

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CINÉMA ET CONNAISSANCE SENSIBLE :
EXPÉRIENCE ET COMPOSITION DU RÉEL EN CINÉMA DOCUMENTAIRE

ASBESTOS, POÉTIQUE D'UN CRATÈRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR
GUILLAUME LEMIRE

JANVIER 2012

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.»

AVANT-PROPOS

Certaines postures intellectuelles et artistiques peinent à être traduites avec justesse par le langage, je pense à la posture de l'être dans la création, dans la pensée, dans l'errance ou dans la recherche. Ces postures du regard, de la pensée et de l'être en mouvement sont autant de points d'appui des trajectoires individuelles, autant d'incarnations physiques de la pensée et autant d'ancrages intellectuels, voire spirituels, de la pratique. Elles correspondent à une manière d'être, à un certain état de la présence relatif à un contexte donné, à un lieu et à une temporalité, définissant du même coup une manière de faire et une direction à prendre, un « aller-vers » de la pratique et de la pensée. La forte tendance des milieux de la recherche universitaire à dessiner des frontières à l'intérieur de ces postures, à les cartographier de concepts et d'idées, pourra dans une certaine mesure apparaître comme une violence faite à l'expérience, nécessairement réductrice de la densité et de la texture de ces états. C'est pourquoi le travail du langage implique, dans ces cas particuliers, une délicatesse et un souci acéré de la nuance afin de ne pas trahir ou limiter l'incarnation sensible de cette posture ou, simplement, de ne pas s'en écarter.

Les pages suivantes chercheront à décrire la posture de recherche-crédation que j'ai cherché à adopter et à définir pendant ma maîtrise, et, avec elle, le trajet parcouru durant l'élaboration de mon mémoire. En première instance, il me semble pertinent, pour entamer ce parcours sur la bonne voie, de préciser une dimension essentielle de ma posture de travail en création documentaire. Pour ma part, « vivre-dans-le-monde-réel¹ », en discuter avec d'autres, y réfléchir théoriquement, y réagir sensiblement, et s'y inscrire par l'action ou la création, constituent un même moment ; non pas une

¹ L'expression est empruntée à Hannah Arendt qui l'utilise pour décrire le mode de répartition du politique chez les Grecs : « Vivre-dans-le-monde-réel et discuter-de-lui-avec-d'autres » constitue un même moment, écrit l'auteur. Hannah Arendt, 1995, *Qu'est-ce que la Politique?* Paris : Seuil, coll. « Point », p. 92

même chose, un même état ou une même action, mais la rencontre simultanée de ces différents modes de l'expérience. D'une telle attitude découle une posture où la pensée, le discours et l'action travaillent dans un rapport de synchronicité et d'interaction constant ; non pas dans la pure coïncidence de l'un et de l'autre, dans la réconciliation momentanée de ces états, mais dans une perspective où ces manifestations, issues d'une temporalité partagée, sont reconnues comme étant indissociables les unes des autres. Si la perspective rationaliste de la recherche et de l'analyse a généralement tendance à les séparer, il convient à mon avis de reconnaître, comme le font les épistémologies attentives à l'expérience sensible, la concomitance de ces modes d'expérience que sont la pensée, le discours, la pratique, et cela tout particulièrement dans les domaines reliant la recherche et la création, tel que nous le pratiquons ici. À mon sens, la coexistence de ces modes d'expérience se trouve à la base de l'expérience du cinéma documentaire, à tout le moins dans l'esprit que nous chercherons à établir ici. Dans son livre *L'épreuve du réel à l'écran*, François Niney, philosophe et critique de cinéma, attribue aussi cette caractéristique à la pratique du cinéma documentaire. « Repenser le découpage de la réalité, la relation sujet/objet qui en constitue le champ de signification, et le langage audiovisuel qui permet d'en exprimer le sens : tel apparaît le pari réitéré de l'expérience documentaire [...] ² ». Dans une perspective similaire, on peut dire, pour reprendre une idée que Merleau-Ponty entretenait sur la peinture, qu'en cinéma documentaire, il n'existe « pas de problèmes séparés ³ ». Voilà ce que je chercherai à démontrer ici. L'objet du présent travail sera de définir les ancrages épistémologiques, esthétiques et communicationnels d'une posture de travail en cinéma documentaire. Cette posture, au regard des productions médiatiques contemporaines, travaillera à investir de manière à la fois scientifique, sensible et poétique le regard documentaire, un regard en mouvement qui, soulignons-le, travaille à raconter le réel en demeurant sensible à sa propre oscillation dans le réel. Parallèlement à ce travail de définition, je

² François Niney, 2002, *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles : De Boeck, p. 317

³ Maurice Merleau-Ponty, 1964a. *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, p. 88

travaillerai à mettre de l'avant cette posture dans ma création documentaire. Par conséquent, ma création et ma recherche constituent, chacune à leur façon, une réflexion sur le réel, sur l'expérience sensible du monde, sur la connaissance, et sur le cinéma. La posture que je vise ici dans ma recherche-crédation s'inspire de celle de l'anthropologue, du sociologue, du philosophe de l'esthétique et du phénoménologue autant que de l'artiste-crédateur (du cinéaste), car les questions que pose le cinéma documentaire sont relatives à tous ces champs de la connaissance. Ce n'est pas un hasard si autant de cinéastes⁴ ont questionné leur pratique dans des termes attachés à la philosophie ou à l'anthropologie, c'est parce que l'acte cinématographique, et surtout ce qu'on nomme le cinéma du réel⁵, pose des questions ontologiques sur l'être humain et sa représentation. Cela nous rappelle que la recherche dans le champ du cinéma documentaire s'élabore justement dans cette interrelation, dans ce mouvement et ce dialogue entre la théorie et la pratique. L'acte cinématographique questionne en lui-même la posture de l'être dans la pensée et dans la création, en même temps qu'il les pousse en avant. C'est pourquoi ma démarche de recherche-crédation voudra éviter la séparation de ces modes de l'expérience (la pensée, le discours et la pratique) en des sphères autonomes, afin de mieux reconnaître leur interrelation dans un même moment. Tel est le point de départ de ma recherche-crédation.

Voilà en somme de quelle façon je travaille ma *nuit*, pour reprendre l'image de Jean Lancré⁶, voilà la perspective élaborée dans ce mémoire de recherche-crédation. Au fond, ce mémoire explore des questions fondamentales sur la création documentaire : comment asséir une posture documentaire, et selon quels principes cultiver et enrichir un regard documentaire ?

⁴ Sergei Eisenstein, Robert Bresson, Jean Rouch, Pierre Perrault, Jean-Luc Godard, Jean-Louis Comolli, pour ne nommer qu'eux.

⁵ Nous empruntons la terminologie « cinéma du réel » au festival international de documentaire du même nom, *Cinéma du réel*, qui se tient depuis plus de trente ans à Paris au Centre Pompidou.

⁶ Jean Lancré, 2006, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ? » dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), 2006, *La recherche création. Pour compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, pp. 9-20

Cette exploration n'aurait pas été possible sans le concours de plusieurs. La réalisation d'un mémoire de recherche-crédation étant un long chemin de rencontres, je tiens à remercier tous celles et ceux qui m'ont accompagné sur les chemins de la réflexion, de l'écriture et de la création. Je remercie tout particulièrement mes directrices de recherche, Mesdames Viva Paci et Margot Ricard, pour leur soutien, leur disponibilité et leur engagement en temps et en énergie. Par leur sens critique et leur générosité intellectuelle, elles ont contribué à mener à bien la production de ce mémoire et m'ont permis d'approfondir mes réflexions et ma connaissance des domaines de l'épistémologie, du cinéma et de la création documentaire. Grâce à leur savoir-faire et à leur sens pédagogique, mon autonomie intellectuelle, mes capacités d'analyse et de synthèse ont été renforcées. De plus, les opportunités qu'elles m'ont offertes tout au long de mon parcours de maîtrise ont enrichi mon expérience de la recherche et de la création. Je souhaite également remercier les professeur(e)s de la Faculté de communication de l'Université du Québec à Montréal qui m'ont accompagné dans ma trajectoire de maîtrise, principalement Madame Isabelle Mahy pour son enthousiasme et sa sensibilité à l'égard de ma posture de recherche-crédation, et pour la belle aventure intellectuelle à laquelle elle m'a convié. Je remercie mes collègues et amis avec qui j'ai tant partagé, pour la chaleur et le plaisir de nos échanges. Je souhaite remercier l'écrivain Pierre Vadeboncœur, décédé le 11 février 2010, ainsi que tous les habitants d'Asbestos qui ont généreusement participé à ma création documentaire. Leur spontanéité et leur enthousiasme ont été une inspiration tout au long de ma démarche. Finalement, je désire remercier mes proches, mon amoureuse, ma famille de même que tous celles et ceux qui, de près ou de loin, par leur support, ont contribué à la réalisation de ce travail de recherche-crédation⁷.

⁷ Le « je » a été employé dans cet avant-propos afin de personnaliser les intentions à la base de mon mémoire. Pour des raisons pratiques et scientifiques, le texte qui suit est écrit au « nous » dans son entièreté. Ce choix méthodologique permet d'éviter les confusions possibles entre nos statuts de chercheur et de créateur.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	i
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE UN PROJET DE RECHERCHE-CRÉATION.....	3
1.1 Présupposées méthodologiques.....	3
1.2 Origines de la démarche de recherche-création.....	5
1.3 Question de recherche et plan de travail.....	7
CHAPITRE DEUX POUR UNE ÉPISTÉMOLOGIE DU SENSIBLE.....	9
CHAPITRE TROIS CINÉMA ET CONNAISSANCE SENSIBLE.....	15
3.1 Rencontre et remise en doute du réel.....	15
3.2 Le cinéma direct.....	20
3.3 Le film-essai.....	22
CHAPITRE QUATRE CADRAGE ET MISE EN OEUVRE DU CINÉMA DIRECT ET DU FILM- ESSAI.....	25
4.1 Raymond Depardon – <i>La vie moderne</i>	26
4.1.1 Le rapport des sujets.....	26
4.1.2 La valeur des temps faibles.....	28
4.1.3 Le film en train de se faire.....	31
4.2 Pierre Perrault - <i>Un pays sans bon sens!</i>	35

4.2.1 Le tissage des matières.....	35
4.2.2 L'interpellation du spectateur.....	39
CHAPITRE CINQ	
MÉTHODOLOGIE DE CRÉATION : POÉTIQUE D'UN CRATÈRE.....	42
5.1 L'approche documentaire.....	42
5.2 Projet et contexte de création.....	42
5.3 Asbestos, poétique d'un cratère.....	44
5.4 Tournage.....	46
5.4.1. Le rapport des sujets : sélection des protagonistes et entretiens.....	46
5.4.2. Les temps faibles : esthétique de l'image.....	48
5.4.3. Le film en train de se faire : « aller-vers » le film.....	49
5.5 Montage.....	50
5.5.1 Le tissage des matières : le tissage des mémoires.....	50
5.5.2 L'interpellation du spectateur : le sens suspendu.....	52
CHAPITRE SIX	
RETOUR SYNTHÈSE SUR LA RECHERCHE-CRÉATION.....	54
6.1 Ce que la création dit sur la recherche.....	54
6.2 La pertinence de la recherche sur la création.....	59
6.3 L'expérience du spectateur.....	61
CONCLUSION.....	63
BIBLIOGRAPHIE.....	66

RÉSUMÉ

Par l'étude du « cinéma et de la connaissance sensible », cette recherche-crédation s'intéresse au mode de connaissance propre au cinéma documentaire. L'objectif de ce travail est de délimiter les voies d'une production documentaire capable de rendre compte de notre expérience sensible du réel pour ensuite l'appliquer dans notre création. Développer une telle posture documentaire est une manière pour nous de résister à la tradition intellectuelle dominante fondée sur la raison, et d'où découle une grande partie de nos pratiques individuelles, collectives et communicationnelles. Notre recherche-crédation souhaite mettre de l'avant une pratique documentaire pouvant engendrer une connaissance souple, « affectuelle » et allusive du réel. Ainsi, en examinant les champs épistémologiques du sensible et du cinéma documentaire, et en nous penchant plus spécifiquement sur les principes attachés à deux sous-genres documentaires, le cinéma direct et le film-essai, à travers l'analyse de deux œuvres, *La vie moderne* (2008) de Raymond Depardon et *Un pays sans bon sens!* (1970) de Pierre Perrault, nous avons ciblé les principes techniques et esthétiques que nous souhaitons expérimenter dans notre création. Nous avons réalisé un moyen métrage documentaire (28 min. 08 sec.) sur la mémoire de la région minière d'Asbestos : *Asbestos, poétique d'un cratère*. Ce film, par ses méthodes de tournage et par sa composition narrative sensible et poétique, représente une mise à l'épreuve de notre posture de connaissance documentaire. L'expérience d'*Asbestos, poétique d'un cratère* démontre comment les images en mouvement et la composition sonore permettent de révéler sensiblement et pertinemment la densité du réel. Cette recherche-crédation permet, en somme, d'explorer les questions suivantes : comment asseoir une posture de connaissance documentaire, et comment incarner cette posture dans la création documentaire?

MOTS CLÉS : Cinéma documentaire, épistémologie, expérience sensible, recherche-crédation

INTRODUCTION

L'art cinématographique est né du progrès de la science et de la technique. À l'origine des recherches qui ont mené à l'invention du cinéma, on retrouvait un désir de ralentir, de suspendre et de décortiquer le mouvement de la vie. Avant de chercher à reproduire le mouvement au moyen des images, les précurseurs du cinéma, qui étaient alors scientifiques, chercheurs ou bricoleurs⁸, s'efforçaient de le comprendre. Ces bricoleurs de mouvement cherchaient à affiner, voire à renouveler, notre perception des êtres et de leur réalité. Tel était l'objet des recherches menées entre autres par Muybridge et Marey sur le terrain de la photographie⁹, des recherches qui allaient plus tard, par le biais des travaux de Edison et des frères Lumière, donner naissance au cinéma. Dans une perspective similaire, on peut dire des travaux des frères Lumière qu'ils initièrent les principes d'un cinéma du réel. En effet, bien que l'objectif de la caméra et le dispositif de projection transformaient déjà la valeur du regard, le cinématographe permettait de voir vivre sur grand écran des éléments du quotidien (la sortie d'une usine, le repas d'un bébé, une baignade à la mer, etc.). C'est donc dire comment, depuis ses premiers jours, le projet du cinéma entretient des liens

⁸ Pour André Bazin, les pères du cinéma étaient principalement « des monomanes, des hurluberlus, des bricoleurs ou, au mieux, des industriels ingénieux ». Les seuls savants véritablement reconnus comme tels par le critique sont Joseph Plateau (1801-1883), physicien et mathématicien, inventeur du phénakitiscopes, et Étienne Jules Marey (1830-1904), médecin et physiologiste, inventeur du « fusil photographique ». André Bazin, 2007, « Le mythe du cinéma total » dans *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf-Corlet, p. 19

⁹ Les travaux de Muybridge et Marey donnaient accès à une sorte d'invisible, « tout n'est pas visible mais tout peut le devenir », explique Jean-Louis Comolli. Ces premières découvertes sur le cinéma initièrent dès lors une nouvelle conquête du monde: le territoire du visible, entendu, comme le rappelle Comolli, qu'à l'époque de ces découvertes, ce nouveau regard est alors reconnu comme étant conforme à la vision humaine. François Niney rend compte également de ce rapport entre cinéma, science et vérité durant les premières décennies du médium. Jean-Louis Comolli, 2010, *Cinéma contre spectacle*, Paris : Verdier, p. 60-61; François Niney, *op. cit.*, pp. 24-26

précieux avec la connaissance. Depuis ses débuts, le cinéma altère notre perception en nous donnant à vivre une *autre* expérience du monde, il nous permet de prendre un recul et de renouveler le regard et l'écoute sur des réalités proches ou lointaines.

La recherche-crédation qui suit s'appuie sur cette propriété du cinéma à faire connaître. Elle s'intéresse au mode de connaissance propre au cinéma documentaire, ou du moins propre à une certaine création cinématographique documentaire. Plus précisément, nous nous appliquerons à définir ici une posture de travail en cinéma documentaire à partir de réflexions sur la connaissance scientifique, puis sur le rapport de connaissance propre au cinéma. Cette posture intellectuelle et artistique permettra d'engendrer une certaine façon de faire du cinéma documentaire, la nôtre, celle que nous expérimentons dans notre création. Notre film *Asbestos, poétique d'un cratère* est le résultat de cette posture de travail. Les pages suivantes permettront de parcourir les sources de cette posture intellectuelle et artistique en précisant ses ancrages théoriques, épistémologiques et artistiques, et ses applications pratiques dans notre trajet de création. Pour cette raison, nous invitons le lecteur à considérer notre réflexion théorique – la description de notre posture intellectuelle et artistique, de même que notre réflexion épistémologique sur le sensible et sur le mode de connaissance du cinéma – comme le point de départ de notre trajectoire de création, étant entendu que nous avons travaillé, autant que possible, à incarner cette posture dans notre pratique documentaire.

CHAPITRE I

PROJET DE RECHERCHE-CRÉATION

1.1 Présupposés méthodologiques

Entamer une démarche de recherche-création, c'est d'abord répondre à la question « qu'est-ce que la recherche-création? ». Les démarches de recherche-création prennent généralement pour point de départ une pratique artistique ou médiatique, elles exigent des artistes-chercheurs qu'ils développent une réflexion et un discours sur leur pratique à partir des questionnements suscités par leur création. Cette approche vise à accompagner la production ou la conceptualisation d'une oeuvre en suivant les étapes de sa création. C'est pourquoi la recherche-création est généralement ancrée dans une démarche artistique personnelle; elle fait reposer la légitimité de la recherche sur la trajectoire conceptuelle et la trajectoire pratique de l'artiste, c'est-à-dire sur la cohérence entre la mise en réflexion de la création et la mise en création (mise en oeuvre) de la réflexion. En ce sens, on peut parler de la recherche-création comme d'une démarche où se chevauchent, se relancent et se répondent constamment un travail pratique de création et un travail de réflexion th orique¹⁰. Pourtant, dans les faits, le chemin généralement suivi par les démarches

¹⁰ « *Le mémoire de création consiste en la conception, la production et la diffusion d'une oeuvre ou d'un travail équivalent, accompagné d'un texte de réflexion ou d'une élaboration théorique, selon les exigences propres à chaque programme.* » Extrait de l'article 7.3.1.2 du Règlement no 8 (mars 2008) tiré du Guide du mémoire type, p. 4; disponible en ligne : http://www.facom.uqam.ca/Page/Document/memoire_types_guide.pdf (dernière consultation

de recherche-création est le plus souvent celui de *l'oeuvre*... L'évolution de l'oeuvre génère une réflexion qui se trouve alors théorisée et conceptualisée comme accompagnement à la création. Ce faisant, l'équilibre entre la réflexion et la pratique, et leur reconnaissance comme un même moment se trouvent nécessairement bousculés. Plusieurs solutions s'offrent néanmoins au chercheur-créateur pour rétablir un équilibre entre le poids de la recherche et celui de la création. L'une d'elles, la plus commune, consiste à privilégier l'approche heuristique, une méthode permettant plus aisément d'amarrer le trajet de la création à celui de la théorie. Rappelons que l'heuristique est une approche évolutive. Elle empêche de fixer trop rapidement la portée des données empiriques ou celle de concepts théoriques pour mieux ouvrir la recherche aux aléas du parcours et mieux considérer le potentiel des éléments successifs qui composent le chemin de la découverte; une attitude, en somme, qui n'est pas sans évoquer le processus de création artistique lui-même. Appliquée à la recherche-création, l'approche heuristique permet de moduler la réflexion et sa mise en discours au gré de la création elle-même, prenant pour fil conducteur le développement séquentiel, itératif et récursif de la création. La recherche théorique peut alors se fondre au processus de création en toute pertinence et légitimité.

