

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES ENJEUX DU MONTAGE DANS LA MISE EN RÉCIT
DE LA VIE DE JACKIE, NEIL, NICK, PAUL ET SUZY
DANS *49 UP* (MICHAEL APTED, 2005)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
JASON BURNHAM

AVRIL 2017

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.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nous tenons à exprimer notre reconnaissance envers notre directeur de mémoire, Mouloud Boukala, pour son appui, sa patience et les pistes théoriques fournies qui ont su bonifier la richesse de nos recherches.

Nous sommes aussi redevables aux membres de notre jury, Pierre Barrette et Martin L'Abbé, pour leurs précieux et judicieux conseils.

Nous soulignons également l'apport de Rachel Brousseau, Marc-Antoine Lemire, Olivier Racine et Camille Guenier qui nous ont soutenu et relu.

Nous témoignons finalement notre gratitude au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT) pour les ressources offertes.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE.....	5
1.1 Préambule	5
1.2 Un matériau biographique	7
1.3 Sujet	9
1.4 Contextualisation de Up Series.....	11
1.5 Genèse du projet et changement de perspective	13
1.6 Questions de recherche	18
1.7 Objectif de la recherche	19
1.8 Hypothèse	19
1.9 Pertinence communicationnelle.....	20
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE	22
2.1 La recherche biographique	23
2.2 Le récit de vie comme producteur de sens.....	24
2.3 Une construction de soi	25
2.4 Une configuration de soi.....	26
2.5 Les temps du récit de vie	27
2.6 Les trois présents	29
2.7 Le montage cinématographique.....	29
2.8 Les types de montage.....	30
2.8.1 Le montage narratif	31
2.8.2 Le montage discursif	32
2.8.3 Le montage de correspondances.....	33

2.9 La dimension temporelle de l'image.....	34
CHAPITRE III	
CORPUS ET MÉTHODOLOGIE	36
3.1 Présentation du corpus et critères de sélection	36
3.2 Choix des sujets pour l'analyse	37
3.3 La démarche inductive.....	39
3.4 Les instruments d'analyse.....	40
3.4.1 Les instruments descriptifs	41
3.4.2 Les instruments citationnels	42
3.4.3 Les instruments documentaires	42
3.4.4 Grille d'analyse.....	45
CHAPITRE IV	
ANALYSE	47
4.1 Présentation des sujets sélectionnés.....	47
4.2 Le montage comme condensation temporelle	50
4.2.1 Le récapitulatif.....	52
4.3 Le montage comme monstration	57
4.3.1 Une monstration du présent.....	57
4.3.2 Une monstration du passé.....	61
4.3.3 Une monstration thématique.....	64
4.3.4 Une monstration comparative.....	66
4.3.5 Une monstration du temps qui passe	67
4.4 Le montage comme analogie ou opposition	69
4.4.1 Analogie	70
4.4.2 Opposition	72
4.4.3 Notes sur le découpage technique	75
4.5 Le montage comme introspection.....	77
4.6 Le montage comme pressentiment	79
4.7 Le montage comme court-circuit temporel.....	83

4.8	Retour sur le montage de correspondances	85
4.9	Synthèse des résultats de l'analyse	87
	CONCLUSION	91
	ANNEXE A	
	NEIL (RÉCAPITULATIF)	95
	ANNEXE B	
	SUZIE (ESTIME DE SOI).....	101
	ANNEXE C	
	NEIL (ANECDOTE DU PAPILLON)	103
	BIBLIOGRAPHIE	105
	FILMOGRAPHIE	112

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Gros plan fixe (avec surimpression textuelle) <i>49 Up</i> (archive de <i>28 Up</i>).	51
2.1	Plan moyen / Panoramique latéral <i>49 Up</i> (archive de <i>14 Up</i>).	53
2.2	Plan rapproché / Panoramique latéral <i>49 Up</i> (archive de <i>21 Up</i>).....	53
3.1	Plan taille / Panoramique latéral <i>49 Up</i> (archive de <i>21 Up</i>).....	55
3.2	Plan taille fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>28 Up</i>).	55
3.3	Insert fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>42 Up</i>).	56
3.4	Plan large fixe <i>49 Up</i>	56
4.1	Plan large / Travelling latéral <i>49 Up</i>	58
5.1	Plan moyen fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>28 Up</i>).	61
6.1	Plan demi-rapproché fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>21 Up</i>).....	63
6.2	Plan rapproché fixe <i>49 Up</i>	63
7.1	Plan rapproché / Zoom in <i>49 Up</i> (archive de <i>35 Up</i>).....	65

