrise et de la production de l'exercice de cinéma direct produit à l'INIS. L'interrogation de base est la même : journalistes et cinéastes visent à présenter une part de réalité à un auditoire, comment la représente-t-on cette réalité et quelle est la validité de ce qui est projeté à l'écran? Ce mémoire-crédation est une réponse personnelle à un thème aussi ambitieux. Il m'a donné la chance d'allier réflexion à mon expérience de journaliste et de cinéaste en devenir.

C'est en fin de compte la fragilité du processus de représentation du réel qui ressort de la production de ce mémoire-crédation. Il y a une fragilité et un foisonnement de zones grises auxquels on pense rarement dans le feu de l'action du métier de journaliste que je continue de pratiquer. On s'y arrête plus au cœur d'une production documentaire, le temps et la subjectivité assumée sont certainement des vecteurs de cette réflexion. Ce mémoire m'y a donné accès.

BIBLIOGRAPHIE

- Aitken, Ian. *The documentary film movement an anthology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, 261 p.
- Barsam, Richard Meran. *Nonfiction film : theory and criticism*. New York: Dutton, 1976, 382 p.
- . *Nonfiction film : a critical history*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, 482 p.
- Bonneville, Luc, Sylvie Grosjean et Martine Lagacé. *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Montréal: Gaétan Morin éditeur, 2007, 238 p.
- Bouthat, Chantal. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal: Université du Québec à Montréal. Décanat des études avancées et de la recherche, 1993, 110 p.
- Breschand, Jean. *Le documentaire: l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 2002, 96 p.
- Bruzzi, Stella. *New documentary a critical introduction*, 2^e éd. Abingdon: Routledge, 2006, 275 p.
- Colleyn, Jean-Paul. *Le regard documentaire*. Coll. «Supplémentaires». Paris: Centre Georges Pompidou, 1993, 160 p.
- Corner, John. «Sounds Real: Music and documentary». In *New challenges for documentary*, 2^e éd., Alan Rosenthal et John Corner, 2005, p. 181-193. Manchester, UK; New York: Manchester University Press.
- Coulombe, Michel, et Marcel Jean. *Le dictionnaire du cinéma québécois*, 4^e éd. Montréal: Boréal, 2006, 821 p.
- Cousins, Mark, et Kevin Macdonald. *Imagining reality : the Faber book of documentary*. London: Faber and Faber, 2006, 452 p.
- Gardies, André, et Jean Bessalel. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Coll. «Septième art». Paris: Éditions du Cerf, 1992, 225 p.
- Gauthier, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Coll. «Nathan Cinéma». Paris: Nathan, 2000, 351 p.
- Gauthier, Guy, Simone Suchet et Philippe Pilard. *Le documentaire passe au direct*. Coll. «Champs de la culture 2». Montréal: VLB éditeur, 2003, 210 p.
- Gynn, William. *Un cinéma de non-fiction : le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Jean-Luc Lioult. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2001, 257 p.
- de Heusch, Luc. *Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique*. Paris, UNESCO, 1962, 104p.