Le mémoire ci-présent procède autrement: Le trajet de notre recherche-création emprunte en quelque sorte le chemin inverse; il se penche d'abord sur la posture intellectuelle et artistique de notre démarche pour ensuite la mettre en pratique et l'exp rimer dans une création. La raison d'une telle attitude est simple. Notre démarche de recherche-création trouve son origine dans une posture documentaire, attachée au cinéma du réel, qui est aussi une posture de connaissance. C'est donc à partir de principes théoriques, comme autant de points de réflexion et de temps d'arrêt sur l'expérience sensible de soi, de l'autre et du monde, de même que sur la création documentaire, que ce mémoire se trouve mis en oeuvre. L'approche heuristique est ici mise de côté pour faire place à une réflexion d'ordre

épistémologique et esthétique (cinématographique) sur les rapports entre l'expérience sensible, la connaissance et la pratique du cinéma documentaire.

1.2 Origines de la démarche recherche-crédation

À l'origine de notre réflexion sur la connaissance et le cinéma, et à l'origine de notre création *Asbestos, poétique d'un cratère*, se trouvent des objectifs que nous définissons comme purement documentaires : chercher à mieux connaître un groupe humain. Notre démarche repose initialement sur une volonté de rencontrer et de rendre compte de la culture et de l'imaginaire d'une population, cela dans un esprit essentiellement qualitatif. N'est-ce pas là une intention à la base de la démarche documentaire en soi, ce désir d'aller vers l'autre, vers le moins connu ou le non connu, de le regarder, le rencontrer, lui donner la parole, pour finalement le comprendre un peu mieux ? À ce désir s'ajoute une volonté de raconter cette expérience de la rencontre, de la mettre en forme par le récit pour mieux la partager et pour mieux la mettre à distance. Avant qu'interviennent les questions relatives au cinéma ou à la création documentaire, notre prime intention vise à produire des connaissances qualitatives d'un environnement social donné. Ce n'est pas un hasard si cette intention se retrouve également au cœur des sciences humaines et sociales. Ainsi, notre posture de départ s'apparente aux démarches de recherche compréhensives pratiquées en anthropologie ou en sociologie, ne serait-ce que par les visées qui l'animent. C'est ce qui explique notre désir de parler de notre création en terme de connaissance et de nous situer épistémologiquement. Ce faisant, une telle perspective nous fournit l'occasion d'amorcer une réflexion sur le travail du cinéma documentaire qui rejoint les problématiques du travail ethnographique. Alors que le cinéaste se demande : pourquoi filmer l'« autre », comment le filmer, et pour en dire quoi ? ; l'ethnologue se demande : qu'est-ce que rencontrer l'autre ? comment aller vers lui ? quelle relation initier ? comment raconter cette rencontre ? quelles sont les incidences de mon

dispositif de recherche sur la relation ? quelle est la valeur scientifique de mon récit ? etc.. Les préoccupations de l'un et de l'autre se font échos. Ces questions à caractère méthodologique, éthique et même esthétique permettent de réfléchir à des manières de faire en création documentaire et de les mettre en œuvre. Additionnées à une étude des techniques de création d'un certain cinéma documentaire¹¹, ces questions permettront d'orienter la forme et la nature du travail documentaire. Voilà pourquoi nous souhaitons inscrire notre démarche de recherche-crédation dans un cadre plus large que celui de la création cinématographique, à savoir le cadre plus vaste de la connaissance sensible du monde humain.

Nous souhaitons valoriser le cinéma comme mode original de connaissance en restituant, aux yeux de la science, sa faculté à faire voir et connaître le monde autrement, par le regard et l'écoute notamment, mais également en tant que mode de réflexion et de pensée. Que ce soit par la fiction ou le documentaire, le cinéma est une machine qui permet de regarder et raconter le monde. Ce faisant, cette machine propose une expérience du réel qui est aussi un mode de connaissance sensible. Aussi surprenant que cela puisse paraître, nous proposons, pour définir notre posture de recherche-crédation, d'aborder dans les pages qui suivent le cinéma documentaire comme une façon légitime de documenter et de connaître. Bien qu'on aurait tendance à lui attribuer d'emblée ces propriétés, nous avons constaté que le contexte contemporain de production du cinéma documentaire participe à atténuer le rapport de connaissance essentiel de ce médium. C'est à partir de cette prémisse que nous nous pencherons sur le *mode de connaissance* propre au cinéma. Ainsi, nous pourrions mettre de l'avant, tant par notre réflexion théorique que par notre création documentaire, ce principe essentiel au cinéma du réel selon lequel les images en

¹¹ François Niney parle d'un « cinéma de recherche documentaire » afin de décrire des œuvres documentaires qui tournent le dos aux standards narratifs pour investir « ces dimensions du multiple, du possible, de l'inachèvement dans le devenir du réel (...) [afin de] trouver des perspectives alternatives, des formes de récits non clos ». François Niney, *op. cit.*, p. 54

mouvement permettent de révéler sensiblement et pertinemment la profondeur des relations humaines et du mouvement de la vie.

1.3 Questions de recherche et plan de travail

Notre démarche de recherche-création repose sur la question suivante : comment le cinéma documentaire, inspiré par la tradition du cinéma direct et du film-essai, permet-il une connaissance légitime, une connaissance souple et sensible, fondée sur le regard et l'écoute, devant les démarches de connaissance pragmatiques, et entre autres scientifiques, s'appuyant sur la raison? Cette question repose sur notre volonté de défendre le mode de connaissance sensible devant l'épistémologie scientifique et le mode de pensée qui s'y rattache, lequel se trouve manifestement prégnant dans nos sociétés contemporaines, notamment dans les médias d'information et dans la plupart des productions de cinéma documentaire¹². Notre intention est ici de camper et de définir une posture capable de mettre de l'avant une connaissance sensible, « affectuelle » et allusive, par les moyens de la création documentaire cinématographique. Nous proposons, dans les pages qui suivent, une réflexion s'appuyant sur notre expérimentation pratique du cinéma documentaire. Cette réflexion souhaite mettre de l'avant une approche du documentaire qui, par la précision de son rapport au réel, par la sensibilité de son approche et par la qualité de sa réflexion sur le médium lui-même, soit à même de rivaliser avec n'importe quelle

¹² Plusieurs auteurs contemporains ont critiqué le pragmatisme idéologique des sociétés occidentales contemporaines et, avec lui, la dégradation des productions culturelles réalisées sous son influence – le plus souvent produites selon une logique utilitaire et mercantile. Nous retenons les ouvrages suivants : Gilles Lipovetsky, 1989, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 328 p.; Gilles Lipovetsky & Jean Seroy, 2007, *L'écran global*. Paris : Seuil, 361 p. ; Alain Ehrenberg, 1995, *L'individu incertain*, Paris : Calmann-Lévy, 351 p.; Jean Baudrillard, 1996, *La société de consommation*, Paris: Gallimard, 318 p.. De son côté, le sociologue Michel Freitag propose, sur la base de constats similaires, une critique de l'épistémologie scientifique à la base de ce mode régulation sociétal. Michel Freitag, 1998, *Le naufrage de l'université*. Montréal :  ditions Nota bene, 368 p.; Michel Freitag, 2002, *L'oublié de la société*, Québec : Presses de l'université Laval, 433 p.

entreprise scientifique de connaissance de l'homme.

Nous avons réalisé dans le cadre de cette recherche-crédation un moyen métrage documentaire sur la mémoire de la région minière d'Asbestos : *Asbestos, poésie d'un cratère*. Afin de bien exposer le processus réflexif sous-jacent à la réalisation de ce film documentaire, nous proposons un questionnement de recherche divisé en trois volets : un premier, qui permettra de présenter notre posture de connaissance (épistémologie du sensible, mode de connaissance cinématographique); un second, découlant de ces réflexions qui nous permettra de cibler les principes esthétiques de notre posture de création documentaire (principes tirés d'exemples provenant du cinéma direct, *La vie moderne* (2008) de Raymond Depardon, et du film-essai, *Un pays sans bon sens!* (1970) de Pierre Perrault); et un troisième, constituant l'aboutissement des deux volets précédents, qui décrira, suivant les étapes de tournage et de montage, la façon dont ces principes sont appliqués dans notre création documentaire. Nous présenterons ensuite les détails de notre trajet de création documentaire. Au terme de ce parcours, nous procéderons à une analyse de notre processus de recherche-crédation. Cette ultime étape nous permettra de mesurer les correspondances entre notre posture de connaissance et le résultat de notre travail de création documentaire.

CHAPITRE II

POUR UNE ÉPISTÉMOLOGIE DU SENSIBLE

« C'est comme un pas dans la brume
dont on ne peut dire s'il mène quelque part »

Maurice Merleau-Ponty
*Sens et non-sens*¹³

Chaque son et chaque image que génèrent les médias de l'audiovisuel reflètent non seulement la technique et la sensibilité de celui ou celle qui les capte ou les monte, ils reflètent aussi une certaine manière de lire la réalité. Les langages médiatiques, comme toutes les formes de langage, sont toujours les produits d'un certain rapport au monde, de manières particulières de penser et d'agir reliées à une culture, à un contexte, à un habitus^{14 15}. Il n'en est pas autrement de notre manière, consciente ou non, de recevoir ces images et ces sons comme spectateur. Pourtant, alors que ces manières de penser et d'agir correspondent à autant de moyens de chercher et de produire du sens dans nos vies, tant au niveau individuel que collectif, rarement leurs fondements sont-ils eux-mêmes examinés et remis en question. Plusieurs l'on relevé dans l'histoire des idées et dans l'étude des sociétés¹⁶, nous

¹³ Maurice Merleau-Ponty, 1996b, *Sens et non-sens*, Paris: Gallimard, p. 8

¹⁴ Telle est d'ailleurs la prémisse à l'origine de l'ethnolinguistique et de la sociolinguistique.

¹⁵ Nous empruntons le terme d'*habitus* à la sociologie de Pierre Bourdieu, suivant l'idée d'un système de dispositions sociales et culturelles des individus et des groupes sociaux.

¹⁶ Bien que selon des vues différentes, tel était le constat des pères de la sociologie. Tant Marx que Durkheim, tant Weber que Simmel, ont convenu que les représentations sociales (ou les idéologies) d'une société influencent son rapport au monde, et du coup ses idées, ses techniques et ses pratiques. Déjà en 1912, Émile Durkheim affirmait dans l'étude qu'il consacre aux phénomènes religieux qu'une société est avant tout formée par « l'idée qu'elle se fait d'elle-même », c'est-à-dire par les représentations collectives qu'elle se donne pour se maintenir et se reproduire en tant que société. Émile Durkheim, 1968. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris : Presses

sommes, individu comme société, le produit de nos idées et de nos pratiques. Il en va ainsi pour les idées et le langage, et donc pour la connaissance, il en va de même pour la pratique des images et du son. Pour cette raison, les artisans du cinéma documentaire ont, à notre avis, le devoir de questionner leur propre appréhension des images et du son.

La posture initiale de notre recherche-crédation s'inscrit en résistance face à une certaine tradition intellectuelle occidentale, une tradition dont découle une grande partie de nos pratiques individuelles, collectives et sociétales ; et dont sont empreints les médias de communication (télévision, radio, journaux, web), au-même titre que la plupart des productions de cinéma documentaires. Cette tradition de pensée, héritée du cartésianisme et de ses descendants, est attachée à une volonté de séparer et d'arrêter le sens des choses pour mieux les saisir, jusqu'à les enfermer dans des idées et des concepts présentés comme des explications irréfutables du monde. C'est une pensée de la finitude et de la scission. Flaubert appelait cette attitude « la rage de vouloir conclure »¹⁷, une rage qui fut, comme on le sait, l'apanage de la raison moderne. Roland Barthes, quant à lui, parlait de son temps comme d'« une époque réfractaire aux nuances »¹⁸. Plusieurs ont critiqué cette figure de la raison selon laquelle tout objet est susceptible de nous apparaître clairement selon des propriétés rationnelles et chiffrables. L'anthropologue François Laplantine parle aussi d'une *pensée de la lumière* (et découlant *des Lumières*) qui a pour idéal la transparence, et où toute chose peut être nommée dans une logique binaire et dans un langage dénotatif. « Cet hyperréalisme, ce harcèlement du sens exhibé, donné (vendu) en excès, cette prédation de ce qui se dérobe et se dissimule, cette haine de l'ombre et du clair-obscur sont trop vrais pour être honnêtes¹⁹ », écrit-il. Dans une société aussi paradoxalement axée sur l'apparence et la transparence, l'honnêteté scientifique serait

Universitaire de France, p. 604

¹⁷ Michel Maffesoli, 2005, *Éloge de la raison sensible*, Paris: Table ronde, p.150

¹⁸ Cité par François Laplantine, 2003, *De tout petit liens*, Paris: Mille et une nuits, p. 262.

¹⁹ *Ibid* p. 284

de reconnaître à l'expérience humaine sa part de mystère et d'équivoque, et de réintroduire avec humilité la dimension de la sensibilité dans la logique de compréhension scientifique du monde et des sociétés. Ce faisant, avant que ne soit mis de l'avant notre manière spécifique d'aborder le cinéma documentaire, il y a lieu d'interroger les fondements de notre lecture de la réalité, non pas de mener un procès acéré à la pensée dominante de notre époque, mais d'ouvrir la pensée à d'autres avenues aussi riches et fécondes. Nous privilégierons ici l'avenue du sensible, une dimension fondamentale de notre expérience quotidienne de la réalité. Il va sans dire que cette dimension se trouve à l'origine de notre réflexion sur le cinéma et la création.

« [Il] est important », écrit le sociologue et philosophe Michel Maffesoli, « de mettre en œuvre une pensée souple, intuitive, allusive, étant entendu que c'est de la sédimentation de tout cela que peut naître une connaissance profonde et plus proche de la réalité²⁰ ». La pensée du sensible est une pensée de « l'entre », non pas une pensée située *entre* les éléments, mais une pensée attentive à leur entrelacs : les entrelacs du visible et du non visible, du clair et de l'obscur, du dehors et du dedans, de la forme et de l'être, de la raison et de l'imagination, du sujet et de l'objet, etc.. Cette pensée est mue par une volonté de rendre à l'acte de connaissance la valeur de l'expérience naïve du corps et de l'esprit. Pour Maffesoli, le sensible constitue un élément central de l'acte de connaissance et, on pourrait ajouter, de notre expérience collective. Il est important de redorer sa valeur dans notre lecture de la réalité, et, par conséquent, dans nos pratiques communicationnelles.

Avec le sensible, nos horizons s'ouvrent à l'infinité des dimensions délicates et vaporeuses de la réalité, celles-là même qui font partie de notre expérience de la réalité, et où se mêlent constamment la logique, les sensations, l'imagination, les fantasmes et la poésie. « À côté des éléments logiques, rationnels, utilitaires, toutes

²⁰ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 167

les relations sociales mettent en jeu des aspects ludiques, oniriques, affectuels²¹ », souligne Maffesoli. L'expérience sensible du corps et de l'esprit constitue une dimension non négligeable de l'expérience du social et, du même coup, de la quête de sens que nous y menons collectivement. Pour le philosophe et sociologue Pierre Sansot, le sensible constitue le point où « se produit la conjonction la plus élémentaire et la plus énigmatique (la plus admirable) du sens et des sens²² ». Le sensible se situe là où les sens rencontrent la conscience. C'est pourquoi le sensible redonne une valeur épistémique à la perception, au sens où l'emploie Merleau-Ponty, car c'est dans la perception que la sensibilité du corps rencontre celle de l'esprit. Pour Sansot, « la perception, parce qu'elle a pour elle d'être aussi latérale, sédimentée, indéfinie, en appelle au savoir [et] à l'imagination²³ ». Autrement dit, le sensible refuse la rupture moderne (cartésienne) entre le corps et l'esprit, entre la connaissance et l'imagination et entre l'être et le monde. En fait, nous dirions que le retour au sensible agit comme choc ontologique, en rassemblant le sujet et l'objet là où la raison moderne imposait leur désunion, au moment préanalytique : le moment de l'expérience.

Dans cette optique, la fusion ou l'entrecroisement du sujet et de l'objet demeure indéniable, car c'est bien dans leur rencontre que le monde se donne à notre expérience, individuellement et collectivement. La volonté de séparer les choses, de les découper en objets et de les extraire de leur environnement « naturel », de les couper du paysage efflorescent du réel où elles se livrent d'ordinaire à notre expérience (sensible et intellectuelle), empêche de considérer leur doublure d'ambiguïté ; une ambiguïté d'une grande valeur, non seulement riche du point de vue de l'expérience humaine, et de surcroît du point de vue du langage et de la communication, mais également riche d'un point de vue épistémologique.

²¹ *Ibid*, p. 256

²² Pierre Sansot, 1986, *Les Formes sensibles de la vie sociale*, Paris: Presses universitaires de France, p. 5

²³ Pierre Sansot, 2009, *Variations paysagères*, Paris: Éditions Payot & Rivages, p. 37

Bref, il ne s'agit plus d'atteindre une norme d'objectivité ou de forcer la réalité à entrer dans nos concepts et nos méthodes, il s'agit plutôt, comme l'affirme Laplantine, de disposer les sciences humaines, et avec elles les sciences de la communication et les discours médiatiques, à penser les choses par le *milieu*. « Une pensée du milieu, qui est une pensée du entre et de l'entre-deux est une pensée de la vibration et de l'oscillation, dans laquelle il n'est plus question de codes, de règles, ni même d'usages sociaux supposant encore un contenu, mais de manières²⁴ ». Pour l'anthropologue, ce qui stimule et nourrit les sciences sociales, c'est justement ce qui s'élabore dans les passages, dans les transitions, dans l'instable et dans l'éphémère²⁵. De manière générale, c'est là, dans ces temps, dans ces lieux et ces états, intermédiaires, que se mettent en œuvre les tressaillements qui constituent la qualité de nos expériences quotidiennes et la consistance de la réalité sociale.

Dès lors, les médias de communication et le cinéma documentaire devraient aussi rendre compte de ces états intermédiaires, de ces manières et de ces plis généralement omis par les logiques communicationnelles dominantes, lesquelles découlent de l'épistémologie classique²⁶. Penser ces manières, ces passages et ces états intermédiaires qui enrobent nos vies et parsèment nos trajectoires quotidiennes, c'est déjà accorder un espace réflexif à la réalité sensible de notre expérience la plus infime, la plus ordinaire. C'est aussi redorer le rôle que joue cette expérience dans le libre jeu du sens, dans notre rapport à nous-mêmes, aux autres et à notre environnement. C'est finalement une posture qui reconnaît le caractère spectral de l'expérience et qui l'accueille dans toute son épaisseur, sa porosité et sa fugacité, sans

²⁴ François Laplantine, 2003, *op. cit.*, p. 271

²⁵ La pensée du *pli* de Gilles Deleuze explorait une perspective semblable. « Les choses et les pensées poussent ou grandissent par le milieu, et c'est là qu'il faut s'installer », affirme le philosophe dans un entretien pour le journal *Libération* en 1988. Gilles Deleuze, 2003, *Pourparlers. 1972-1990*, Paris: Éditions de Minuit, p. 219

²⁶ C'est ce que notait Ed. Casey en 1975 dans sa phénoménologie de l'imagination, en commentaire à l'oeuvre de Mikel Dufrenne. Ed. Casey, 1975, « L'imagination comme intermédiaire », dans (collectif) *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris : Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, pp. 93-113

l'astreindre à un jugement en valeur ou en rationalité, et cela, qu'importe sa nature ou sa direction. Tel est le point de départ de notre posture connaissance et de notre posture documentaire.