8.1	Plan moyen / Travelling latéral <i>49 Up</i> (archive de <i>Seven Up!</i>).....	66
9.1	Plan taille / Panoramique <i>49 Up</i> (archive de <i>Seven Up!</i>).....	68
9.2	Plan rapproché fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>14 Up</i>).	68
9.3	Plan moyen / Panoramique <i>49 Up</i> (archive de <i>21 Up</i>).	69
10.1	Plan rapproché fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>Seven Up!</i>).	70
10.2	Plan rapproché / Zoom in <i>49 Up</i> (archive de <i>14 Up</i>).	71
10.3	Plan rapproché fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>21 Up</i>).	71
11.1	Gros plan fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>21 Up</i>).	72
11.2	Gros plan fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>28 Up</i>).....	73
12.1	Plan taille fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>28 Up</i>).	74
12.2	Plan rapproché fixe <i>49 Up</i> (archive <i>35 Up</i>).	74
13.1	Gros plan fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>Seven Up!</i>).	75
14.1	Plan-séquence <i>49 Up</i> (archive de <i>42 Up</i>).	77
15.1	Gros plan fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>Seven Up!</i>).	79
15.2	Plan moyen / Zoom in <i>49 Up</i> (archive de <i>28 Up</i>).	80

16.1	Gros plan fixe <i>49 Up</i>	81
16.2	Gros plan fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>28 Up</i>).	81
17.1	Gros plan fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>28 Up</i>).	82
17.2	Plan taille fixe <i>49 Up</i> (archive de <i>21 Up</i>).	83

RÉSUMÉ

Le projet documentaire longitudinal *Up Series*, initié en 1964 par Paul Almond puis repris par Michael Apted, est un terrain fertile pour qui s'intéresse à l'étude des récits de vie. Il présente 14 enfants, issus de diverses classes socio-économiques anglaises, filmés de manière cyclique depuis plus de 50 ans. Tous les sept ans, les sujets sont appelés à se raconter devant la caméra. Le montage de ces films se révèle un élément primordial qui contribue à la production des récits biographiques de ces sujets.

En analysant ces récits de vie par le filtre de l'approche biographique en sociologie, et ce, tout en considérant les diverses temporalités qui les traversent, nous cherchons à savoir comment le montage participe à la mise en récit de la vie des sujets de cette entreprise documentaire.

Nous émettons l'hypothèse que nous sommes en présence d'un objet qui peut nous amener à mieux comprendre comment se met en forme le récit de vie grâce aux procédés discursifs du montage.

Dans le cadre de ce mémoire, nous analysons le contenu du septième film de la série (*49 Up*, 2005) par le biais des récits de vie de Jackie, Neil, Nick, Paul et Suzy.

Les constats découlant de l'analyse nous permettent de regrouper les différents types de montage présents dans 49 Up en les classant sous les thèmes suivants : le récapitulatif, la monstration, l'analogie ou l'opposition, l'introspection, le pressentiment ou encore le court-circuit temporel.

Mots-clés: Montage, Récit de vie, *Up Series*, *49 Up*, Documentaire longitudinal

INTRODUCTION

Si le documentaire a longtemps fait pâle figure au côté de l'engouement que suscite le cinéma de fiction auprès du grand public, la place qu'il occupe aujourd'hui dans le paysage cinématographique mondial témoigne d'un véritable renouveau. La reconnaissance et l'attention médiatique accordées à de nombreuses œuvres documentaires depuis le début des années 2000 ont stimulé l'intérêt et la curiosité des spectateurs¹. La production et la diffusion se sont accrues, tant au cinéma qu'à la télévision avec l'avènement de chaînes spécialisées ou encore avec le développement de nombreuses plateformes web qui offrent une sélection variée de documentaires de tous horizons. Cette prolifération a notamment engendré une multiplication des festivals se spécialisant dans le cinéma du réel.