- Jean, Marcel. *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, 2005, 127 p.
- Kuehl, Jerome. «The Camera Never Lies». *CILECT Review*, vol. 2, no 1, 1986, p. 85-92.
- Lamoureux, Jean-Luc. *Le cinéma direct : cinéma subjectif ou objectif*. Montréal: Université de Montréal, 1978, 149 p.
- Leeman, Lisa. «How Close is Too Close? A Consideration of the Filmmaker-Subject Relationship». *International Documentary*, vol. 22, no 5 (juin 2003), p. 14-18.
- Marcorelles, Louis. *Une esthétique du réel, le cinéma direct, Rapport de la Table ronde sur le cinéma à Mannheim*, Paris, Unesco, 1964, 30 p.
- . *Eléments pour un nouveau cinéma*. Paris: UNESCO, 1970, 154 p.
- Marcorelles, Louis, et Eric Rohmer. « Entretien avec Jean Rouch ». *Cahiers du cinéma*, no. 144 (juin 1963), p. 1-22.
- Marie, Michel. *Le direct et la parole*. Coll. «Rencontres cinématographiques internationales de Saint-Etienne». Saint-Etienne: Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine, 1984, 300 p.
- Marsolais, Gilles. «Cinéma et réalité: une fiction?». In *Cinemas et réalités*, 1984, p. 67-78. Saint-Etienne: Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine.
- . *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval: Les 400 coups, 1997, 351 p.
- McBride, Ian. «Where Are We Going, and How and Why?». In *New challenges for documentary*, 2^e éd., sous la direction de Alan Rosenthal et John Corner, 2005, p. 34-47. Manchester, UK ; New York: Manchester University Press.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Coll. «d'esthétique». Paris: Klincksiek, 2003, 244 p.
- Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Éditions universitaires, 1990, 526 p.
- Mongeau, Pierre. *Réaliser son mémoire ou sa thèse : côté jeans et côté tenue de soirée*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2008, 145 p.
- Navacelle, Marie-Christine de, et Claire Devarrieux. *Cinéma du réel : avec Imamura, Ivens, Malle, Rouch, Storck, Varda ... et le ciné-journal de Depardon*. Paris: Autrement, 1988, 127 p.
- Nichols, Bill. «The Voice of Documentary». In *New challenges for documentary*, 2^e éd., sous la direction de Alan Rosenthal et John Corner, 2005, p. 17-33. Manchester, UK ; New York: Manchester University Press.
- Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^e éd. Coll. «Arts et cinéma». Bruxelles: De Boeck, 2002, 347 p.

- Odin, Roger. *L'âge d'or du documentaire : Europe, années cinquante*. Paris: L'Harmattan, 1998, 2 volumes, 230 p.
- Prédal, René. *Esthétique de la mise en scène*. Coll. «7e art». Paris et Condé-sur-Noireau: Cerf et Corlet, 2007, 790 p.
- Pryluck, Calvin. «Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming». *CILECT Review*, vol. 2, no 1, 1986, p. 93-104.
- Rabiger, Michael. *Directing the documentary*, 3^e éd. Amsterdam: Focal Press, 1998, 627 p.
- Rosenthal, Alan. *The Documentary conscience a casebook in film making*. Berkeley: University of California Press, 1980, 436 p.
- . «Documentary Structures: Theory, Shapes and Form». *CILECT Review*, vol. 2, no 1, 1986, p. 80-84.
- Rosenthal, Alan, et John Corner. *New challenges for documentary*, 2^e éd. Manchester, UK ; New York: Manchester University Press, 2005, 507 p.
- Rotha, Paul. *Documentary film : the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*, 3^e éd. London: Faber and Faber, 1952, 412 p.
- Ruby, Jay. «The Ethics of Imitation; or, "They're Going to Put Me in the Movies. They're Going to Make a Big Star Out of Me..."». In *New challenges for documentary*, 2^e éd., sous la direction de Alan Rosenthal, 2005, p. 308-318. Manchester, UK ; New York: Manchester University Press.
- . «The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film». In *New challenges for documentary*, 2^e éd., sous la direction de Alan Rosenthal et John Corner, 2005, p. 34-47. Manchester, UK ; New York: Manchester University Press.
- Ruspoli, Mario. 1963. «Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger». *Table ronde sur le cinéma et la culture arabes*, UNESCO , 11 octobre 1963, 44 p.
- Vaughan, Dai. *For documentary : twelve essays*. Berkeley: University of California Press, 1999, 215 p.
- Warren, Paul. «La technique n'est pas innocente». In *Cinéma et réalités*, 1984, p. 59-64. Saint-Etienne: Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine.
- Winston, Brian. «Ethics». In *New challenges for documentary*, 2^e éd., sous la direction de Alan Rosenthal et John Corner, 2005, p. 181-193. Manchester, UK ; New York: Manchester University Press.
- Zagaglia, Paolo, Michel Winter, Michel Sonet et Kathleen de Bethune. *Cinéma et réalité*. Coll. «Société et cinéma». Bruxelles: Vie ouvrière, 1982, 196 p.