En somme, la connaissance sensible se présente comme un savoir à hauteur de « chair », pour utiliser le terme de Merleau-Ponty, c'est-à-dire une connaissance transitive entre le visible et l'invisible, entre le sensible et l'intelligible, entre mon corps et le monde. Le sensible est une façon de nous rapprocher de notre expérience de la réalité et d'en rendre compte avec humilité, sans chercher à atténuer ses possibles et sans la réduire à l'état d'objet. Il permet ainsi de se détacher d'une conception instrumentale du langage, tel que le préconise l'idéal de neutralité de l'épistémologie scientifique, en revalorisant la présence du sujet dans le langage²⁷, c'est-à-dire dans la communication et dans le média (langage écrit, sonore, vidéo, cinématographique, etc.). Telles sont les vertus esthétiques et épistémologiques, voire éthico-politiques, du sensible pour la connaissance scientifique, pour la communication médiatique et pour le cinéma documentaire. Les domaines artistiques usent plus naturellement de ces principes. Ils font appel à cette intelligence du sensible. C'est pour cette raison que le cinéma²⁸ représente à notre avis une avenue féconde pour susciter une connaissance sensible de la réalité ; ce que mettra de l'avant notre création.

²⁷ Comme le dit Laplantine : « [il] y a quelque chose d'énergique et de vital dans le langage qui ne se laisse pas réduire à des messages à décoder, des informations à communiquer, ni même des significations à interpréter ». Sur cette question de la présence du sujet dans le langage, voir les commentaires de l'auteur sur Benveniste dans François Laplantine, 2007b, *Le sujet. Essai d'anthropologie politique*. Paris : Téraèdre, pp. 25-30,

²⁸ Précisons que le cinéma que nous aborderons ici renvoie à « l'art cinématographique », à savoir un cinéma de recherche, et non au cinéma commercial produit par les industries du cinéma (tel que le cinéma hollywoodien), bien que nous n'excluons pas que certains de ces films commerciaux puissent également correspondre au mode de connaissance que nous décrivons dans cette recherche. Notre posture souhaite justement mettre en lumière certaines propriétés essentielles (et à forte valeur épistémiques) du cinéma documentaire.

CHAPITRE III

CINÉMA ET CONNAISSANCE SENSIBLE

3.1 Rencontre et remise en doute du réel

Le cinéma peut éclairer notre rapport au réel. En regard de la philosophie phénoménologique et existentielle dont une bonne part consiste à « s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui²⁹ », Maurice Merleau-Ponty, qui s'est très peu intéressé au cinéma au cours de sa brève carrière, tenait le cinéma comme une forme artistique animée d'intentions similaires. « [Le] cinéma », dira-t-il, « est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre³⁰ ». Ainsi, le cinéma serait le produit et le révélateur du rapport complexe des sujets avec le monde. Ces propos du philosophe, bien que peu aptes à nous faire comprendre ce que serait la nature du cinéma, nous forcent à reconnaître que le cinéma touche à cette part intouchable de l'homme et la dit en employant le langage équivoque des images, des sons, du mouvement et de la lumière. On comprend dès lors que, parce qu'il est visuel et sonore, l'art cinématographique renvoie à notre expérience sensible de la réalité, et que, de ce fait, il témoigne de cette expérience tout en la prolongeant. Bref, c'est parce qu'il s'évertue à coudre ensemble des images et des sons (reliant des matériaux, des temporalités,

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, 1996a, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris: Gallimard, coll. « Folio plus », p. 23

³⁰ *Ibid*, p. 23

des lieux et des émotions de natures différentes) que le cinéma se présente comme un terrain naturel pour penser et travailler le paradigme du sensible et de « l'entre-deux ».

C'est en nous appuyant sur ces propriétés sensibles et épistémologiques que nous avons cherché à utiliser le médium cinématographique. Selon nous, c'est justement parce que le cinéma engendre une relation d'intelligence et de sensibilité avec le réel, et qu'il représente par le fait même un moyen de remettre en cause les liens que tisse l'être humain avec le monde que ce médium porte en lui les germes d'une connaissance originale de l'homme et du monde. Dans la section suivante, nous aborderons le cinéma en tant que mode de connaissance, à travers sa propension à révéler la vie humaine dans ses enchevêtrements les plus infimes. Le mode de connaissance du cinéma, à partir duquel nous avons consolidé notre posture documentaire, repose sur la particularité de l'expérience cinématographique.

Un film est d'abord une expérience sensible. Merleau-Ponty affirmait que le film, avant d'être pensé (avant d'être une somme de procédés techniques ou avant d'être un produit social-historique, avant d'être un chef-d'œuvre ou un navet), est une chose qui « se perçoit »³¹. Le cinéma happe notre sensibilité au moyen de sons et d'images en mouvements, et c'est à même notre « chair » que se consolide le sens – et non la signification – de l'oeuvre cinématographique. On peut donc dire que le cinéma s'adresse à nous à travers un langage qui évoque (et pousse au-devant) notre expérience sensible de la réalité. C'est pour cette raison que le cinéma rappelle constamment l'écart séparant notre expérience du quotidien de sa représentation à l'écran, que ce soit dans la fiction ou dans le documentaire. Ainsi, autant le dispositif du cinéma implique-t-il une mise à distance de notre expérience de la réalité, autant il appelle en nous les ancrages de cette expérience. D'où l'existence d'une tension constante entre le réel et sa représentation au cinéma. Cet écart, cette tension entre

³¹ *Ibid*, p. 22

l'expérience du film et l'expérience de la réalité³², libère en nous un espace fertile pour la connaissance sensible, il rend possible le renouvellement du regard et de l'écoute.

François Laplantine souligne que l'écart entre les images de la réalité et la réalité équivaut à « [l']écart entre les images et ce que l'on peut en dire »³³. Cet écart entre les images sonores du cinéma et ce que l'on peut en dire nous rappelle l'impossibilité de restreindre le cinéma au paradigme communicationnel de l'information. Les images sonores du cinéma, parce qu'elles sollicitent notre sensibilité à travers le regard et l'écoute, permettent d'exprimer, parfois avec plus de justesse que le langage, la complexité de notre expérience de la réalité. Cette expérience, justement, se situe souvent à un niveau qui résiste à être « dit ». C'est ce qui fait à la fois la particularité et la richesse de l'expérience cinématographique, sa capacité à sortir de la logique du « dire » pour rendre compte de la réalité. Pour le philosophe de l'esthétique Georges Didi-Huberman, cette recomposition, cette représentation de la réalité par les images du cinéma documentaire engendre une sorte de connaissance indirecte et équivoque de la réalité, un « effet de savoir ».

Quelque chose demeure qui n'est pas la chose, mais un lambeau de sa ressemblance. [...] Ce n'est ni la présence pleine, ni l'absence absolue. [...] C'est un monde proliférant de lacunes, d'images singulières qui, montées les unes avec les autres, susciteront une lisibilité, un effet de savoir [...].³⁴

Cette idée n'est pas sans rappeler les réflexions de Wittgenstein sur la perception des œuvres d'art ; notamment, l'idée selon laquelle on peut « savoir quelque chose sans pouvoir le dire³⁵ ». Les images sonores du cinéma n'ont rien de commun avec le langage didactique ou dénotatif qui découle de la raison instrumentale et de

³² D'où la justesse du titre de l'essai de François Niney portant sur « le principe de la réalité documentaire », *L'épreuve du réel à l'écran*, car c'est bien de cette épreuve que découle la connaissance sensible. François Niney, *op. cit.*, 347 p.

³³ François Laplantine, 2007a, *Leçon de cinéma pour notre époque*, Paris: Téraède, p. 182

³⁴ Georges Didi-Huberman, 2003, *Images malgré tout*, Paris: Éditions de Minuit, p. 206

³⁵ Ludwig Wittgenstein, 1996, *Investigations philosophiques*, Paris : Gallimard, p. 153 cité dans Laplantine, 2007a, *op. cit.*, p. 70

l'épistémologie classique. Elles sont au contraire plus évocatrices que strictement informatives. C'est pourquoi, selon les termes de Didi-Huberman, elles produisent un « effet de savoir ». Elles ouvrent le sens des matières et des formes, c'est-à-dire des êtres, des discours, des paysages, et, ce faisant, elles donnent davantage à voir, à entendre et à penser. En ce sens, on peut dire que les images sonores du cinéma, ou à tout le moins certaines d'entre elles, suivent un principe semblable à celui de la poésie ; cela n'est pas une mince dimension à considérer lorsqu'on s'applique à rendre compte du réel par la création cinématographique.

C'est donc en vertu des qualités sensibles de l'expérience qu'il procure que l'art cinématographique, et le cinéma documentaire en particulier, en vient à nourrir une compréhension légitime du monde. Le cinéma documentaire, par son dispositif technique, que plusieurs décrivent comme un dispositif objectif et subjectif³⁶, permet de dévoiler avec rigueur et finesse ce que Laplantine appelle les « petits liens »³⁷. Citant Wittgenstein, encore ici sur la perception des œuvres d'art, Laplantine rappelle que faire voir (ce qui est l'acte même du cinéma), c'est « faire voir des connexions »³⁸. Ces petits liens tissent la complexité du réel, et c'est entre autres à cause de ceux-ci que le réel résiste souvent au procès de la pensée rationnelle. La création cinématographique, en fixant une caméra sur un visage et en laissant le temps s'écouler, en recomposant l'univers sonore d'un espace, permet de préciser notre

³⁶ Comme en témoignent les écrits d'André Bazin. Le philosophe Jacques Rancière, pour sa part, parle du cinéma comme d'un art double, comprenant à la fois le processus intentionnel subjectif du cinéaste, tenant ou orientant la caméra et le micro, et le processus mécanique objectif du dispositif d'enregistrement. Pour Rancière, le dispositif du cinéma a ceci de particulier qu'il permet à « [l']œil de la machine [de transcrire] directement le mouvement de la pensée. L'énergie électrique de la matière y rencontre l'énergie nerveuse de l'esprit. C'est par cela que l'art cinématographique est plus qu'un art. Il est un mode spécifique du sensible ». Cette caractéristique du dispositif décrit par Rancière renforce notre idée selon laquelle le cinéma permet de nourrir une connaissance sensible de la réalité. André Bazin, *op.cit.*; Jacques Rancière, 1998, « L'historicité du cinéma », dans Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.) *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1998, p. 51

³⁷ Voir l'ouvrage de Laplantine *De tout petits liens*. François Laplantine, 2003, *op. cit.*

³⁸ Tiré de Remarques sur la couleur de Wittgenstein, cité par François Laplantine, 2007a, *op. cit.*, p. 61

rapport à l'ensemble des liens minuscules qui nous entourent, à l'ensemble de ces *plis* et de ces *manières*. Elle permet aussi, comme nous le mentionnions précédemment, de rassembler par le montage des éléments disparates (sonores, visuels, spatiaux, temporels, narratifs, etc.), et de créer des liens entre des réalités apparemment éloignées et difficiles à relier. Tel est aussi, est-ce nécessaire de le rappeler, l'un des principes de la poésie. C'est ce que nous mettrons de l'avant dans notre création.

Jacques Rancière évoque une idée similaire lorsqu'il aborde la capacité du médium cinématographique à produire du sens par impression et par collage.

Délesté, par sa vocation même au « réel », des convenances et des vraisemblances de la représentation, [le cinéma] peut unir le pouvoir d'impression, le pouvoir de parole qui naît de la rencontre du mutisme de la machine et du silence des choses, avec le pouvoir du montage qui construit une histoire et un sens par le droit qu'il s'arroge de combiner librement les significations, de restreindre ou d'élargir leur puissance de sens et d'expression.³⁹

On peut dire, pour cette raison, que le cinéma participe à problématiser le réel ; d'une part, par la proximité avec le réel (les choses et les êtres) que permet son dispositif de captation, et, d'autre part, par la libre recomposition de la réalité qu'il met en œuvre par le montage. Avec le cinéma, la « rhétorique de la réalité sociale⁴⁰ » se trouve aussi bien éclairée que mise à l'épreuve, car la caméra et l'œil de l'auteur dévoilent en même temps qu'ils altèrent les aléas du réel. Georges Didi-Huberman fait remarquer une idée semblable à propos de l'expérience des images, qu'elles soient cinématographiques ou non. « Être devant l'image, c'est à la fois remettre le savoir en question et remettre du savoir en jeu⁴¹ », dira-t-il. Ce caractère de l'image rejoint nos *a priori* épistémologiques sur le cinéma, sur sa capacité sensible à rendre compte du réel en le remettant en doute. Nous croyons qu'en vertu de ces propriétés, le cinéma documentaire possède la capacité de donner à ressentir le réel autrement, et que, ce

³⁹ Jacques Rancière, 1998, *op. cit.* p. 57

⁴⁰ L'expression « rhétorique de la réalité sociale » est utilisée par Michel Maffesoli pour décrire l'atmosphère sensible dans lequel baignent les phénomènes individuels et sociaux. Michel Maffesoli, *Ibid*, 2005, p. 159

⁴¹ Propos tirés d'un entretien avec Georges Didi-Huberman paru dans Frédéric Lambert (dir.), 2011, *L'expérience de l'image*, Paris : INA, p. 84

faisant, il donne aussi à penser et à comprendre le réel autrement. De telles qualités esthétiques et épistémologiques permettent selon nous d'envisager des pratiques cinématographiques plus en phase avec la connaissance sensible.

C'est dans cet esprit que nous avons orienté notre travail de création. Nous avons souhaité mettre de l'avant une approche documentaire qui puisse tirer parti de ce rapport de connaissance. Pour ce faire, nous nous sommes penché sur les principes de deux sous-genres documentaires caractérisés par leur esprit de liberté et leur rapport spécifique au réel : le cinéma direct et le film-essai. Voyons maintenant comment ces sous-genres documentaires incarnent les qualités esthétiques et épistémologiques du cinéma que nous venons d'évoquer.

3.2 Le cinéma direct

Le cinéma direct⁴² est une technique de cinéma documentaire développée à la fin des années 1950 reposant sur l'enregistrement synchrone de l'image et du son au moyen d'instruments légers et silencieux. Les nouvelles technologies d'alors permettaient une plus grande mobilité et une plus grande proximité avec les sujets filmés. Si les techniques du direct sont aujourd'hui monnaie courante en production documentaire, télévisuelle et web en raison du développement de caméras numériques permettant une grande qualité d'images et de sons, elles représentent un tournant majeur dans l'histoire du documentaire. D'ailleurs, à l'époque, le terme de cinéma direct renvoie aussi à une volonté de dégager le cinéma des artifices des documentaires institutionnels au profit d'un cinéma plus « vrai », plus près des gens, avec des images prises sur le vif. Devant une industrie cinématographique et télévisuelle qui standardise la pratique documentaire, le cinéma direct travaillait alors,

⁴² Pour des raisons pratiques, nous emploierons à l'occasion le terme « direct » pour désigner le cinéma direct.

selon les mots de Jean-Louis Comolli, à (re)*familiariser* le cinéma⁴³, à banaliser et même démocratiser le champ du filmable et du montrable, notamment grâce aux nouveaux outils d'enregistrement qui permettaient de se rapprocher de « la vraie vie ». Nous nous intéresserons ici au cinéma direct sur la base de son rapport au réel, entendu que le dispositif du cinéma direct permet de limiter au minimum l'intermédiaire médiatique entre les *sujets filmants* et les *sujets filmés*. Nous laisserons de côté les détails historiques de ce sous-genre documentaire, et avec eux le débat entourant l'idéal d'objectivité du *Cinéma-vérité* (proche parent du cinéma direct), pour nous concentrer sur la valeur épistémique des techniques du cinéma direct que nous avons mis en œuvre dans notre création.

L'intérêt principal du direct repose, selon nous, sur la nature singulière de son contact avec le réel, un contact sensible et intime couplé d'une expérience immersive dans l'action, comme l'illustrent les classiques du cinéma direct de Richard Leacock (*Primary*, 1960), de Pierre Perrault (*Pour la suite du monde*, 1963), de Chris Marker (*Le joli, mai*, 1963) et les films plus récents de Raymond Depardon (*Délits flagrants*, 1994; *La 10e chambre, instants d'audience*, 2004; la trilogie *Profils paysans*, 2000-2008), des œuvres où l'action se trouve filmée de l'intérieur. On doit ce caractère à la légèreté et à la mobilité du dispositif d'enregistrement, lequel permet à l'équipe de tournage de se laisser porter par le sujet et de moduler son approche selon les situations et les imprévus du tournage. La caméra du direct est donc une caméra sensible étant donné qu'elle réagit *sur le fait* à ce qu'elle filme. Elle parvient à rendre

⁴³ Plus de 25 ans après son célèbre article, « Le détour par le direct », Jean-Louis Comolli rappelle que le cinéma direct se présentait à la fin des années 1960 comme un pied de nez à la société du spectacle que dénonçait entre autres Guy Debord : « il s'agit de retrouver quelque chose d'une vérité perdue des sujets et des relations sociales, d'ôter le masque des conventions[...] [...] [A]u moment où les sociétés elles-mêmes basculent de plus en plus dans le spectacle, le cinéma rêve d'une innocence retrouvée ». Bien qu'aujourd'hui, nous ne puissions plus présumer de l'innocence des productions documentaires, cette volonté première du cinéma direct rejoint directement notre critique de la pensée dominante, découlant de l'épistémologie classique, aujourd'hui répandue dans les médias et le cinéma documentaire. Jean-Louis Comolli, 1995, « Lumière éclatante d'un astre mort » dans *Images documentaires*, no. 21, p. 13

compte de l'expérience sensible du tournage et plus particulièrement de la rencontre entre un cinéaste et son sujet. Dans une perspective semblable, le cinéma direct permet aussi de reconnaître l'impact de la caméra sur l'action. Il rend possible un rapport plus *direct* et souvent plus authentique⁴⁴ à l'action (aux aléas du contexte, à l'expérience des sujets filmants et filmés, à la durée réelle des événements, etc.), car il permet au spectateur de reconnaître autant la valeur d'une situation que les intentions de l'auteur qui, derrière la caméra, cherche à la saisir. Il permet ainsi de prendre la mesure d'un regard (d'une sensibilité) en marche vers son sujet. C'est pourquoi, de façon volontaire ou non, le cinéaste du direct est toujours sujet de son propre film. Voilà sur quoi repose l'intérêt épistémologique du cinéma direct selon nous : un cinéma incarnant l'expérience sensible d'une rencontre avec le réel. Bien que les techniques du cinéma direct puissent être employées à des fins très variées (films à thèse, films politiquement engagés, journal personnel filmé, etc.), c'est sur la base de cette valeur épistémologique que nous accordons un intérêt particulier à ces techniques. Nous verrons plus en détail les principes du direct que nous avons appliqués dans notre création dans la section qui suit.