Selon David Edelstein (2013), critique au *New York Magazine*, ces statistiques encourageantes sont symptomatiques d'un réel intérêt pour le genre : le documentaire semble s'être finalement affranchi de son image didactique et rébarbative trop longtemps associée à cette pensée : « Time for class, children! ». Le cinéma documentaire est aujourd'hui plus diversifié que jamais, rendant vétuste le clivage ayant trop longtemps opéré entre fiction et documentaire.

L'attrait pour le réel se fait particulièrement sentir dans la quantité d'œuvres documentaires à caractère biographique produites chaque année. Ce sous-genre du

¹ Les chiffres aux guichets et les records d'assistance de nombreux festivals de films documentaires parlent d'eux-mêmes. En Grande-Bretagne, les profits des documentaires en salle ont sextuplé entre 2010 et 2011. Le nombre de films documentaires diffusés en salle est passé de quatre en 2001 à 86 en 2012. Le marché du film de Cannes voit aujourd'hui sa sélection d'œuvres documentaires occuper 16%, alors que cinq ans plus tôt elle frôlait à peine les 8% (*The Economist*, 2013). Plus près de chez nous, les Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal enregistraient en 2013 un nombre record de plus de 63 500 entrées, soit une augmentation de 64% par rapport à l'année précédente (Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal, 2013).

documentaire est depuis longtemps l'apanage de personnalités au destin extraordinaire. Personnages historiques, politiciens, acteurs célèbres, vedettes du monde du sport ou encore chanteurs idolâtrés ont tous été les têtes d'affiche de quantité de documentaires biographiques. Mais aujourd'hui, en cette ère de démocratisation des médias, les récits biographiques d'individus *ordinaires* nous sont de plus en plus donnés à voir.

C'est dans cette optique que nous nous sommes intéressés au projet documentaire longitudinal *Up Series*, qui s'attarde à mettre en récit la vie de plusieurs sujets sur une longue période en captant leur vécu et en les faisant discourir sur leur propre existence. À raison d'un nouveau volet tous les sept ans depuis 1964 (nous y reviendrons), cette série présente le récit de vie de plusieurs sujets que nous verrons grandir et évoluer au rythme des tournages.

Notre intérêt marqué pour le montage cinématographique a également inspiré l'angle par lequel nous avons décidé d'approcher cette série documentaire, alors que nous avons rapidement été interpellé par la relation créée entre les images du passé et celles du présent.

Ainsi, dans le cadre de ce mémoire, nous portons nos réflexions sur la participation du montage à la mise en forme du récit de vie de plusieurs individus dans ce projet documentaire travaillé par diverses temporalités. Plus particulièrement, nous nous attardons au récit de vie de cinq sujets (Jackie, Neil, Nick, Paul et Suzy) dans *49 Up*, septième volet de la série, afin d'étudier comment le montage cinématographique articule et construit le récit de vie d'un individu dans ce projet documentaire longitudinal.

Pour mener à bien cette recherche, nous détaillons dans le premier chapitre les questionnements préliminaires qui animent nos réflexions. Nous explorons d'abord les liens entre le documentaire et le biographique, afin de jeter les bases de nos investigations. Nous présentons par la suite notre sujet et contextualisons de manière exhaustive l'objet soumis à l'étude.

Après avoir exposé les liens entre le récit de vie, le montage et notre objet d'étude, nous posons notre question de recherche ainsi que l'objectif et l'hypothèse qui en découlent. Nous terminons ce chapitre en soulignant la pertinence communicationnelle de notre sujet d'étude.