3.3 Le film-essai

La forme de l'essai est issue d'une tradition littéraire qui réfère principalement aux écrits de Montaigne dont les principes découlent de la pensée sceptique, c'est-à-

⁴⁴ Comprendons que nous ne prétendons pas ici que les techniques du direct représentent un gage d'authenticité face au réel. Le cinéma direct auquel nous faisons référence ne garantit rien quant aux intentions (à l'éthique) d'un cinéaste ou au contenu des films. Toutefois, nous croyons que ce cinéma renvoie à une technique de captation qui facilite un rapport d'authenticité et d'honnêteté entre le réel, le travail du cinéaste et le public. Reconnu pour ses œuvres de fiction, Louis Malle a aussi réalisé plusieurs documentaires de style direct. Il affirmait : « [j]'aime le cinéma direct parce que c'est avant tout une technique. Ce que j'appelle cinéma direct est une forme documentaire [...] où l'on travaille avec une équipe minimum, où l'on ne cherche pas à organiser la réalité, mais simplement à aller où votre curiosité vous entraîne ». Cette liberté et cette légèreté *rendent possible* une pratique documentaire plus en phase avec l'expérience directe que fait le cinéaste de son sujet. Philip French, 1993, *Louis Malle*, Paris : Édition Denoël, p. 186

dire d'une remise en doute des dogmes de vérité, principalement religieux et philosophiques. On associe l'écriture de l'essai à une écriture libre et personnelle, ouverte à diverses formes textuelles, où la pensée s'exerce par expérimentation et par tâtonnement, par « expérience du monde, de vie et de soi⁴⁵ ». L'essai littéraire est souvent le fruit d'une recherche ou d'un questionnement personnel à caractère intellectuel, politique ou artistique, en même temps que le résultat d'une réflexion sur l'acte d'écriture. C'est ce qui explique pourquoi il constitue un genre aussi difficile à catégoriser, car ces variations et déclinaisons sont infinies. Avec lui, il s'agit non seulement de penser librement, avec pour uniques contraintes celles qu'établit son auteur, il s'agit également de penser pour soi afin de se réfléchir dans l'acte même d'écriture. La dimension réflexive est donc fondamentale à plusieurs niveaux dans l'essai. En conséquence, on peut décrire l'essai comme *la mise en forme réflexive d'une expérience personnelle de pensée*.

Transposée au cinéma la catégorie de l'essai renvoie à un corpus vaste et hétéroclite. On y fait généralement correspondre les films inclassables, situés quelque part entre l'expérimentation formelle, le collage conceptuel et le récit personnel. Pour José Moure, chercheur en esthétique du cinéma, « [si] la forme de l'essai au cinéma s'inscrit dans une filiation, c'est bien celle de la modernité, celle des formes qui pensent ». Certains cinéastes, dont les expérimentations narratives se trouvent souvent doublées d'une réflexion sur la forme cinématographique elle-même, tels que Alain Resnais, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Chris Marker, Jean-Luc Godard et Agnès Varda, sont plus naturellement rattachés à la catégorie du film-essai. José Moure parvient, à partir de ces cinéastes, à dégager quelques principes essentiels de l'essai au cinéma⁴⁶. Pour Moure, le film-essai représente d'abord une opération de mise en relation visant à établir de nouveaux rapports entre des matériaux disparates :

⁴⁵ José Moure, 2004, « Essai de définition de l'essai au cinéma » dans Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma*, Paris: Éditions Champ Vallon, p. 25

⁴⁶ *Ibid* p. 36

des contextes, des personnages, des lieux, des thèmes, des ambiances, mais aussi des images (en mouvement, photographiques ou synthétisées), des sons (synchrones ou non synchrones), des textes, etc.. Plusieurs films de Pierre Perrault illustrent bien ce principe, notamment *Un pays sans bon sens!* (1970) sur lequel nous nous pencherons plus loin⁴⁷. Moure définit aussi le film-essai comme une forme réflexive proposant simultanément une expérience et une mise en question de l'expérience, c'est-à-dire un discours et une réflexion sur le discours (pensons aux films de Marker et de Godard qui questionnent explicitement les limites du cinéma). D'ailleurs, le film-essai implique *de facto*, et de manière plus évidente que dans le cinéma direct, la présence de l'auteur dans le film, que ce soit comme objet, sujet ou narrateur. Finalement, le film-essai privilégie selon Moure un mode de communication dialogique avec le spectateur, en prenant soin de lui laisser l'espace nécessaire pour négocier le sens des images et des sons.

D'un point de vue épistémologique, le film-essai nous intéresse pour sa capacité à remettre en doute notre rapport au réel. Par son refus des règles préétablies (celles de la logique rationaliste et de la causalité linéaire généralement rattachées au documentaire classique) et par l'importance qu'il donne à la subjectivité de l'auteur, le film-essai engendre une connaissance sensible, libre et réflexive sur le monde. On peut dire, en somme, que parce qu'il sème le doute dans notre rapport au réel et parce qu'il met en valeur l'expérience de l'auteur, le film-essai génère en lui-même un questionnement épistémologique sur les limites du voir et de l'écoute.

⁴⁷ La catégorie du film-essai demande à être approfondie dans l'œuvre de Perrault. Pour notre part, nous choisissons d'identifier les films suivants en fonction de leurs principes de construction narrative, et à cause de leurs thèmes regroupés par l'ONF autour de la quête d'identité collective : *Un pays sans bon sens!* (1970), *L'Acadie l'Acadie?!?* (1971), *L'oumigmag ou l'objectif documentaire* (1993) et *Cornouailles* (1994).

CHAPITRE IV

CADRAGE ET MISE EN ŒUVRE DU CINÉMA DIRECT ET DU FILM-ESSAI

Voyons maintenant au moyen d'exemples précis de quelle façon les principes du cinéma direct et du film-essai interviennent dans notre création documentaire. Nous proposons d'identifier et de réfléchir à certains axes relatifs à l'approche et aux techniques de ces sous-genres du cinéma documentaire. Nous effectuerons ce parcours en opérant une sélection des principes correspondant à la posture épistémologique et documentaire que nous avons définie plus tôt.

Du cinéma direct et du film-essai nous retenons cinq principes : la possibilité de montrer le rapport des sujets (sujet filmant/sujet filmé); la possibilité de rendre compte de la valeur des « temps faibles »; la possibilité de montrer le film en train de se faire (le dispositif, l'équipe de tournage, la recherche du film à faire, etc.); la liberté de tisser ensemble des matières de diverses natures et provenances (films, vidéos, photos, sons, musiques) pour construire le discours documentaire; et l'interpellation du spectateur dans la résolution du film. Les trois premiers principes se rattachent aux modes de captation du réel du cinéma direct, et donc aux techniques de tournage mises de l'avant dans notre création, tandis que les deux autres principes sont à relier aux modes de composition du réel du film-essai, c'est-à-dire à l'étape du montage. Afin d'expliquer ces principes, nous nous pencherons principalement sur *La vie moderne* (Depardon, 2008) et sur *Un pays sans bon sens!* (Perrault, 1970), tout en nous référant aux oeuvres d'Alain Cavalier, de Wang Bing, de Pedro Costa, de Chris Marker et d'Agnès Varda.

4.1 Raymond Depardon – *La vie moderne*

4.1.1 Le rapport des sujets

*Et combien il m'est difficile
de parler de lui sans me mettre en cause.*

Pierre Perrault, *De la parole aux actes*⁴⁸

Nous l'avons vu, l'esprit du cinéma direct permet une plus grande proximité entre le sujet filmant et les sujets filmés. On doit cette caractéristique à la légèreté de l'équipement d'enregistrement. En ayant recours aux moyens du cinéma direct, les rapports d'usage entre celui ou celle qui filme et celui ou celle qui est filmé ont davantage de chance de s'échapper du cadre formel et traditionnel de l'entretien télévisuel et de celui des reportages documentaires. Avec le direct, le cinéaste se donne les moyens de créer avec ses sujets des relations sur le plan de l'intimité et de la convivialité, voire même de l'hospitalité. L'attention se trouve alors portée davantage sur la *relation sensible* qui se tisse entre le réalisateur et son sujet. On retrouve ce principe chez Alain Cavalier (*Portrait*, 1991), chez Agnès Varda (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), mais aussi chez Raymond Depardon, comme l'illustre de façon éloquente la scène du petit déjeuner chez Marcel et Germaine Chalaye dans son film *La vie moderne* (2008).

Cette scène est tournée selon deux principes moteurs du cinéma de Depardon, soit le choix du plan fixe (la caméra fixe sur trépied) et l'utilisation du plan-séquence. Nous reviendrons sur ces choix esthétiques un peu plus loin. La scène – un plan de 4 min. 25 sec. – s'ouvre sur Germaine, 70 ans, au moment où elle fait le service du café, tandis que Marcel, 80 ans, attend silencieusement à la table en observant le cinéaste porter les derniers ajustements à sa caméra. La caméra tourne déjà. Depardon a pris

⁴⁸ À propos de son caméraman et ami Bernard Gosselin. Pierre Perrault, 1985, *De la parole aux actes*, Montréal : L'Hexagone, p. 333

soin de l'installer derrière sa chaise d'invité, si bien que le spectateur se retrouve pour ainsi dire assis avec eux, face au couple Chalaye situé de l'autre côté de la table. Ce premier signe d'hospitalité de la part de Germaine (le service du café) donne le ton à la scène entière dont l'action sera maintes fois interrompue par ce genre de politesses – à moins que l'action ne soit finalement qu'un échange de politesses. Quelques instants plus tard, après un petit échange de questions et de réponses, Germaine offre des gâteaux au cinéaste, qui, surpris, en accepte un poliment. « Un autre », dit-elle. « Non, ça va, ça va... », répond le cinéaste. « Allez! », dit-elle en insistant, appuyée par Marcel qui en rajoute, « Prenez-en un autre ». Depardon finalement se résigne : « Deux, alors, j'en prends deux », dit-il en riant. Tout se déroule selon les manières plus simples et spontanées, alors que Germaine semble avoir oublié la caméra et le film dont elle est le sujet. Ces gestes familiers permettent à la fois de dévoiler les valeurs paysannes en actions et de filmer ce qu'omettent de filmer habituellement les documentaristes, c'est-à-dire les liens qui les unissent à leurs sujets et, dans ce cas-ci, le préambule à leur relation. Depardon choisit de filmer ces premiers instants partagés avec les Chalaye afin de capter un moment vital de sa démarche : la rencontre de ses sujets. Le fait que celle-ci ait lieu autour d'une table, dans la cuisine de Marcel et Germaine Chalaye, ne fait qu'ajouter au caractère convivial d'un tel contact où se trouvent partagés tant le café et les gâteaux qu'une fraternité naissante. Le cinéaste nous dévoile en quelque sorte son *intention de rencontre* (un concept que nous verrons plus en détail dans notre section *le film en train de se faire*). Le cadre même de la rencontre permet à Depardon de capturer un moment que l'on pourrait nommer « préfilmique », où le cinéaste se risque à filmer son approche avant que ne soit établi de lien de confiance avec ses personnages. Il choisit plutôt de bâtir ce lien sous nos yeux en temps réel, avec simplicité et sobriété, en montrant un aspect important et souvent négligé du travail documentaire : le rapport entre les sujets.

Nous avons retenu pour notre création que les outils du cinéma direct permettent de souligner la teneur de la relation qui se trame de part et d'autre de la

caméra. « C'est au fond une question d'éthique », écrit le cinéaste Bernard Émond. « Cette personne, qui est devant moi et que je filme, est-ce que j'en fais un objet, ou est-ce que j'entre en relation avec elle "d'homme à homme" ?⁴⁹ ». Avec les techniques du direct, le cinéaste peut non seulement entretenir une proximité avec son sujet devant caméra, une distance humaine et respectueuse, il peut aussi rendre compte, à l'instar de la démarche ethnographique, de leur altérité partagée. On peut dire, en conséquence, que ces outils rendent possible une sorte *d'éthique de l'autre* en cinéma documentaire – même s'ils ne la garantissent pas –, qui est un point liminaire de notre épistémologie du sensible. Le rapport sensible entre les sujets est susceptible d'être dévoilé, respecté, et même honoré, par les outils du direct, ce qui correspond au souci d'honnêteté de notre posture de connaissance.

4.1.2 La valeur des temps faibles

*« Le miracle est simplement une forme
plus attentive du quotidien »⁵⁰*

Chris Marker
Le tombeau d'Alexandre

Les outils du cinéma direct peuvent aussi libérer la démarche documentaire des contraintes du temps (contraintes mentales, sociales, médiatiques...). Le cinéma direct est disposé, peut-être davantage que d'autres approches ou médias documentaires, à se laisser porter par la contingence du temps. Ainsi, les outils du direct peuvent approfondir notre expérience sensible de la durée, celle de la parole et du geste, en misant sur le temps comme matière plutôt que comme contrainte. Le plan-séquence est d'ailleurs un moyen d'explorer cette expérience de la durée, entendu

⁴⁹ Bernard Émond commente le cinéma de Depardon dans son article « À distance humaine », dans Bernard Émond, 2011, *Il y a trop d'images*, Montréal : Lux Éditeur, p. 59-60

⁵⁰ Tiré du film *Le tombeau d'Alexandre* (Marker, 1993)

qu'il participe à réinvestir la valeur réelle du temps dans l'action⁵¹. Une telle conception de la durée cinématographique se situe, du reste, à contre-courant de l'esprit d'empressement que l'on retrouve de nos jours dans les sphères médiatiques⁵². Cette conception de la durée cinématographique, en plus de rendre compte de la valeur du temps dans l'action filmée, permet de ralentir le regard sur des détails souvent mésestimés de la réalité. Elle permet de révéler ce que Depardon appelle les « temps faibles ».

Aux temps forts d'une situation, c'est-à-dire aux événements marquants, paroles ou gestes, correspondent des moments moins flamboyants, des paroles ou des gestes perçus comme banals, et par conséquent moins valorisés. Pourtant, ces moments sont révélateurs d'une dimension plus subtile des êtres, ils témoignent de la finesse et de la complexité inscrite en filigrane des gestes, des regards et des paroles. Pour cette raison, certains cinéastes mettent l'accent sur des réalités communes, en laissant tourner sur elles leur caméra jusqu'à ce qu'émergent les « petits miracles » qu'elles dissimulent. Les temps faibles rejoignent, en ce sens, ce que Laplantine rattache à la catégorie anthropologique du *petit*, du peu, du frêle, du fragile⁵³, une catégorie non seulement négligée dans le champ des médias d'information et en cinéma documentaire, mais, comme nous l'écrivions plus haut, discréditée aussi dans le champ des sciences humaines. C'est pourquoi nous souhaitons la mettre en valeur dans notre création.

Pour illustrer ces temps faibles, nous nous pencherons une fois de plus sur l'exemple du petit déjeuner chez Marcel et Germaine Chalaye tiré de *La vie moderne*. Rappelons que cette scène est constituée d'un seul plan-séquence fixe⁵⁴. Au premier

⁵¹ Avec le plan-séquence et le travelling, « on ne peut pas tricher », écrit Depardon. « C'est la durée. C'est ce qu'on est, c'est la vie ». Raymond Depardon, 2000, *Errance*. Paris: Seuil, p. 84.

⁵² Voir à ce sujet les ouvrages de Bernard Émond, 2011, *Il y a trop d'images*, Montréal: Lux Éditeurs, 121 p. ; Michel Freitag, 2002, *op. cit.*, et de Gilles Lipovetsky & Jean Seroy, *op. cit.*

⁵³ Laplantine développe l'idée du *petit* dans son livre *De tout petit liens*. François Laplantine, 2003, *op. cit.*, 414 p.

⁵⁴ En fait, la fixité du cadre est à demi respectée car le cinéaste retouche légèrement son cadre en

coup d'oeil, cette scène peut sembler banale. Un couple de vieux paysans déjeune devant un cinéaste qui les questionne sur leur vie. La scène est pourtant d'une richesse étonnante. Au cadre général de la rencontre que nous avons décrit plus haut, Depardon réalise avec le couple un entretien plus près de la conversation de salon que de l'entrevue journalistique. La discussion que mène le cinéaste avec Marcel et Germaine Chalaye est à l'image de leur rencontre, à la fois hésitante et cordiale, mais révélatrice de la nature de ces paysans et de la nature du cinéaste lui-même. L'approche par tâtonnements employée par Depardon rappelle que le cinéaste est en terrain inconnu, ce qui l'autorise à orienter ses questions autour de formalités : « vous habitez ici depuis longtemps? », « vous êtes nés dans la région? », « vous avez des enfants? », des questions somme toute assez coutumières. Le but de Depardon est d'établir un lien avec ses sujets, ou mieux de filmer cette relation en train de naître ; d'où la pertinence de ces questions apparemment maladroites qui permettent de présenter le couple et d'en apprendre un peu sur leur vie. Néanmoins, l'intérêt de cette scène ne repose pas tant sur le contenu des réponses que sur ce qui est montré : la réaction des personnages, leur façon de répondre, leur langage et leurs gestes. Par exemple, lorsque Depardon demande, après avoir réajusté le cadre de sa caméra, « vous vous êtes mariés à quel âge? ». Marcel et Germaine échangent un regard complice et répondent en riant qu'ils ne s'en souviennent plus. Cette réaction spontanée à une question aussi commune est tout sauf une réponse vide de sens. Cette réaction permet au spectateur de percer la sphère intime de leur complicité, ce lieu où, d'ordinaire, de telles questions ne sont jamais posées. Voilà ce que montre Depardon, il permet au spectateur de voir vivre Marcel et Germaine à l'écran, à travers le lien qui les unit dans l'espace et la durée et dans les subtilités indicibles de leur quotidien. Bien que l'entretien s'effectue dans un cadre de généralités, la fixité du cadre, la lenteur du rythme et la longue durée du plan, ajoutés au caractère familier de l'action,

cours de séquence en opérant un tout petit panoramique vers la droite afin de recentrer ses personnages dans le cadre.

permettent d'observer les détails sensibles des corps et des expressions, tout en les rendant plus saillants au regard du spectateur.

Des films comme *La vie moderne* (2008), *À l'ouest des rails* de Wang Bing (2003) ou la série *Portrait* d'Alain Cavalier (1991) apparaissent dès lors comme « familiers et originaux, prévisibles et inattendus⁵⁵ ». En privilégiant les temps faibles, les microévénements, les non-dits, les silences et les regards, ces films donnent une visibilité non plus à des contenus, comme nous le disions plus tôt, mais à des *manières*. Ils visent une sorte de hors-champ du sens parce qu'ils valorisent justement ce que François Laplantine décrit comme la part de spectral et de vide « [constitutive] de la réalité de notre expérience⁵⁶ ». Les temps faibles possèdent en somme une valeur de connaissance sensible en ce qu'ils obligent le spectateur à ralentir et à renouveler son regard vis-à-vis des réalités qui lui sont quasi familières. Nous avons retenu ce principe dans notre approche documentaire.

4.1.3 Le film en train de se faire

« *Et ce que tu contes, c'est la moitié de quoi?* »⁵⁷

Michel Garneau
La grande allure

Rappelons que le regard documentaire est un regard en mouvement qui travaille à raconter le réel en demeurant sensible à sa propre oscillation dans le réel. C'est en nous appuyant sur cette idée que nous pouvons aborder l'idée du *film en train de se faire*. Il existe un cinéma documentaire qui cherche non pas à cultiver les codes (classiques) du genre documentaire, mais à nous faire ressentir explicitement la

⁵⁵ Ces caractéristiques sont utilisés par Nicolas Schmidt pour décrire l'approche documentaire de la série *Portrait* d'Alain Cavalier. Nicolas Schmidt, « *Portraits : de la description à l'autobiographie* » dans (Collectif), 1993, *Alain Cavalier*, Paris : édition Lettes modernes Minard, coll. *Études cinématographiques*, no. 223-231, pp. 100-101

⁵⁶ François Laplantine, 2007a, *op. cit.*, p. 39

⁵⁷ Tiré du film *La grande allure* (Perrault, 1985)

rencontre documentaire pour ce qu'elle est : un ou des cinéastes, et/ou une équipe de tournage, avançant, le plus souvent à tâtons et intuitivement, vers un sujet qui leur échappe, vers des gens, vers une culture ou un territoire qu'ils souhaitent investiguer. L'entreprise documentaire consiste, en effet, à avancer vers un sujet susceptible de se dérober et se rétracter à notre approche. Un cinéaste documentaire ne peut jamais prévoir complètement ce qui adviendra sous sa lentille et son micro. C'est pourquoi certains cinéastes choisissent de rendre sensible l'intention documentaire qui les anime. Ils choisissent de préciser la volonté qu'ils ont d'avancer vers le film à faire, sans dissimuler leur attirail technique, sans camoufler les impairs et les maladresses de leur tournage, sans étouffer leur désir de rencontrer des personnages et des réalités qui nourriront et qui bâtiront le film. C'est ce que fait Alain Cavalier dans *Portrait* (1991) et Agnès Varda dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). C'est aussi ce que fait Raymond Depardon dans les trois films de *Profils paysans*, et principalement dans *La vie moderne*. Dans ce film, l'attention est régulièrement ramenée sur la volonté du cinéaste de présenter un regard en marche vers son sujet, un « aller-vers » plus près du registre de l'exploration et de l'observation⁵⁸ que d'une réelle volonté d'expliquer. Pour cette raison, Depardon ne dissimule jamais son propre rôle, son statut d'observateur, voire de provocateur⁵⁹, et qu'il n'hésite pas à utiliser le « je », tant dans sa narration que dans ses interventions auprès des personnes filmées. Devant nous, le cinéaste cherche à raconter ces paysans sans cacher son dispositif documentaire. Non seulement il ne cherche pas à dissimuler sa présence en tant que cinéaste en intervenant par moment dans le champ du film, mais, comme nous le verrons, il choisit délibérément de montrer les ficelles de son entreprise documentaire. Dans le

⁵⁸ L'approche par exploration est aussi typique des films associés au film-essai, lesquels, par nature, utilisent une narration plus personnelle et plus près d'une recherche intime de l'auteur. François Laplantine parle lui aussi des *films en train de se faire* : « Lorsqu'ils nous racontent une histoire ce n'est pas une histoire grandiose et édifiante mais l'histoire d'une recherche ». Voir François Laplantine, 2007a, *op. cit.*, p. 40 et Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *op. cit.*

⁵⁹ Provocateur dans la mesure où le cinéaste rend possible une situation, parfois par la simple présence de sa caméra.

cas qui nous intéresse, la visibilité du dispositif de tournage sous-entend donc celle de l'auteur ou, pour employer les termes que nous utilisons plus haut, l'impact du sujet filmant sur le sujet filmé.

La scène du petit déjeuner chez Marcel et Germaine illustre bien ce dévoilement du travail documentaire. Peu de temps après le début du plan, après avoir ajusté le cadre et la mise au point de sa caméra, Depardon ose un geste peu commun dans son cinéma (et qu'il ne fera qu'une seule fois dans ce film), il s'avance à la table et pénètre dans le champ du film. Il s'assoit pour boire le café que vient de lui offrir Germaine en se maintenant dans le premier tiers gauche du cadre. Comme la mise au point n'est pas sur lui, on ne distingue que sa silhouette bien que sa présence demeure importante dans la composition de l'image. En apparaissant de cette façon dans le cadre, Depardon souligne une fois de plus l'enjeu réel de cette scène, soit l'importance de la relation initiée avec ses sujets. Le cinéaste ne fait ici qu'accepter l'hospitalité de ses hôtes. Il choisit de montrer l'échange bien tangible qui se trame entre eux et, de surcroît, il présente son propre rôle dans l'interaction. Il donne ainsi une visibilité à ce « je » généralement hors cadre. Quelques instants plus tard, lorsque Germaine s'assoit de son côté de la table, Depardon se lève et sort du champ, afin de réajuster le cadre de sa caméra et faire entrer Germaine dans le champ de l'image. Ce léger mouvement de caméra met l'accent sur le travail en cours, un petit geste qui participe à montrer l'artisanat derrière le film. Plus loin, un geste posé par Germaine produira le même genre d'effet. En milieu de séquence, celle-ci s'adresse à Claudine Nougaret (la perchiste) située hors champ, à la droite du cadre. « Il va être froid », dit-elle en pointant son café. Encore une fois, par souci de politesse, Germaine fait fi de la caméra et du tournage et souligne, par la même occasion, la présence du dispositif documentaire. Dans cet exemple la présence de Claudine devient palpable malgré son absence du champ, ce qui permet au spectateur d'entrevoir la réalité du tournage. La présence du dispositif ramène ainsi au premier plan à la fois la relation du cinéaste avec ses sujets, qui est l'enjeu principal de cette scène, et le film à faire, le film qui se

trouve lui-même en chantier. Cette présence du dispositif nous ramène finalement à l'expérience du cinéaste, c'est-à-dire à la réalité concrète de son travail documentaire⁶⁰. Ces petits gestes sont autant d'éléments par lesquels le dispositif du film se trouve exposé, et, avec lui, la présence d'un cinéaste non seulement en marche vers son sujet, mais en marche vers son film.

Bref, ce que nous appelons *le film en train de se faire* aurait pu être appelé *l'intention de rencontre* : une posture de recherche documentaire traversée par une volonté d'aller à la rencontre de l'autre et par un désir de suivre l'action et la parole telle qu'elles se présentent, mais en travaillant toujours à rendre cette intention perceptible à l'écran. Dans le cadre de notre création, nous souhaitons nous assurer que le film témoigne du caractère intentionnel de notre recherche documentaire et du labeur sous-jacent à celle-ci. Nous donnons ainsi une visibilité aux éléments qui ont échappé à notre contrôle lors du tournage, aux erreurs, aux imprévus, etc. – nous souhaitons aussi nous laisser porter par notre sujet. Montrer le film en train de se faire constitue pour nous une manière d'insuffler au film une conscience réflexive sur la trajectoire documentaire réalisée. Une telle attitude ramène une valeur d'humilité au cœur du travail documentaire. Elle permet de lever le voile sur l'expérience sensible de la création documentaire.

Nous venons de voir trois principes en phase avec notre posture documentaire, trois principes relevant des techniques du cinéma direct – bien que, comme nous l'avons vu, ces principes puissent également se rattacher au film-essai – et qui permettent de fonder notre création documentaire. Laissons de côté maintenant l'univers intime de *La vie moderne* de Depardon afin de nous pencher sur des critères plus distinctement associés au film-essai, en analysant quelques principes maîtres du film *Un pays sans bon sens!* de Pierre Perrault.

⁶⁰ On retrouve une impression semblable dans *Portrait* d'Alain Cavalier, alors que le cinéaste souligne fréquemment le rapport entre le travail artisanal du film et celui des artisans qu'il filme.

4.2 Pierre Perrault – *Un pays sans bon sens!*

4.2.1 Le tissage des matières

[...] *c'est avec d'autres forces que la force entre en relation.
C'est avec une autre sorte de vie que la vie entre en lutte.*

Gilles Deleuze
*Nietzsche et la Philosophie*⁶¹

Nous l'évoquons plus tôt avec les mots de Wittgenstein, « faire voir » au cinéma c'est faire voir des connexions. Cette idée, sous-jacente à l'anthropologie des « petits liens » de Laplantine, appelle ce travail de mise en relation des éléments situés de part en part du visible – et de l'audible. Mettre en relation, c'est ce que fait le cinéma par le biais du montage. C'est de cette manière qu'il arrive à créer des chocs de sens (Eisenstein), des rapprochements inédits dans le temps (Marker) et des dialogues impossibles (Perrault). Néanmoins, longtemps, le montage en cinéma documentaire fut au service de productions orientées autour d'une narration neutre, explicative et chronologique, d'une continuité visuelle et sonore, et d'une représentation prétendument objective de la réalité. Bien que cette manière de faire ait été remise en question au tournant de l'après-guerre, entre autres par ce que François Niney appelle une « réforme de l'entendement »⁶², la majorité des productions documentaires s'accroche encore aujourd'hui à ces principes dits « de continuité et d'objectivité »⁶³. Or, comme l'affirmait Pierre Perrault, le montage cinématographique équivaut au travail de l'esprit sur la matière. Le montage, disait-il, est une « application à réveiller les échos », à « se libérer du temps et de l'espace pour

⁶¹ Gilles Deleuze, 1962, *Nietzsche et la philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 9

⁶² François Niney, *op. cit.*, p. 93

⁶³ Pour François Laplantine, cet objectivisme, qui trouve un échos dans le « Nobody's point of view » de *CBC News* et d'une grande proportion de chaînes de télévision étasuniennes, « n'est pas seulement un appauvrissement du réel qui nous fait croire à un ordre naturel et intangible des choses, c'est une escroquerie ». François Laplantine, 2007a, *op. cit.*, p. 50

solliciter l'esprit des lieux⁶⁴ ». Il permet de mettre en résonance la matière des images (qu'elles soient filmiques, électroniques ou numériques, qu'elles soient en mouvement ou fixes) et la matière des sons (quels que soient leur forme, leur contenu et leur origine). Nous croyons que la liberté avec laquelle s'opère « le travail de l'esprit sur la matière » nous autorise à travailler le montage sous d'autres principes que celui de la continuité.

Le cinéma est une réalité discursive, il est mouvement optique et sonore, de même que rythme et durée⁶⁵, c'est dans cette perspective que l'idée du tissage des matières – on pourrait même dire le dialogue des matières – se retrouve au cœur de la posture documentaire que nous souhaitons expérimenter ici. Ce que nous appelons le tissage des matières rappelle que l'image sonore (synchrone) et l'image et le son (non synchrone), avant d'être assemblés à d'autres matériaux par le montage et le mixage, sont des matériaux indépendamment chargés de forces expressives. Plusieurs cinéastes se nourrissent de cette qualité de leurs matériaux dans leurs œuvres, soit par l'assemblage de différents types d'images et de sons (par l'utilisation de la pellicule, de la vidéo, de la photo, voire même de la peinture, et différentes textures et sources sonores), ou en désynchronisant l'image et le son. C'est ce que font admirablement Chris Marker (*Sans soleil*, 1983; *Le tombeau d'Alexandre*, 1992) et Jean-Luc Godard (*Hisoire(s) du cinéma*; 1989-1998). C'est également ce que fait Pierre Perrault en 1970 dans le film-essai *Un pays sans bon sens!*. Dans ce film, l'originalité de sa narration repose sur la liberté avec laquelle il convie une pluralité de sources pour construire son récit documentaire. Le film, que Perrault décrit lui-même comme un *poème à plusieurs voix*, questionne la notion de pays chez les Canadiens français à la fin des années 1960. La rencontre discursive des matériaux qu'opère le montage de Perrault élargit le sens originalement politique, social-historique ou poétique des propos recueillis en un sens plus large, plus allégorique et fabuleux. Ce sens nouveau

⁶⁴ Pierre Perrault, 1996, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*. Montréal : l'Hexagone, p. 93

⁶⁵ François Niney, *Ibid*, p. 54

(cette parole nouvelle) que propose le récit de *Un pays sans bon sens!* prend l'allure d'un essai politico-poétique.

Penchons-nous un peu sur la première séquence du film afin de mieux comprendre la nature du montage de Perrault. La première séquence suit l'apparition de l'intertitre : « L'appartenance à l'album ». L'image présente un navire de fer chargé à bloc sur le fleuve au moment où on entend les premières paroles prononcées par Didier Dufour en voix-off : « Tu l'as. Tu l'as petit! ». On découvre ensuite le scientifique, accompagné d'un homme et d'une femme, devant les berges clôturées du Cap Tourmente, discutant des limites qui les empêchent d'observer les oies et d'accéder au fleuve. Leur conversation est finalement étouffée par le cri des oies. En voix-off par-dessus les oies, Perrault fait la lecture des relations de Jacques Cartier. Dans ses écrits, l'explorateur fait l'éloge de l'abondance *incroyable* des *ouaiseaulx* alors que la caméra nous montre l'agitation des oies. C'est alors que Didier Dufour, en voix-off également, coupe la lecture de Cartier : « Tiens, vous voulez le savoir, là ? Et bien, là vous l'avez raison. Pis touchez-y donc c'est à nous autres ce pays-là ». Durant ces trois premières minutes, Perrault établit le cadre de son récit. Bien qu'il brouille d'emblée les repères du spectateur, le cinéaste pose les principaux symboles de sa recherche documentaire : le langage, le territoire, la mémoire et les êtres de paroles que seront ses personnages. Plus important encore, il organise la rencontre des différents matériaux (témoignages filmés avec son synchrone, images du territoire, récits historiques...) qui constitueront le terrain de sa recherche. Pourtant, entre l'intertitre « L'appartenance à l'album », la discussion autour de l'accès au fleuve de Dufour et le récit de Cartier sur les oiseaux, il n'y a pas de lien causal, il n'y a que des *liens d'esprit*. Nous sommes face à des matériaux qui diffèrent en contenu et en forme, et face à des temporalités discontinues. Leur assemblage produit un discours trouble et improbable, pour lequel l'auteur ne donne pas de clés de lecture.

Dans cette séquence, de même que dans tout le film, Perrault brise la continuité, il brise la temporalité et la correspondance des formes au profit d'un

discours impossible, construit comme une suite de chocs entre les matières. Le surplus de sens qui résulte de ces chocs est finalement celui qui aura résisté au passage de ces rapports de force, entre le déroulement des images et de la bande sonore, et entre la nature même des témoignages. Dans ces tensions, chaque élément ajouté, tant à l'image qu'au son, vient bousculer le précédent et le suivant dans « un rapport de complémentation et de mise en question réciproque⁶⁶ ». On peut donc parler, en empruntant le langage de l'auteur, d'un montage qui procède par chocs et cumulation poétique des *paroles vécues*. Cette suite de chocs est à l'origine de la dimension allégorique de son discours, car si elle impose une nouvelle ordonnance temporelle aux images et aux sons et qu'elle les dispose dans une dynamique de tensions, elle impose aussi au discours une logique non linéaire et équivoque. Perrault met en relation des matériaux éloignés pour engendrer des images et des définitions inédites du peuple. Sa logique narrative procède selon un mode discursif-poétique qui vient troubler la logique communicationnelle préconisée dans les productions documentaires dominantes. En tissant ensemble ces différents matériaux, Perrault crée ce que Didi-Huberman décrivait plus tôt comme « un monde proliférant de lacunes, d'images singulières qui, montées les unes avec les autres, susciteront une lisibilité⁶⁷ ». La thèse de l'auteur – l'émancipation nécessaire des Canadiens français vis-à-vis des Canadiens anglais – émerge peu à peu de cette dynamique de tension aux yeux du spectateur. L'intentionnalité du discours de Perrault n'est toutefois perceptible qu'au moyen d'un engagement particulier du spectateur envers la construction poétique du film, comme nous le verrons dans la section suivante.

On peut dire, en somme, que l'originalité de la narration documentaire de Perrault repose sur la grande liberté de son montage. C'est ce que nous souhaitons retenir dans notre travail de création documentaire ; non pas la manière dont Perrault s'emploie à faire émerger sa propre thèse – sa lecture politique du peuple canadien-

⁶⁶ L'expression est empruntée à une description du film-essai de Christa Blümlinger tirée de son texte « Lire entre les Images », Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *op. cit.*, p. 53

⁶⁷ Georges Didi-Huberman, 2003, *op. cit.*, p. 206

français – , mais la liberté avec laquelle il choisit de construire son discours documentaire. Le tissage des matières est un moyen de remettre en doute notre rapport au réel tout en refusant la prétendue valeur d'objectivité et d'univocité du langage documentaire.

4.2.2 L'interpellation du spectateur

*« pour qu'une chose soit dite,
il ne faut jamais qu'elle soit dite absolument »⁶⁸*

Maurice Merleau-Ponty
La prose du monde

Le réel est traversé d'ambigüités, il trouble et surprend, en même temps qu'il ne cesse de se transformer sous nos yeux. C'est bien ainsi qu'il se donne à notre expérience sensible. « [La] réalité n'est qu'approximative comme les mots pour le dire. Comme, peut-être, la poésie⁶⁹ », disait Pierre Perrault. Pourtant, nous l'avons dit, les domaines de la communication médiatique ont une forte tendance à simplifier et réduire la densité et la souplesse du réel. Pour Laplantine, au cinéma, « [savoir] tirer parti de cette ambigüité [du réel] et d'abord la respecter, c'est respecter la réalité ainsi que le travail d'imagination et de réflexion des spectateurs⁷⁰ ». *Un pays sans bon sens!* joue avec cette ambigüité. Perrault y fait librement dialoguer les voix, les mémoires, les époques et les territoires, au moyen de matières hétérogènes (images, sons, écritures) afin de questionner l'idée de « nation ». Le film s'assure de maintenir un écart entre le sens des images et celui des sons, entre le discours tenu et la forme qui lui est donnée, entre la teneur du politique et la fabulation du poétique. Le cinéaste cherche à créer un flottement du sens, un espace intermédiaire où le spectateur peut errer librement jusqu'à ce qu'il ait lui-même relié, suivant sa propre sensibilité, les

⁶⁸ Maurice Merleau-Ponty, 1992, *La prose du monde*, Paris: Gallimard, p. 52

⁶⁹ Pierre Perrault, 1996, *op. cit.*, p. 107

⁷⁰ François Laplantine, 2007a, *op. cit.*, p. 56

points de la carte virtuelle du « pays » que dessine Perrault. Si la trajectoire que propose le film laisse tout de même transparaître la thèse de l'auteur, cette trajectoire oblige néanmoins le spectateur à « réfléchir⁷¹ ». Tel est d'ailleurs le propre du film-essai, produire un discours plus ou moins ouvert et capable de mettre en question les idées reçues sur le réel. Le film-essai est donc souvent intentionnellement équivoque, il cherche à nous faire réfléchir sur les ambiguïtés du réel.