Les concepts théoriques servant de cadre de référence à notre analyse font l'objet du second chapitre. Nous approfondissons plusieurs notions concernant la recherche biographique, toujours dans une perspective socio-anthropologique (Bourdieu, Bertaux, Demazière). Puis, nous mobilisons certains concepts du philosophe Paul Ricoeur sur le récit et le temps. Nous parcourons ensuite plus en profondeur les dimensions temporelles du récit de vie (Villiers, Saint-Augustin). Finalement, le montage cinématographique est présenté, défini et décliné sous plusieurs formes possibles (Amiel). Puis, dans la dernière partie du chapitre, nous abordons la dimension temporelle des images (Deleuze).

La méthodologie de notre analyse est expliquée au troisième chapitre. Nous y présentons le corpus et les critères de sélection régissant sa composition, de même que notre démarche basée sur l'induction. Des instruments d'analyse sont proposés et exemplifiés grâce à différents outils que nous avons développés, notamment des grilles d'analyse pour bien étudier le montage des séquences choisies .

Nous terminons avec un quatrième chapitre où nous procédons à l'analyse systématique des formes de montage présentes dans la mise en récit de la vie de Jackie, Neil, Nick, Paul et Suzy dans *49 Up*.

Nous catégorisons et nommons les stratégies de montages observées pour mettre en récit la vie de nos cinq sujets et partageons ensuite les résultats de notre analyse de manière à revenir sur notre hypothèse.

Dans la conclusion, nous effectuons un retour sur l'ensemble de notre recherche et soulevons les nouveaux questionnements émanant des résultats de nos investigations.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Avant d'aborder le sujet qui sera au cœur de notre mémoire, voyons d'abord les liens étroits qui existent entre le documentaire et le biographique.

1.1 Préambule

Le 20^e siècle a fortement été marqué par la faculté pour l'Homme de se voir représenté à l'écran. Avec le développement des techniques de captation et de fixation de la lumière, une métamorphose du rôle de l'image s'opère : « autrefois idole, icône, allégorie, idéal, l'image devient doublure, empreinte, relation voire substitut du réel. » (Niney, 2000, p.23) Ainsi, jusqu'à l'invention de la photographie, l'image demeurait plutôt *suspecte*. (Gauthier, 2005, p.31) L'avènement du septième art avec ses images mouvantes (puis sonores) est venu renforcer cette idée de reproduction du réel et modifier considérablement notre rapport avec la réalité. À ses débuts, le cinématographe suscitait déjà maintes réflexions sur la représentation de la réalité et l'héritage que nous laisseraient ces images en mouvement. Dans une perspective positiviste propre à ce tournant de siècle, Boleslas Matuszewski² proclamait que cette nouvelle invention permettrait aux générations futures de mieux saisir la *couleur historique* de chaque époque, conservant et restituant ce que ne pouvait faire revivre la simple mémoire, et réalisant ainsi « la plus étonnante

² Boleslas Matuszewski (1856-1943) est un photographe polonais naturalisé français qui a publié en 1898 deux traités explicitant son idée de création d'un dépôt d'archives de photographie filmée à Paris (*Une nouvelle source de l'histoire, création d'un dépôt de cinématographie historique et La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*).

conquête que l'homme ait encore fait sur l'oubli. » (1898b, p.43) En ce sens, il est intéressant de noter qu'en 1896, l'un des premiers appareils de cinéma américains se nommait le *biograph*³ (qui écrit la vie). Quelques décennies plus tard, dans son ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma?* (1987 [1958]), André Bazin décrit ce nouveau médium comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique, comme l'embaumement de la réalité permettant à l'homme d'assouvir son besoin primaire d'avoir raison du temps par la survivance de la forme.

C'est donc principalement dans une perspective documentaire, au sens littéral de ce qui a la valeur ou le caractère d'un document, que le cinéma est né. Il importe aussi de souligner qu'avant d'être restreint à un genre cinématographique systématiquement opposé à la fiction, le terme *documentaire* désigne une propriété de la caméra : « un appareil à enregistrer la vie, à la reproduire dans les formes mêmes de son devenir. » (Niney, 2009, p.19-20) Si les instruments de prise de vue ont surtout été employés au commencement à titre de dispositifs optiques servant à capter le mouvement, à décortiquer la relation entre le temps et l'espace (on n'a qu'à penser aux expériences de Muybridge ou Marey⁴), la curiosité scientifique qui animait ces premiers essais anthropométriques a depuis laissé place à une quête plus anthropologique, témoignant de toute la complexité de la condition humaine.