Le documentaire, disait Perrault, n'est pas manichéen. Il explore le mystère sans pour autant le révéler. [...] Il exige une participation du spectateur. Une réflexion. Une compréhension. Il ne propose pas l'évidence manichéenne de la fiction, mais les ambiguïtés du réel.⁷²

Ainsi, comme nous l'avons vu dans notre analyse de la première séquence de *Un pays sans bon sens!*, le spectateur est constamment interpellé. Il est l'intermédiaire de sens nécessaire au dialogue des images et des sons, à la rencontre des voix, des mémoires, des époques et des territoires. Dans cet assemblage, Perrault ne donne pas ses clés de lecture, son discours filmique n'est pas limpide aux premiers abords⁷³. Son écriture filmique nécessite une lecture active du spectateur, un engagement envers l'expérience et la réflexion cinématographique que propose le film. Le spectateur est ainsi soumis au processus même de l'écriture du film, il en devient l'auteur, car il assiste à la recherche, dans la matière du tournage, du film possible. Le cinéma de Perrault, en ce sens, donne à vivre l'expérience d'un discours qui se cherche lui-même dans l'écriture filmique, dans le montage de la *parole vécue* capturée au tournage. Même si, au terme du visionnement, la lecture politique que Perrault fait du peuple canadien-français apparaîtra assez clairement au spectateur, la construction narrative

⁷¹ « Mes films ne sont pas politiques, dit-il. Ce sont des outils de réflexions, le matériel nécessaire à la reconnaissance de l'homme d'ici. » *La Patrie*, 25 juillet 1971. Cité sur le site de l'ONF dans la notice biographique de Pierre Perrault, disponible à l'adresse suivante : <http://films.onf.ca/collection-memoire/cineastes.php?bid=49&exp=Pierre%20Perrault&vw=bio> (dernière consultation décembre 2011)

⁷² Pierre Perrault, 1996, *op. cit.*, p. 102

⁷³ Propos tiré d'une discussion entre Pierre Perrault et les sociologues Fernand Dumont et Michel Brûlé, 1971, « De la notion de pays à la représentation de la nation » dans Denys Desjardins (dir.), 2009, *L'œuvre de Pierre Perrault, 5. La quête d'identité collective*, Montréal, ONF, coll. « Mémoire », p. 41

du film aura contraint celui-ci à s'approprier la matière du film pour y mener leur propre recherche, en négociant lui-même le sens du récit. C'est pourquoi pour Perrault le sens du film se situe toujours « dans la salle », chez les spectateurs et entre eux⁷⁴.

C'est ce que nous souhaitons mettre de l'avant dans notre création en interpellant le spectateur de façon similaire, mais en cherchant toutefois à conserver une plus grande neutralité que Perrault. L'idée d'interpeller le spectateur nous permet de rendre compte des ambiguïtés du réel, en refusant de produire un discours documentaire directif ou strictement informatif – pour ne pas dire prédigéré – et donc nécessairement réducteur de la densité du réel. Nous soutenons cette idée que Bernard Émond emprunte à George Steiner – partagée par le cinéma de Perrault, de Marker, de Van der Keuken, de Varda, de Wang Bing, de Pedro Costa – selon laquelle :

[Le] lecteur (spectateur) doit à l'œuvre une certaine courtoisie : il doit accepter de s'ouvrir à elle, de faire l'effort de la lecture et de la compréhension. Mais encore faut-il que la rencontre en vaille la peine et que l'œuvre offre autant qu'elle exige.⁷⁵

⁷⁴ Ce caractère est typique du film-essai. Le film-essai exige du spectateur « un effort considérable de mémoire et d'imagination ». « Ils impliquent le spectateur dans le discours filmique », écrit Christa Blümlinger. À l'instar de Perrault, Blümlinger affirme que le film d'essai naît « littéralement dans la tête du spectateur ». Christa Blümlinger, 2004, *Lire entre les images* dans Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *op. cit.*, p. 53, 62 et 64

⁷⁵ Bernard Émond, *op. cit.*, p. 54

CHAPITRE V

MÉTHODOLOGIE DE CRÉATION : POÉTIQUE D'UN CRATÈRE

5.1 Approche documentaire

Nous venons d'identifier cinq principes attachés au cinéma direct et au film-essai : (1) le rapport des sujets, (2) la valeur des temps faibles, (3) le film en train de se faire, (4) le tissage des matières, (5) l'interpellation du spectateur. Ces principes, qui correspondent à la posture de connaissance que nous avons décrite plus haut, ont servi de repères à l'élaboration de notre création documentaire. Voyons maintenant, à la lumière de ces réflexions sur le processus de création documentaire, les étapes concrètes qui ont marqué notre travail de création.

5.2 Projet et contexte de création

Le projet *Asbestos* est un projet de film documentaire sur la mémoire de la région minière d'Asbestos, située dans les Cantons-de-l'Est, 60 km au nord de la ville de Sherbrooke. Ce projet documentaire est né d'un désir de raconter les hommes et les femmes de cette région et leurs histoires tant entendues dans les salons, les cuisines et sur les perrons. Étant nous-même issu d'une famille asbestrienne, et ayant été témoins des transformations de la ville depuis 30 ans, nous avons souhaité aller à la rencontre de ces gens et de ces lieux afin d'interroger l'histoire humaine et économique d'Asbestos. Ce projet de recherche-crédation était pour nous l'occasion de sonder la

culture et l'imaginaire de nos origines. C'est pourquoi, *Asbestos, poétique d'un cratère* se présente aussi comme un hommage aux habitants d'Asbestos.

Fondée en 1899 pour faciliter l'exploitation d'un important gisement d'amiante, Asbestos – terme anglais pour amiante – est un lieu riche en histoire et mouvements sociaux. Durant près d'un siècle, cette ville mono-industrielle connaît une croissance économique et démographique constante. Cette croissance culmine au milieu des années 1970. La ville d'Asbestos vit alors au rythme de la très lucrative industrie de l'amiante, sous les auspices de la Canadian John-Manville Company. Ce contexte socio-économique explique pourquoi Asbestos a été le terrain de nombreuses luttes ouvrières, dont la plus célèbre reste la grève de l'amiante de 1949 – cette grève, dix ans avant le début de la Révolution tranquille, joue un rôle crucial à l'échelle nationale pour l'ensemble des mouvements sociaux de l'époque. À travers sa géographie atypique (le cratère minier de 700 mètres de diamètre, un des plus importants au monde, situé à proximité des habitations), la composition des familles, les rituels du travail minier et l'expérience des luttes ouvrières, entre autres, Asbestos en est venue à se forger une culture distincte et relativement isolée des réalités régionales, tant au niveau de ses pratiques que de son imaginaire. À la fin des années 1970, suite au tumultueux scandale de l'amiantose, la mauvaise presse faite à l'industrie de l'amiante provoque une diminution drastique de la demande en minerai. Les années 1980 ébranlent la communauté en entraînant d'importantes pertes d'emplois. Le nombre d'employés de la mine ne cesse de diminuer. Depuis cette époque, et plus dramatiquement depuis le début des années 2000, la mine fonctionne au ralenti, demeurant en activité quelques semaines par année seulement. La communauté d'Asbestos subit ainsi les contrecoups démographiques de cette décroissance économique, et bon nombre d'habitants quittent la région. Aujourd'hui, les habitants d'Asbestos cherchent tant bien que mal à redynamiser leur communauté en travaillant notamment à attirer de nouveaux entrepreneurs. Cependant, le principal espoir économique de la ville demeure encore et toujours la relance, par la compagnie

Mine Jeffrey, de l'industrie de l'amiante.

Ce petit survol historique nous permet d'expliquer en quoi Asbestos représente pour nous un terreau fertile pour le cinéma documentaire. Toutefois, comme le laisse présager la posture documentaire que nous avons définie dans les sections précédentes, notre création documentaire ne correspond pas à une entreprise de documentation historique. Notre création cherche plutôt à mettre ces détails historiques à distance, afin de permettre une rencontre sensible et poétique avec les habitants d'Asbestos.

5.3 Asbestos, poétique d'un cratère

Durée : 28 min. 08 sec.

Format : mini dv, 4 : 3

Son : stéréo

Direction photo : Marco Campanozzi

Prise de son : Guillaume Lemire

Musique : Laurier Rajotte

Montage image et montage son : Guillaume Lemire

Mixage sonore : Louis J. Gingras et Clovis Gouaillier

Synopsis : Film-essai sur la mémoire de la région minière d'Asbestos.

Nous avons voulu, dans ce projet de création, établir un dialogue entre les différentes mémoires présentes dans la communauté d'Asbestos afin de tisser, avec les moyens du cinéma documentaire, un portrait visuel et sonore de la ville. Nous souhaitons réaliser une proposition documentaire qui soit l'équivalent d'une déambulation poétique dans l'imaginaire de cette ville minière. Nous souhaitons réaliser une œuvre capable de questionner l'esprit des lieux, pour reprendre une expression de Pierre Perrault, c'est-à-dire l'esprit qui habite les gens d'Asbestos ; un

film à dimension humaine qui puisse témoigner avec humilité et respect – sans prétendre à des vérités objectives – de la qualité⁷⁶ de nos rencontres avec les habitants ; un film, en ce sens, qui montre et interroge les visages, les corps et les artefacts du paysage d'Asbestos comme autant de traces du présent et du passé. Nous souhaitons nous attarder à ces formes, humaines et urbaines, en nous retenant de les juger⁷⁷ afin, comme l'écrit Deleuze, de les évaluer « par rapport à la vie qu'ils impliquent⁷⁸ ». C'est ainsi, comme nous l'avons vu, que travaillent Perrault et Depardon. Nous souhaitons mettre ces « forces »⁷⁹ expressives en dialogue en réalisant une œuvre qui puisse explorer les liens possibles entre les êtres et les formes en présence dans le paysage d'Asbestos. Notre création cherche à aborder l'histoire d'Asbestos à travers la diversité de discours et de voix qui participent aujourd'hui à la mettre en récit.

Nous avons donc réalisé un film d'entretiens, de paysages et d'ambiances. En nous appuyant sur la posture de connaissance développée plus haut, nous avons tenté de documenter la mémoire d'Asbestos d'une manière qui soit à la fois sensible, « affectuelle », allusive et poétique, d'où le titre de notre création : « Asbestos, poétique d'un cratère ». Le terme poétique⁸⁰ renvoie dans un premier temps à notre volonté d'inscrire notre démarche documentaire dans le champ de la poésie, en mettant de l'avant un regard qui soit aussi bien documentaire que poétique, et qui puisse engendrer une connaissance poétique sur Asbestos. Dans un second temps, le

⁷⁶ À entendre au sens utilisé en recherche qualitative.

⁷⁷ Suspendre notre jugement ne signifie pas pourtant que nous n'ayons pas un point de vue. La sélection des protagonistes et le montage de leur parole ne sont pas neutres, ils sont teintés de notre intérêt pour ces gens, pour les paroles que nous avons conservées, et pour le discours possible qu'elles nous permettraient de construire. Ils témoignent aussi de la partialité même de notre sujet : la mémoire d'Asbestos... obscurcie par le scandale de l'amiantose et par les difficultés économiques et sociales qui s'en sont suivies.

⁷⁸ Gilles Deleuze, 1985, *L'image-temps*, Paris : Éditions de minuit, p. 184

⁷⁹ Le terme « force » est aussi emprunté au langage de Deleuze. Gilles Deleuze, *Ibid*, 183-184

⁸⁰ Relatif, propre à la poésie. *Le petit Robert*, 2002, Paris : Dictionnaire Le Robert, p. 1988

terme poétique renvoie à la poétique⁸¹ comme déclinaisons des principes qui font la poésie d'une chose, ici celle de la mémoire et du paysage d'Asbestos. Le titre de notre création cherche à illustrer l'inclinaison de notre posture documentaire vers la poésie, même s'il s'agit toujours d'un cinéma qui travaille à documenter, et donc à produire de la connaissance.

5.4 Tournage

Le repérage pour le film a été fait sur une période d'un an, entre l'automne 2008 et l'été 2009. Le tournage s'est ensuite divisé en trois périodes étendues sur un an : du 26 au 28 septembre 2009 ; du 28 au 31 octobre 2009 ; du 1er au 3 juillet 2010. Notre tournage s'est organisé autour des principes que nous avons identifiés plus haut : le rapport des sujets, la valeur des temps faibles et le film en train de se faire.

5.4.1 Le rapport des sujets : sélection des protagonistes et entretiens

Notre travail documentaire a commencé par une recherche de personnages. Nous sommes d'abord entrés en contact avec plusieurs personnes affiliées à la mine (travailleurs de la mine et femmes de travailleur). Au fil de nos rencontres et de nos passages dans la ville, d'autres gens se sont ajoutés à notre liste de personnages potentiels : des gens rencontrés par le biais de nos relations – une première personne nous menait à une autre, qui nous menait à une autre, etc. – ou simplement rencontrés par hasard – M. Thibault (vieil homme à la dent en or : 6 min. 24 sec.), par exemple, accosté au kiosque « à patates frites » du Festival des gourmands d'Asbestos, ou Sébastien (le jeune à casquette : 16 min. 16 sec.) rencontré sur la rue à la sortie d'un dépanneur. Nos principaux critères de sélection étaient l'intérêt et la capacité des gens

⁸¹ « Ensemble de principes qui font la poésie d'une oeuvre, d'un genre, d'une philosophie ». Centre national de ressources textuelles et lexicales, disponible en ligne : <http://www.cnrtl.fr/> (dernière consultation janvier 2012).

à s'exprimer devant la caméra. Nous désirions réaliser une dizaine d'entrevues avec des habitants d'Asbestos, jeunes ou âgés, hommes ou femmes, capables de témoigner de leur expérience de cette ville et de discuter de son histoire. Nous souhaitions idéalement rencontrer les gens à leur domicile afin de nous imprégner visuellement de l'univers de chaque personnage. Malheureusement, peu de jeunes se sont montrés intéressés au projet, et nous ne sommes pas parvenus à entrer chez tous nos participants. Toutefois, nous avons été surpris de constater que, dans la majorité des cas, les gens étaient très enthousiastes à l'idée de raconter leur histoire. Chacun exprimait généralement une grande fierté vis-à-vis de son histoire et de son patrimoine.

Nos protagonistes ont été contactés et, parfois, rencontrés à plusieurs reprises afin que s'établisse entre nous un lien de confiance. L'objectif était d'engager avec eux les discussions les plus libres et ouvertes possibles. À partir d'un premier contact et d'une longue discussion avec chaque protagoniste, moment où nous exposons les détails de notre projet et le déroulement de nos entrevues, nous décidions avec eux si oui ou non, leur participation à notre projet était pertinente. En cas de mésentente sur le fond ou la forme de notre projet, la candidature du protagoniste était abandonnée. Nous avons approché 20 personnes parmi lesquelles 15 ont été rencontrées avec notre dispositif d'enregistrement, pour un total de 11 entrevues (dont trois ont été réalisées avec deux participants en même temps). Nous avons retenu 11 protagonistes au montage. À ceux-ci s'ajoutent trois autres protagonistes interviewés lors des rencontres préliminaires ; de ces entrevues, nous n'avons conservé que les enregistrements sonores.

Comme chez Depardon, les entretiens avec nos participants furent réalisés sous le signe de la cordialité, on pourrait même dire sous le signe de l'empathie et de la curiosité, de manière à faciliter le déroulement des discussions et à ajouter du plaisir à l'échange. Ces rapports amicaux permettaient, d'un point de vue technique, de se dégager de la rigidité des cadres d'entrevue journalistique. Ils permettaient aussi

d'accentuer la proximité des personnages à l'écran, lesquels se comportaient du même coup avec un plus grand naturel. Notre canevas d'entrevue était réduit au plus simple. Les participants étaient invités à discuter librement de leurs souvenirs et de leur expérience de l'histoire d'Asbestos durant une période allant de 30 à 60 minutes (parfois jusqu'à 90 minutes). Nos questions s'orientaient d'abord autour d'éléments biographiques (où êtes-vous né? quels sont vos souvenirs d'enfance d'Asbestos? avez-vous travaillé à la mine? quelle en fut votre expérience? etc.), pour ensuite basculer vers des éléments plus sociohistoriques (comment avez-vous vécu la grève? comment avez-vous vécu les années de prospérité? comment avez-vous vécu la période de licenciements? etc.), pour se terminer par d'une sorte de synthèse (comment voyez-vous Asbestos aujourd'hui? comment résumeriez-vous son histoire? quel avenir est-il possible d'imaginer pour Asbestos? etc.). Nous choisissons d'approfondir les moments significatifs de chaque entretien, en restant bien à l'écoute de nos participants. D'ailleurs, chacun était libre de mener la conversation comme bon lui semblait, en choisissant de répondre ou non aux questions, ou en proposant d'autres avenues.

5.4.2 Les temps faibles : une esthétique de l'image

C'est avec les techniques du cinéma direct (équipement léger et mobile, caméra mini dv, enregistrement du son en direct, avec perche et micro-cravate) que nous avons réalisé notre série de portraits visuels et sonores de la région minière d'Asbestos. Toutes les images ont été filmées par Marco Campanozzi, photographe de profession. Ce dernier a travaillé avec deux caméras, une caméra fixe sur trépied, en plan large, et une autre caméra plus mobile, également sur trépied, en plan rapproché. Ce dispositif d'enregistrement nous permettait de mettre en valeur deux esthétiques : celle du portrait et celle du détail. Nous nous sommes inspirés du travail de Depardon en cherchant à présenter nos personnages dans un esprit évoquant le portrait

photographique. Pour ce faire, nous avons privilégié une approche frontale en utilisant des cadres fixes et des plans de longue durée (le plan de M. Dion, à 4 min. 17 sec., en est un exemple évident). Ce parti pris esthétique avait pour objectif de créer une distance entre les récits et leur contexte d'énonciation, en mettant l'accent sur la physionomie des personnages et sur l'environnement qui les entoure. C'est aussi dans l'esprit du portrait que nous avons filmé les paysages d'Asbestos (les installations minières, les rues, les commerces et les habitations à proximité du cratère minier), en présentant la ville par une accumulation de détails et de points de vue, au moyen de plans fixes relativement longs (de plans-séquences). Lors de nos entrevues, nous avons joint à cette esthétique du portrait une esthétique du détail. Nous avons eu recours à des plans rapprochés et à des gros plans, afin de capter en parallèle les détails sensibles des corps et des expressions de nos protagonistes (le plan de M. Thibault, à 6 min. 24 sec., en témoigne bien). Cette recherche de détails expressifs couplée à notre recherche de fixité dans l'image et de lenteur dans le rythme, dans l'esprit du portrait, a été mise de l'avant afin d'accentuer ce que nous avons identifié plus tôt comme les temps faibles. Cette esthétique de l'image, en privilégiant les temps faibles, permettait, à notre avis, de dévoiler avec délicatesse et subtilité l'univers sensible d'Asbestos et de ses habitants. Elle permettait, dans cette même logique, de poser un regard quasi ethnographique sur notre sujet.

5.4.3 Le film en train de se faire : « aller-vers » le film

Nous l'avons dit, notre objectif était non seulement de récolter des témoignages (souvenirs, histoires, récits de vie), mais aussi de capturer la relation qui nous lie à nos sujets et l'expérience de notre recherche documentaire. Nous avons cherché à conserver et à rendre sensible la spontanéité des échanges que nous avons filmés, en réprimant le moins possible l'impact de notre présence et de notre dispositif d'enregistrement sur nos personnages. On peut nous entendre (le caméraman et moi) à

plusieurs reprises dans le film, intervenir avec les personnages ou bien réagir aux situations. Plusieurs de nos erreurs techniques sont aussi perceptibles dans le film (par exemple, le changement rapide d'échelle de plan par un zoom-in sur Sébastien à 16 min. 16 sec. ou la mauvaise qualité du son de l'entrevue de Mme Lemire à 16 min. 38 sec.). Ces incursions sporadiques du sujet filmant dans le sujet filmé témoignent de l'« aller-vers » du film. Ils représentent, comme l'illustre l'exemple de Depardon, notre souci de montrer le film en train de se faire. Il s'agit pour nous d'un gage d'honnêteté qui rappelle que notre recherche documentaire est avant tout une recherche humaine et technique, ancrée dans la durée et soumise, par la force des choses, à la contingence du réel.

5.5 Montage

Le montage s'est déroulé sur une période d'un an, de l'automne 2010 à l'automne 2011. Il a été réalisé en suivant les principes identifiés plus tôt : le tissage des matières et l'interpellation du spectateur.

5.5.1 Le tissage des matières : le tissage des mémoires

Si notre tournage a été long et laborieux, notre montage a été tout aussi long et exigeant. *Asbestos, poétique d'un cratère* est un film de montage. La forme du film, au final, est le résultat d'un travail minutieux et quasi artisanal de tissage entre les sons et les images issus de notre tournage. Notre montage travaille en spirale. Nous avons voulu recomposer la mémoire (au présent) de cette ville minière en faisant dialoguer des matières visuelles et sonores parfois contiguës, parfois éloignées, et souvent non synchrones. Dans l'esprit du film-essai, notre montage fait s'entrelacer différents récits de manière à tisser un ensemble complexe et polysémique de points de vue sur Asbestos.

Pour atteindre ce résultat, nous avons utilisé des stratégies repérées chez Perrault. Nous avons d'abord travaillé à désarticuler la causalité du rapport image/son. En dissociant le son de l'image, ou en jouant sur leur relation, leur tension, nous avons cherché à mettre à distance les contenus visuels et sonores afin de permettre une expérience différée de ces matières. À cet effet, une importance particulière a été donnée au traitement sonore, plus précisément aux paysages et aux ambiances sonores et à l'entrelacement des voix de nos personnages. À l'image du rôle qu'elle tient dans *Un pays sans bon sens!*, la bande-son constitue le fil conducteur de notre création. C'est elle qui guide notre immersion documentaire dans l'imaginaire d'Asbestos. Elle procède, pour ce faire, de deux façons, soient en jouant avec les composantes sonores propres au paysage d'Asbestos (les sons de la machinerie minière, du fracassement de la pierre, des sirènes de dynamitage, des voitures qui circulent, des oies, etc.), et en reliant ensemble les différents récits et histoires des personnes interviewées. Le paysage sonore et les différentes ambiances sonores ont été travaillés de manière à accentuer leur dimension expressive et fabulatrice afin de créer l'effet d'un voyage dans l'imaginaire d'Asbestos.

Nous avons également eu recours à une musique originale, un élément que l'on ne retrouve pas chez Perrault⁸². La musique de notre film a été écrite et enregistrée par le compositeur et interprète Laurier Rajotte. Elle a pour but de faciliter la mise en relation des éléments sonores d'Asbestos. Dans l'esprit de la musique concrète, la musique de Laurier Rajotte utilise des sons issus du paysage sonore (principalement de la mine) harmonisés à des phrases musicales pour soutenir l'ambiance et le rythme des séquences du film (la première séquence, de 27 sec. à 3 min. 41 sec., constitue un bon exemple de ce travail). La musique sert ainsi de liant entre les différents matériaux du film.

Sur le plan visuel, le film est construit autour d'une suite intentionnellement

⁸² À l'exception de ses deux derniers films, *L'oumigmag* ou *l'objectif documentaire* (1993) et *Cornouailles* (1994), on ne retrouve pas de musique originale dans les films de Perrault.

désorganisée de longs plans fixes de la ville, du cratère et des bâtiments miniers, et surtout de nos personnages. La bande image tend à suivre l'enchaînement des paroles, des ambiances et de la musique. Les images sont tissées les unes aux autres de manière à illustrer, à répondre ou à contraster le contenu des paroles. C'est ce qui participe à créer une dynamique de tension et d'harmonisation entre les matériaux du film. Le caractère hétérogène et décalé de nos images et de notre traitement sonore cherche à confronter de manière sensible les références propres au passé et au présent d'Asbestos, tout en les harmonisant de manière poétique. En procédant de la sorte, notre montage souhaite donner à vivre une expérience sensible de l'histoire d'Asbestos, une connaissance différée qui donne à rêver et à douter autant qu'à connaître.

5.5.2 L'interpellation du spectateur : le sens suspendu

L'interpellation du spectateur est au centre de la stratégie communicationnelle de notre création. Nous avons cherché à interpellier le spectateur en lui proposant un objet documentaire traversé de poésie et d'ambiguïtés, mais néanmoins bien ancré dans le réel. Pour pénétrer dans le film, le spectateur doit accepter de ressentir notre proposition documentaire, sans chercher à tout comprendre. Il doit se laisser porter par la rencontre poétique des formes et des paroles et tracer son propre chemin dans la mémoire imaginaire d'Asbestos «[comme] un pas dans la brume dont on ne peut dire s'il mène quelque part », écrivait Merleau-Ponty⁸³. Nos choix de montage ont été orientés afin de donner au spectateur l'impression d'errer dans diverses strates de sens et divers niveaux de connaissance. Nous avons voulu l'obliger à prendre en charge la résolution du film, un peu comme le fait Perrault dans *Un pays sans bon sens!*, mais en refusant toutefois de laisser sous-entendre une lecture trop politique de notre sujet – mise à part, bien entendu, celle de résister à l'idéologie de la positivité, héritée de

⁸³ Maurice Merleau-Ponty, 1996b, *op. cit.*, p. 8

l'épistémologie classique, dans notre utilisation du langage cinématographique. Notre montage, en somme, donne à vivre au spectateur une expérience dense, équivoque et ouverte sur la mémoire d'Asbestos. Telle était l'intention à l'origine de ce film documentaire : proposer une expérience cinématographique sensible et poétique chargée d'un savoir qui résiste à la logique de la raison scientifique. *Asbestos, poétique d'un cratère* propose un récit documentaire intentionnellement parsemé de hiatus et de points de suspension.

CHAPITRE VI

RETOUR SYNTHÈSE SUR LA RECHERCHE-CRÉATION

6.1 Ce que la création dit sur la recherche

*« La forme, quel abîme!
La forme, c'est déjà le fond même, éprouvé, ressenti. »⁸⁴*

Pierre Vadeboncœur
Fragments d'éternité

Penchons-nous maintenant sur le résultat de notre trajet de création. Pour initier notre analyse, prenons soin d'interroger l'amorce de notre œuvre documentaire. Nous serons plus à même par la suite de questionner notre trajectoire de création et la pertinence de notre cadre théorique. Comme nous l'avons vu, les œuvres rattachées au genre du film-essai ne donnent pas d'emblée leurs clés de lecture. Pourtant, dès les premiers instants, ces films installent un esprit qui donne à comprendre la nature de l'œuvre à venir. C'est ce que nous avons voulu faire avec *Asbestos, poétique d'un cratère* : poser d'emblée le cadre de notre discours documentaire.

Sur fond noir, le film s'ouvre sur l'extrait sonore d'une discussion réalisée avec l'essayiste et ancien syndicaliste Pierre Vadeboncœur. « Le texte que j'ai commencé hier... c'est une réflexion sur la forme... et d'aucuns vont trouver ça pas mal abstrait... j'essaie de dire ce que la forme dit... ». Déjà, devant l'écran sans image, on sent que cette voix chancelante s'élève au milieu d'une recherche, au milieu d'une

⁸⁴ Pierre Vadeboncœur, 2011, *Fragments d'éternité*, Montréal : Bellarmin, p. 26

pensée encore imprécise qui demande à être explorée davantage. Le « texte commencé hier » n'est encore que le germe de sa réflexion sur la « forme »⁸⁵. Au même moment, en arrière-plan sonore, une trame musicale vient appuyer les mots de l'essayiste : on entend une suite d'accords graves joués au piano et combinés à des sons issus du paysage sonore d'Asbestos (d'abord un bruit de pas sur le gravier, puis des sons de camions lourds, de machineries minières, de pierres qui se fracassent entre elles, etc.). Cette trame musicale permet déjà d'intégrer la parole de l'essayiste à l'univers minier d'Asbestos. Après une vingtaine de secondes apparaissent les premières images d'Asbestos : des gens observent le cratère minier du haut d'un belvédère, un pneu géant laissé à l'abandon dans un boisé, une maison à proximité des amas de résidus miniers. On se trouve en présence, tant sur le plan de l'image que sur le plan sonore, de formes qui cohabitent dans le paysage d'Asbestos. Ces plans fixes sont, par moments, entrecoupés de quelques secondes de noir qui agissent comme une respiration entre les formes montrées à l'image. Ces noirs viennent répondre aux respirations de la musique et de la voix de Vadeboncœur, aussi rythmées par les silences.

Puis la voix continue : « ... ça parle ça, une forme », dit Vadeboncœur, « et ça dit ce que rien d'autre peut dire... ». Interrogée et relancée par son interlocuteur (moi), l'essayiste énonce ses idées avec économie, sans se soucier des longs silences qui ponctuent ses phrases. On sent l'homme réfléchir. Qu'est-ce qu'une forme, que nous dit une forme, et comment nous le dit-elle? On voit ensuite à l'image le plan d'un camionneur filmé de profil au volant d'un véhicule lourd alors qu'il descend au cœur de la mine à ciel ouvert. Il s'agit d'un plan-séquence de 1 min. 52 sec.. Au moment où se dévoile derrière le camionneur l'immense cratère que forme le puits minier, la voix de Vadeboncœur dit : « je fais allusion surtout à la forme obtenue par l'art notamment. Ben... un temple grec... ». Les mots de Vadeboncœur forcent une correspondance entre l'architecture d'un temple grec et la grandeur du cratère de la

⁸⁵ Cette réflexion se trouve dans son livre publié à titre posthume : *Fragments d'éternité, Ibid*, 146 p.

mine. Ces propos viennent teinter le regard du spectateur sur les formes du paysage d'Asbestos, et, par le fait même, viennent exprimer en partie notre intention formelle. « C'est en tant que sensible que la forme nous atteint... car elle est sensible, elle dit quelque chose », explique Vadeboncœur. Les formes visuelles et sonores d'Asbestos sont autant de forces qui traversent l'imaginaire et la mémoire de la ville, et c'est à partir de celles-ci que nous souhaitons appréhender l'histoire humaine d'Asbestos. Le film cherche justement à rendre compte d'un dialogue possible entre ces différentes forces.

Et la séquence se poursuit. L'image donne encore à voir le profil du camionneur – depuis maintenant 1 min. 30 sec. – jusqu'à se qu'elle soit rattrapée par le son synchrone du plan. On entend alors le caméraman demander au camionneur : « comment ça se fait que l'eau est bleue comme ça? ». « C'est parce qu'elle est à l'amiante... », répond-il. Loin d'une explication scientifique⁸⁶, la réponse du camionneur laisse présager le ton général du film. Ne vous attendez pas à trouver ici des informations objectives ou scientifiques à propos d'Asbestos, au contraire, rien dans cette œuvre ne vous sera donné comme une opinion tranchée ou comme une quelconque vérité. La seule vérité qui parcourt le film est la vérité de nos rencontres avec nos personnages, par exemple celle entre le caméraman et le camionneur. Tout le reste est le produit d'un jeu d'association qui oblige le spectateur à dessiner sa propre idée d'Asbestos. Le spectateur est invité, suivant l'introduction de Vadeboncœur, à s'imprégner sensiblement des formes et des forces en présence dans le paysage d'Asbestos. En ce sens, si la lenteur et l'ambiguïté de cette amorce permettent une entrée en douceur dans la mémoire de la ville, elles proposent aussi d'emblée une expérience sensible et poétique. Les premières minutes du film font pénétrer le spectateur dans un univers bien enraciné dans le réel, mais dont le traitement poétique brouille les règles et les limites. L'harmonisation des matières par

⁸⁶ Selon M. Spertini, un géologue rencontré lors de notre tournage, la teinte bleue-verte de l'eau est due à la profondeur du bassin et à la suspension de particules fines de serpentine dans l'eau, et non pas à l'amiante.

le montage image et sonore (images documentaires fixes, voix-off décalées sur l'idée de forme, musique évoquant l'univers sonore de la mine) donne une cohérence virtuelle à ces matières, à ces personnages et à ces fragments de paysages. La preuve en est que les propos de Vadeboncoeur ne traitent pas directement d'Asbestos. Ils accusent, au contraire, une perspective extérieure au cas d'Asbestos et, pourtant, ils arrivent à se fondre dans la matière des images et des sons tout en nous permettant de jeter un regard nouveau sur la réalité d'Asbestos. L'extrait sonore de Vadeboncoeur constitue en quelque sorte une clé de lecture du film. Notre discours documentaire prend ainsi l'allure d'un discours poétique, quasi musical, où les images, les voix et la musique s'enchaînent et se fondent les uns aux autres, sans que leur association puisse être réduite à un rapport de causalité.

La séquence qui suit explore davantage ces procédés poétiques et donne à vivre le même type d'errance entre les formes et les contenus visuels et sonores. Alors que le titre du film fond au noir, des travailleurs chantent « Vive la grève, vive le syndicat ». Le plan suivant montre des oies blanches sur une étendue d'eau. Les oies sont toutefois silencieuses, on entend seulement le vent qui souffle dans les branches. On voit ensuite le salon vide de M. Dion, jusqu'à ce que ce dernier, tranquillement, vienne s'asseoir dans son sofa. À nouveau résonnent des notes de piano et des pas dans le gravier, puis on entend le chant des oies aperçues quelques secondes plus tôt et les voix hors champ de l'équipe technique qui se prépare à tourner. Quelques instants après, sur des images de la ville, la voix-off d'un ancien mineur dit « oui, oui... j'ai travaillé sous terre... », ce à quoi s'enchaîne l'image d'un couple assis dans leur salon, filmé de façon frontale. « Ça va être Nouvelle vague », dit M. Spertini, « ciné-réalité... la triste réalité... ». Le montage donne l'impression que tous ces éléments, aussi hétérogènes soient-ils, parlent le même langage, même si jusqu'à présent leur sens échappe encore au spectateur. La phrase de M. Spertini est pourtant un autre indice qui permet de préciser notre traitement documentaire. « Ça va être Nouvelle vague » signifie « ne vous attendez pas à du cinéma classique ».

À l'image, on retrouve toujours cette alternance de plans montrant l'environnement urbain d'Asbestos et de plans montrant l'environnement privé des personnages. L'enchaînement de longs plans fixes, qui permet de nous imprégner des formes sensibles de l'image – car elles nous disent « quelque chose », disait Vadeboncœur – est couplé à une bande-son relativement dense, parfois synchrone avec l'image d'autres fois non-synchrone. Les paroles entendues se font échos et s'interpellent, sans toutefois se répondent directement. Leur contenu est parfois éloigné des images alors que d'autres fois il correspond directement à celles-ci. Par ailleurs, si la non-correspondance des images et des sons installe par moments un climat d'instabilité et de doute dans la compréhension du film, le travail d'harmonisation visuelle et sonore qu'opère le montage permet, quant à lui, de marier ces contrastes sans que le résultat ne soit brutal. Cette caractéristique de notre montage a pour effet de produire un discours documentaire à première vue non limpide en ce qui a trait à son contenu, mais fluide dans sa forme, ce qui permet d'amener doucement le spectateur hors des sentiers convenus du cinéma documentaire. Le sens ou le propos du film demeure flottant, jusqu'à ce que peu à peu l'imaginaire d'Asbestos se révèle au spectateur.

À ce titre, si nous avons tenté de rester le plus neutre possible dans la construction de notre discours – contrairement à un Perrault dont on devine finalement la thèse –, il semble que notre création dessine tout de même un portrait quelque peu morose d'Asbestos. Cependant, comme nous l'avons dit précédemment, notre sujet lui-même n'est pas neutre. Chaque habitant d'Asbestos porte, malgré lui, le sombre destin de la ville sur ses épaules. Ainsi, en dépit des précautions que nous avons prises pour maintenir la dimension poétique et l'équivoque de notre discours documentaire, cette expérience immersive dans l'imaginaire d'Asbestos nous laisse une impression un peu triste. Il semble qu'un sentiment de désolation émerge par lui-même de la rencontre de nos images et des paroles de nos personnages, comme si la grisaille de leur imaginaire s'imposait à nous. Et c'est exactement ce que nous

désirions susciter au départ en proposant une déambulation dans l'imaginaire d'Asbestos. Sans être directive ou informative, notre construction narrative aura permis d'illustrer le sentiment général qui se dégage de cette ville minière.

6.2 La pertinence de la recherche sur la création

À la lumière de notre création, est-il possible pour nous de statuer sur la pertinence de notre trajet de recherche-crédation, c'est-à-dire sur notre choix de nous pencher dans un premier temps sur des questions épistémologiques, sur la connaissance sensible, puis sur le mode de connaissance du cinéma, afin de définir la posture documentaire mise en branle dans notre création? La réponse, évidemment, est que rien n'aurait été possible sans ces questionnements sur la connaissance sensible et sur le langage cinématographique. Rappelons, à ce sujet, ce qu'affirmait Andrei Tarkovski au terme de son livre *Le temps scellé* :

Il m'apparaît actuellement beaucoup plus important [...] de réfléchir sur la vie en tant que telle. L'artiste qui n'en appréhende pas le sens ne peut être en mesure de se rendre intelligible dans la langue qui est la sienne, celle de son art.⁸⁷

Comme nous l'avancions au début de ce texte, au départ, notre désir de questionner la vie avait prééminence sur notre désir de faire du cinéma documentaire. C'est pour cette raison que notre volonté d'explorer l'imaginaire et la mémoire d'Asbestos s'est d'abord traduite par une réflexion sur les fondements de notre lecture de la réalité. Sur les bases d'une critique des paradigmes dominants de la connaissance hérités de l'épistémologie classique et, surtout, de leurs répercussions dans les fondements de nos modes de pensée et nos formes de communication, nous avons voulu investir d'autres avenues pour la connaissance. C'est ainsi que nous en sommes venu à investiguer le champ épistémologique du sensible et, avec lui, le mode de connaissance du cinéma. Nous sommes parvenus, de cette manière, à identifier des

⁸⁷ Andrei Tarkovski, 2004, *Le temps scellé*. Paris: Cahiers du cinéma, p. 267

critères qui nous permettraient de faire une utilisation du langage cinématographique capable de rendre compte plus justement de notre expérience sensible d'Asbestos. En ciblant les principes documentaires qui correspondaient à notre posture de connaissance à travers l'étude de deux sous-genres documentaire, le cinéma direct et le film-essai, et en nous appuyant sur les œuvres de Depardon et de Perrault, nous avons pu mettre en œuvre une méthodologie de création documentaire. Finalement, à la suite de ce long parcours réflexif, nous avons travaillé à appliquer cette méthodologie documentaire dans notre création. Notre recherche théorique se situe à la fois à l'origine et en filigrane de notre trajet de création, car les ancrages épistémologiques et esthétiques que nous y avons identifiés sont à la source de chacune des décisions ayant participé au résultat de notre création.