³ « American Biograph devint même, trois ans plus tard, une compagnie de production (où Griffith fera ses débuts), brevetant ainsi la nouvelle acception mécanique et visuelle du mot 'biographie' : non plus mémoires, récit de vie conjugué au passé recomposé de l'écrit, mais des tableaux vivants, empreinte de la vie au présent, simultanéité de l'action et de son enregistrement. » (Niney, 2002, p.31)

⁴ Eadweard Muybridge (1830-1904) est un photographe britannique reconnu pour ses expériences sur la décomposition du mouvement, notamment sa captation de chaque phase des allures du cheval en 1878. Étienne-Jules Marey (1830-1904) est un médecin français, inventeur de la chronophotographie en 1882. Il a analysé autant la marche de l'homme que le vol des oiseaux.

1.2 Un matériau biographique

L'homme est ainsi rapidement devenu le sujet de prédilection de ce médium de captation. Dès les années 1910, l'explorateur et cartographe américain Robert Flaherty utilise sa caméra pour filmer le quotidien et les conditions de vie des Inuits de la côte Est de la baie d'Hudson. Au cours de ses explorations, il se sert du cinéma comme d'une méthode de connaissance, de rapprochement et de relation avec autrui, émanant d'un réel intérêt pour le sujet. Flaherty reste encore aujourd'hui une influence majeure pour plusieurs cinéastes et courants cinématographiques documentaires, notamment le cinéma anthropologique. (Niney, 2002)

De fait, si le documentaire intéresse depuis longtemps les ethnographes et les anthropologues, c'est surtout parce qu'« il donne à voir et à entendre des hommes ordinaires. » (Comolli, 2004, p.50) En ce sens, il peut devenir un outil fort intéressant pour approfondir sa connaissance d'autrui. Cette tendance du documentaire à favoriser une approche biographique n'est pas sans rappeler la démarche scientifique qui s'opère dans certaines recherches socio-anthropologiques élaborées sur un mode qualitatif dont la visée est davantage *compréhensive*⁵. Ce type d'enquête empirique sur le terrain met en relation les récits de vie de plusieurs individus recueillis pour mieux comprendre un phénomène social. À partir du matériau biographique récolté, le chercheur reconstitue l'histoire sous forme narrative et en extrait les significations pertinentes à l'étude de l'objet de sa recherche. (Bertaux, 1997) Plusieurs résonances existent entre cette façon scientifique de procéder et l'entreprise documentaire cinématographique, notamment au niveau de la place accordée au matériau

⁵ L'historien Johann Gustav Droysen a été l'un des précurseurs de la « méthode compréhensive » des faits humains, et ce dès 1850. Cette « méthode » a été l'objet de divers développements de la part de Dilthey (1833-1921), de Simmel (1858-1918) et de Weber (1864-1920), qui en a fait l'une des méthodes essentielles de la sociologie. (Mucchielli, 1992, p.195)

biographique et ce, dans la durée⁶.

À l'instar d'un ethnologue menant ses recherches sur le terrain, un documentariste se doit d'entrer en relation avec l'autre, de s'intégrer à son milieu, d'y être accepté et de recueillir et traiter les images et sons captés avec un certain sens éthique. (Crête, 2003) Intervenir avec précaution et transparence (ou intrusion) soulève de nombreux enjeux, d'autant plus que la production documentaire peut se dérouler sur une longue période, établissant des liens de proximité entre l'équipe de tournage et les sujets filmés. La représentation de l'autre, de sa vie, de ses paroles et de ses idées n'est jamais complètement évacuée du propos au cinéma documentaire. Sans être toujours abordée de plein front, cette question de représentation reste présente en filigrane dans les moindres paroles et gestes enregistrés. Lorsqu'elle est soulevée toute entière et que le sujet filmé s'accorde la liberté de réfléchir sur sa propre existence, il se retrouve par le fait même dans une position à la fois de pouvoir et de vulnérabilité, libre de prendre la parole et d'occuper l'espace, mais aussi tributaire des choix du réalisateur/chercheur, de ce qui sera mont(r)é et raconté au final.

Lors d'un entretien à visée biographique, le récit produit par le sujet résulte d'une mise en ordre subjective ayant pour but de créer du sens. L'individu se raconte en « sélectionnant, donc en taisant; il ordonne, valorise, hiérarchise donc élague, écarte, dévalorise. » (Lalive d'Épinay, 1985, p.246) Cette mise en ordre s'effectue ainsi une première fois en amont par le sujet lui-même lors de l'entretien capté, puis en aval, par le réalisateur/chercheur qui remet en forme le récit par divers procédés narratologiques. Ce processus de mise en forme de l'expérience vécue par la narration

⁶ Plusieurs cinéastes réalisent des oeuvres dont la démarche s'inscrit dans le long terme, notamment Helena Trestikova (*Marcela*, 2007 ; *René*, 2008 et *Katka*, 2010), Nikita Mikhalkov (*Anna : 6-18*, 1994), Steve James (*Stevie*, 2002 ; *Hoop Dreams*, 1994), Joe Berlinger et Bruce Sinofsky (*Paradise Lost : The Child Murders at Robin Hood Hills*, 1996 ; *Paradise Lost 2 : Revelations*, 2000 ; *Paradise Lost : Purgatory*, 2012), Winfried Junge (*The Children of Golzow*, 1961-2007), Gillian Armstrong (*Love, Lust & Lies Series*, 1975-2009), Ralph Arlyck (*Sean*, 1969 ; *Following Sean*, 2004), Georges Rouquier (*Farrebique*, 1946 ; *Biquefarre*, 1984).

ne vise pas à illustrer de manière objective et systématique le parcours d'un individu, mais bien à décrire pour mieux comprendre. Cette description vivante et sensible du parcours de la vie d'un sujet permet de rendre compte de la complexité des phénomènes sociaux qui l'entourent. (Orofiamma, 2002) Le récit de vie constitue en soi une restructuration, un remontage des éléments *dans le temps*, réalisé dans le but de produire du sens.

Cette dimension temporelle du récit de vie permet de mieux saisir les mouvances du parcours de vie d'un individu. Lorsque des événements du passé sont évoqués, ils le sont toujours en étant soumis à une interprétation rétrospective, teintée aussi des anticipations de l'avenir. Le récit n'est pas l'actualisation d'un passé, mais un construit qui s'énonce dans un présent et dans une interaction dont il tire sa signification. (*Ibid.*)

Au cinéma, cette relation complexe avec le temps peut prendre forme grâce au montage, procédé permettant une production de sens par la manipulation du matériau dans le temps. C'est ce processus créatif qui sera au centre de notre analyse de *49 Up*.

1.3 Sujet

L'une des caractéristiques propres au cinéma est d'être un art de la combinaison et de l'agencement. Le montage cinématographique, tant par son aspect visuel que sonore, peut constituer un outil pour mieux construire le récit de vie d'un sujet. En élaborant son récit de vie, « le narrateur reconstruit la cohérence et l'unité de son histoire dans une configuration différente, qui accorde un sens remanié aux actes vécus. La mise en intrigue doit donc être vue comme quelque chose se faisant, comme une opération. » (Ryckel (de) & Delvigne, 2010, p.238) Le philosophe Paul Ricoeur définit cette *mise en intrigue* comme étant « l'opération qui tire d'une simple succession une

configuration. » (Ricoeur, 1983, p.127) Au cinéma, cette opération s'apparente fortement au montage, la troisième écriture subséquente au scénario et au tournage, qui répond à la *nécessité de faire récit*. (Niney, 2002, p.52)