Maintenant, sommes-nous arrivé au résultat escompté ? Nous devons rappeler que notre méthodologie de recherche-crédation nous a fait éviter toute préfiguration d'un résultat précis. Tel était notre pari, définir une posture de connaissance qui ne soit pas surnormative vis-à-vis de notre travail de création, mais qui se traduise plutôt par un certain état d'esprit à adopter. Ce plan de travail, comme en témoignent les principes esthétiques identifiés dans notre méthodologie de création, nous laissait une heureuse marge de liberté pour incarner notre posture documentaire. Bien entendu, notre parcours de création a été parsemé d'embûches et de faux bonds, notamment au moment du tournage, où beaucoup d'erreurs techniques ont été commises. Ces fautes techniques, peu importe leur nature ou leurs incidences, ont par contre été absorbées par notre posture documentaire qui autorisait ce type d'écart. En fait, nous ne cherchions pas de *perfection particulière* dans notre création, nous voulions rester ouvert à l'accidentel et aux imprévus (la scène du tailleur de haies chez M. Boulanger est une belle illustration de ce principe, à 11 min. 21 sec. et 24 min. 20 sec.). Les erreurs commises lors de la captation, dont certaines sont encore perceptibles dans notre film, ont permis, à la limite, d'humaniser le résultat de notre création. Bien sûr,

de telles erreurs seraient évitées si le film était à recommencer. Mais, comme nous l'avons répété depuis le début de ce mémoire, notre posture de connaissance et notre posture documentaire sont des postures de résistance pratique et idéologique face à une tradition intellectuelle dominante, héritée de l'épistémologie classique, une tradition d'où découle une grande partie de nos pratiques individuelles et collectives et, par ailleurs, communicationnelles. L'incarnation de ces postures aurait pu, quant à elle, se décliner en variations infinies, bonnes ou moins bonnes, banales ou captivantes. Nous avons fait le choix de les incarner, au mieux de notre possible, en réalisant un documentaire sensible et poétique sur la mémoire de la région minière d'Asbestos.

6.3 L'expérience du spectateur

Comment pouvons-nous imaginer l'expérience du spectateur devant notre création ? Au terme de son visionnement, le spectateur aura vécu une immersion de près de 30 minutes dans l'imaginaire visuel et sonore d'Asbestos. Il aura eu la chance de voir la quasi-entière des personnages plusieurs fois. Il aura vu leurs discours s'enchaîner, se confronter, et parfois même se compléter les uns avec les autres. Il pourra alors dessiner son propre imaginaire d'Asbestos, il aura acquis une connaissance sensible de la mémoire d'Asbestos.

Peut-être restera-t-il sur sa soif. Peut-être cherchera-t-il à combler les espaces laissés vacants par le film. Mais peut-être acceptera-t-il aussi notre propos tel qu'il est, avec ses non-dits, ses clairs-obscur, son lyrisme, et, bien entendu, ses maladresses. Si tel est le cas, il aura sûrement perçu l'intention à la base de notre recherche documentaire, celle d'aller à la rencontre de ses hommes et femmes de cette ville minière et de cueillir leur parole. Dans ce cas, il aura compris que le détour que lui fait prendre notre approche sensible et poétique n'est qu'une manière de redonner à ces gens la beauté et l'humanité qui leur revient. Il aura sûrement compris que notre

entreprise documentaire n'est qu'une manière de rendre hommage aux hommes et aux femmes qui façonnent encore aujourd'hui le paysage d'Asbestos.

CONCLUSION

Au cours d'un entretien, peu de temps avant son décès, Pierre Vadeboncœur nous avait donné le conseil suivant : « il ne faut jamais conclure ». Nous avons trouvé un écho à ces paroles dans les mots de Merleau-Ponty : « pour qu'une chose soit dite, il ne faut jamais qu'elle soit dite absolument⁸⁸ ». Ces paroles nous ont accompagné tout au long de notre démarche. Notre création documentaire n'a jamais cherché à « dire absolument » la mémoire d'Asbestos. Nous avons tenté, au contraire, de rendre compte, avec les outils du cinéma documentaire, de notre expérience personnelle de cette mémoire, de ces habitants et de ces lieux. De même, notre recherche ne se voulait ni exhaustive ni définitive. Elle constitue pourtant une étape importante et essentielle dans la définition de notre posture de connaissance et dans la description de notre pratique documentaire. Si notre recherche-crédation nous a paru aux premiers abords comme « un pas dans la brume [...] », ce pas nous a bien mené quelque part. La qualité des rencontres avec nos personnages, les étapes de notre de travail de création documentaire et la richesse des réflexions sur lesquelles s'appuie l'ensemble de notre recherche-crédation nous ont permis d'acquérir une expérience significative du cinéma du réel, tant sur le plan intellectuel que sur le plan créatif. Cette trajectoire nous a permis d'explorer une façon d'appliquer notre posture connaissance dans notre travail de création. *Asbestos, poétique d'un cratère* a été réalisé dans un esprit à la fois documentaire et poétique, un esprit empreint de souplesse, de sensibilité et d'ouverture, comme le prescrivait notre posture de connaissance. Nos préoccupations de départ, qui étaient de nous assurer d'incarner au meilleur de nos capacités nos *a priori* théoriques dans notre travail documentaire, ont finalement été rassurées par le résultat de notre trajectoire de création. Pour cette raison, notre parcours nous semble

⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, 1992, *op. cit.*, p. 52

des plus concluants.

Curieusement, le chemin parcouru, de la conceptualisation à l'application pratique, relance les interrogations que nous entretenions au début de notre texte sur la nature de la recherche-création, notamment vis-à-vis de l'écart ontologique entre le travail intellectuel d'écriture et le travail pratique de la création. L'expérience de la présente recherche nous a permis de mesurer les difficultés de passer de la conceptualisation à la création puis de la création à l'écriture sans le moindre heurt. Poser les mots justes sur les intentions ou le processus de création d'une œuvre est toujours une entreprise délicate. Cela nous ramène à une question soulevée dans notre avant-propos : comment traduire par le langage ce qu'une création arrive à incarner sensiblement, ou, pour reprendre une interrogation fondamentale de notre épistémologie du sensible, comment dire ce qui résiste à être dit ? Pensons à ce qu'écrivait Georges Leroux sur la question.

Tous ceux qui ont fait l'effort de les exprimer, comme si le projet de l'art s'identifiait au projet de comprendre les raisons qui y conduisent, se sont trouvés devant le paradoxe de leur désir de vérité : travailler à dire ce qu'on veut réussir, et pour quelle raison on tente d'y parvenir, ce ne peut jamais être la même chose que d'élaborer une esthétique, et pourtant la distance n'est jamais grande entre ces deux efforts.⁸⁹

Créer et écrire sur la création sont deux pratiques qui ne parlent pas le même langage, même si elles co cident par leurs intentions et leur direction, et même si elles entretiennent un rapport de synchronicité ou d'interaction. Cette distance symbolique, ou cet écart, entre l'œuvre et le discours sur l'œuvre représente une condition de la démarche de recherche-création. L'idéal de cette démarche est probablement d'en arriver non pas à une adéquation parfaite entre l'œuvre et le discours qui en traite, ce qui semble presque impossible, mais plutôt d'en arriver à une juste correspondance entre eux, une sorte d'équilibre capable de les faire se mirer l'une dans l'autre. L'idéal

⁸⁹ Georges Leroux, 2007, *Partita pour Glenn Gould*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, p. 34

est probablement d'atteindre cette qualité que Georges Leroux accorde à Glenn Gould :

Notre écoute de son art n'est jamais contredite par ce qu'il travaille à en dire, et, inversement, son travail d'explication n'est jamais contredit par son art : on y trouve les mêmes valeurs et une constance exceptionnelle dans le choix du registre pour présenter sa recherche et son expérience.⁹⁰

Voilà peut-être la plus séduisante façon de décrire les ambitions de notre trajectoire de recherche-crédation, même si nous n'admettons pas y être parvenu avec le brio du pianiste légendaire, ou encore mieux, et plus près de nous, avec le talent de Raymond Depardon ou de Pierre Perrault. *Asbestos, poétique d'un cratère* ne cherche pas à communiquer aux spectateurs nos *a priori* théoriques, pas plus que notre recherche sur le cinéma et la connaissance sensible ne cherche à épauler le spectateur dans sa lecture du film. Chacune de ces démarches possède une autonomie relative en même temps qu'un attachement nécessaire à l'autre.

Notre recherche et notre création sont des histoires jumelles reliées par un trait d'union. Chacune se reconnaît dans l'autre, chacune se relance, et pourtant elles ne parlent pas le même langage.

⁹⁰ *Ibid*, p. 67

BIBLIOGRAPHIE

- (Collectif), 1993, « Alain Cavalier », Paris : Édition Lettes modernes Minard, coll. *Études cinématographiques*, 1993, no. 223-231, 159 p.
- Arendt, Hannah, 1983, *Conditions de l'homme moderne*, Paris: Calmann-Levy, coll. « Pocket », 406 p.
- Arendt, Hannah, 1995, *Qu'est-ce que la Politique?* Paris : Seuil, coll. « Point », 195 p.
- de Baecque, Antoine et Christian Delage (dir.), 2008, *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles : Éditions Complexe, 223 p.
- Bazin, André, 1976, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Cerf-Corlet, 372 p.
- Baudrillard, Jean, 1996, *La société de consommation*, Paris : Gallimard, 318 p.
- Benjamin, Walter, 2003, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, 79 p.
- Boukala, Mouloud, et François Laplantine, 2006, « Une certaine tendance des sciences sociales en France : le cinéma mésestimé », dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, no. 2, pp. 87-105
- Casey, Ed., 1975, « L'imagination comme intermédiaire », dans le collectif *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris : Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, pp. 93-113, 506 p
- Colleyn, Jean-Paul (dir.), 2009, *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*, Paris : Cahiers du cinéma – INA (Institut national de l'audiovisuel), 189 p.
- Comolli, Jean-Louis, « Lumière éclatante d'un astre mort » dans *Images documentaires*, no. 21, 1995, pp. 13-20
- _____, 2010, *Cinéma contre spectacle*, Paris : Verdier, 242 p.
- Deleuze, Gilles, 1962, *Nietzsche et la philosophie*, Paris : Presses universitaires de France, 206 p.
- _____, 1985, *L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 378 p.

- _____, 2003, *Pourparlers. 1972-1990*, Paris : Les Éditions de Minuit, p. 249
- Depardon, Raymond, 2000, *Errance*, Paris : Seuil, 160 p.
- Didi-Huberman, Georges, 2003, *Images malgré tout*, Paris: Les Éditions de Minuit, 272 p.
- Durheim, Émile, 1968, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris : Presses universitaires de France, 647 p.
- Ehrenberg, Alain, 1995, *L'individu incertain*, Paris : Calmann-Lévy, 351 p
- Émond, Bernard, 2011, *Il y a trop d'images*, Montréal : Lux Éditeur, 126 p.
- Fabian, Joahannes, 2006, *Le temps et les autres*, Toulouse : Anarcharis, 313 p.
- Freitag, Michel, 2002, *L'oublie de la société*, Québec : Presses de l'Université Laval, 433 p.
- _____, 1998, *Le Naufrage de l'université*, Montréal : Éditions Nota bene, 368 p.
- French, Philip, 1993, Louis Malle, Paris : Édition Denoël, 280 p.
- Froger, Marion, 2009, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 292 p.
- Garneau, Michèle, 2004, « Les deux mémoires de Pierre Perrault » dans *Protée*, vol. 32, no. 1, pp. 33-30
- Garneau, Michèle, et Johanne Villeneuve (dir.), 2009, *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal : Fides, 288 p.
- Gauthier, Guy, 2008, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris : Armand Colin, 428 p.
- Gauthier, Guy, Philippe Pilard, et Simone Suchet, 2003, *Le documentaire passe au direct*, Montréal : VLB éditeur, 210 p
- Geertz, Clifford, 2003, « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture » dans Daniel Céfai (dir.), *L'enquête de terrain*, Paris : La découverte, pp. 208-233, 615 p.

- Hentsch, Thierry, 2002, *Raconter et mourir*, Montréal : Presse de l'Université de Montréal, 490 p.
- _____, 2006, *La mer, la limite*, Montréal : Hélio trope, 83 p.
- Kilani, Mondher, 1990, « Les anthropologues et leur savoir : du terrain au texte » dans Adam, Jean-Michel, Marie-Jeanne Borel, Claude Calame, et Mondher Kilani, *Le discours anthropologiques*, Paris : Méridiens Kilincksienck, pp. 71-109, 306 p.
- Lambert, Frédéric (dir.), 2011, *L'expérience de l'image*, Paris : INA (Institut national de l'audiovisuel), 109 p.
- Lancri, Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ? » dans Pierre Gosselin, et Éric Le Coguiéc (dir.), 2006, *La recherche création. Pour compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 141 p., pp. 9-20
- Laplantine, François, 2003, *De tout petit liens*, Paris : Mille et une nuits, 414 p.
- _____, 2005, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris : Téraèdre, 220 p.
- _____, 2007a, *Leçons de cinéma pour notre époque*, Paris : Téraèdre, 187 p.
- _____, 2007b, *Le sujet. Essai d'anthropologie politique*. Paris : Téraèdre, 164 p.
- _____, 2009, *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Paris: Beauchesne, 202 p.
- Laplantine, François, et Alexis Nouss, 2008, *Le métissage*, Paris : Téraède, 116 p.
- Leroux, Georges, 2007, *Partita pour Glenn Gould*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 331 p.
- Lévy, Joseph J., 2002, *Entretiens avec François Laplantine. Anthropologies latérales*, Montréal : Liber, 182 p.
- Liandrat-Guigues, Suzanne, et Murielle Gagnebin (dir.), 2004, *L'essai et le cinéma*, Paris : Éditions Champ Vallon, 253 p.
- Lipovetsky, Gilles, 1989, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, 328 p.

- Lipovetsky, Gilles, et Jean Seroy, 2007, *L'écran global*, Paris : Seuil, 361 p.
- Maffesoli, Michel, 2005, *Éloge de la raison sensible*, Paris : Table ronde, 278 p.
- Marsolais, Gilles, 1997, *L'aventure du cinéma directe revisitée*, Montréal : Les 400 coups, 368 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1964a, *L'oeil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 93 p.
- _____, 1964b, *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 360 p.
- _____, 1992, *La prose du monde*, Paris : Gallimard, 211 p.
- _____, 1996a, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris : Gallimard, coll. « Folio plus », 106 p.
- _____, 1996b, *Sens et non-sens*, Paris : Gallimard, 255 p.
- Morin, Edgard, 1956, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Éditions de Minuit, 250 p.
- Niney, François, 2002, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck, 347 p.
- _____, 2009, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Klincksieck, 207 p.
- Perrault, Pierre, 1972, *Un pays sans bon sens*, Montréal : Éditions Lidec, 243 p.
- _____, 1983, *Caméramage*, Montréal : L'Hexagone, 128 p.
- _____, 1985, *De la parole aux actes*, Montréal : L'Hexagone, 431 p.
- _____, 1989, *La grande allure 2. De Bonavista à Québec*, Montréal : L'Hexagone, 393 p.
- _____, 1995, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal : L'Hexagone, 309 p.
- _____, 1996, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal : L'Hexagone, 343 p.
- _____, 2008, *Irréconciliable désir de fleuve*, Trois-Rivières : Écrits des forges, 279 p.

- Perrault, Pierre, Fernand Dumont, et Michel Brûlé, 1971, « De la notion de pays à la représentation de la nation » dans Denys Desjardins (dir.), 2009, *L'œuvre de Pierre Perrault, 5. La quête d'identité collective*, Montréal : ONF, coll. « Mémoire », 104 p.
- Piault, Marc-Henri, 2000, *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image passage par l'image*, Paris : Nathan, 285 p.
- Quintana, Àngel, 2008, *Virtuel ? À l'heure du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Paris : Cahiers du cinéma, 125 p.
- Rancière, Jacques, 2001, *La Fable cinématographique*, Paris : Seuil, 243 p.
- _____, 2002, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 74 p.
- _____, 2009, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris : Éditions Amsterdam, 699 p.
- Sansot, Pierre, 1986, *Les Formes sensibles de la vie sociale*, Paris : Presses universitaires de France, 213 p.
- _____, 2000, *Du bon usage de la lenteur*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 204 p.
- _____, 2009, *Variations paysagères*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 236 p.
- Tarkovski, André, 2004, *Le temps scellé*, Paris : Cahiers du cinéma, 288 p.
- Vadeboncoeur, Pierre, 2008, *La clef de voûte*, Montréal : Bellarmin, 164 p.
- _____, 2011, *Fragments d'éternité*, Montréal : Bellarmin, 146 p.
- Wittgenstein, Ludwig, 2002, *Remarques mêlées*, Paris : Garnier-Flammarion, 224 p.

FILMOGRAPHIE

- Baril, Céline, 2009, *La théorie du tout*, HDV, noir et blanc, 78 min.
- Bing, Wang, 2003, *À l'ouest des rails*, DV, coul., 551 min.
- Cavalier, Alain, 1987-1991, *Portrait* (deux séries), 16 mm, coul., 315 min.

- Costa, Pedro, 2000, *No Quarto da Vanda*, DV, coul, 170 min.
- Depardon, Raymond, 1995, *Délits flagrants*, 35 mm, coul., 95 min.
- _____, 1996, *Afriques: comment ça va avec la douleur?*, 35 mm, coul., 165 min.
- _____, 2001, *Profils paysans: L'approche*, 35 mm, coul., 90 min.
- _____, 2004, *10e chambre, Instants d'audiences*, 35 mm, coul., 95 min.
- _____, 2005, *Profils paysans: Le quotidien*, 35 mm, coul., 90 min.
- _____, 2008, *La vie moderne*, 35 mm, coul., 88 min
- Drew, Robert, 1960, *Primary*, 16 mm, noir et blanc, 60 min.
- Godard, Jean-Luc, 1989-1998, *Hisioitre(s) du cinéma*, vidéo, coul., 266 min.
- _____, 1998, *The old place*, vidéo, coul., 49 min.
- _____, 2000, *De l'origine du XXe siècle*, vidéo, coul., 13 min.
- _____, 2004, *Notre musique*, 35 mm, coul., 80 min.
- Malle, Louis, 1969, *L'Inde fantôme* (série en sept épisodes), 16 mm, coul., 378 min.
- Marker, Chris, 1963, *Le joli mai*, 35 mm, noir et blanc, 165 min.
- _____, 1983, *Sans soleil*, 16 mm, coul., 100 min.
- _____, 1993, *Le tombeau d'Alexandre*, vidéo, coul., 120 min.
- Perrault, Pierre, 1963, *Pour la suite du monde*, 16 mm, noir et blanc, 104 min.
- _____, 1970, *Un pays sans bon sens !*, 16 mm, noir et blanc, 118' min.
- _____, 1971, *L'Acadie l'Acadie ?!?*, 16 mm, noir et blanc, 118 min.
- _____, 1985-1986, *La grande allure* (deux parties), 16 mm, coul., 133 min
- _____, 1993, *L'oumigmag ou l'objectif documentaire*, 16 mm, coul. 28 min.

_____, 1994, *Cornouaille*, 16 mm, coul., 52 min.

Van der Keuken, Johan, 1996, *Amsterdam global village*, 35 mm, coul., 245 min.

_____, 2000, *Vacances prolongés*, 16 mm & DV, coul., 145 min.

Varda, Agnès, 2000, *Les glaneurs et la glaneuse*, DV, coul., 82 min.

RESSOURCES EN LIGNE

Guide du mémoire type, Faculté de communication, UQAM, site web:
http://www.facom.uqam.ca/Page/Document/memoire_types_guide.pdf (dernière consultation janvier 2012).

Centre national de ressources textuelles et lexicales, site web: <http://www.cnrtl.fr/>
(dernière consultation janvier 2012).

Notice biographique de Pierre Perrault, ONF, site web :
<http://films.onf.ca/collection-memoire/cineastes.php?bid=49&exp=Pierre%20Perrault&vw=bio> (dernière consultation janvier 2012)