Ainsi, le récit se crée inévitablement dès la juxtaposition de deux images, car il y a production de sens. Le montage est d'emblée synonyme d'enchaînement, de liaison, de raccord. L'étymologie même du terme raccord indique « une opération de réconciliation (après la séparation de la coupe), d'association de ce qui se ressemble d'un point de vue dynamique ou plastique. » (Faucon, 2009, p.18) Mais, le montage ne fonctionne pas seulement par rapprochement, ni le raccord par association : « Les oppositions plastique, graphique, dynamique, rythmique, discursive, par exemple, servent aussi à mettre deux éléments sous tension. » (*Ibid.* p.20) Les possibilités qu'offre le montage, tant au niveau esthétique, discursif, que temporel, permettent au monteur — en collaboration avec le réalisateur — de participer à l'élaboration du récit de vie d'un individu en suivant sa propre sensibilité et en tentant de rendre compte de la vie du sujet dans toute sa complexité.

C'est à la lumière de ces réflexions sur le montage cinématographique et ses affinités avec le récit de vie que nous nous intéressons, dans le cadre de ce mémoire, à la série documentaire *Up Series*, et plus particulièrement à *49 Up* (2005, 180 min), septième volet de ce projet initié en 1964 par Paul Almond et repris par la suite par Michael Apted. Notre choix s'est porté sur ce projet documentaire longitudinal puisqu'il s'inscrit *dans la durée* et met en récit la vie de plusieurs individus.

De manière à mieux appréhender et questionner notre objet d'étude, il nous apparaît important de revenir sur la genèse télévisuelle de la série ainsi que sur son évolution au fil du temps.

1.4 Contextualisation de *Up Series*

L'idée de *Seven Up!* (1964), premier épisode de la série⁷, prend forme dans le cadre de l'émission de télévision britannique *World in Action* (1963-1998). La diffusion de cette émission débute sur la chaîne publique Granada⁸ à une époque où la télévision anglaise commence à délaisser les studios et exploiter le potentiel journalistique d'une nouvelle technologie : la caméra légère 16mm et le son synchrone. Réputée pour traiter de manière audacieuse et originale de divers sujets d'actualité, cette émission va trouver sa véritable vocation et son rayonnement auprès de la population britannique dans la foulée des grands bouleversements politiques et sociaux amenés par les années 1960. À cette époque, la télévision commerciale vit une véritable révolution, contrairement à la chaîne publique BBC, qui produit des émissions s'adressant encore à une certaine élite. (Willis, 2009) La télévision se démocratise et diffuse du contenu pensé spécifiquement pour le peuple et les classes ouvrières. C'est dans cette période de changements que Tim Hewat⁹, le créateur de *World in Action*, développe l'idée d'un projet donnant la parole aux adultes de demain, à ceux qui dirigeront l'Angleterre de l'an 2000. Au départ, aucune suite n'est envisagée et c'est finalement un peu par accident que le projet reprend vie sept ans plus tard. *Seven Up!* est un épisode clos ayant comme objectif de chercher à savoir si les mouvements contestataires de l'époque des *swinging sixties*, se reflètent dans le quotidien et l'éducation de ces jeunes de 7 ans.

⁷ La série se compose à ce jour de huit volets : *Seven Up!* (1964), *14 Up* (1970), *21 Up* (1977), *28 Up* (1984), *35 Up* (1991), *42 Up* (1998), *49 Up* (2005) et *56 Up* (2012).

⁸ À cette époque, Granada avait la réputation de produire du contenu divertissant et accessible. L'intelligence de la programmation de cette chaîne résidait dans son goût pour le risque, l'originalité et l'aventure, tout en étant empreinte d'un véritable sens de responsabilité civique.

⁹ Timothy Edward Patterson Hewat (1928 –2004) est le producteur d'émissions d'affaires publiques qui a développé le concept de *World in Action*. Il avait un intérêt marqué pour les sujets d'actualité audacieux. Consterné par l'importance encore accordée aux classes sociales anglaises à cette époque, Hewat cherchait à remettre en question ce phénomène dans la télévision qu'il produisait. (Bruzzi, 2007)

Up Series s'inscrit donc dans une démarche poussée par des motivations sociologiques teintées par le déterminisme social ambiant et le système de classes présent en Angleterre à cette époque. Affichant d'emblée son propos, le projet s'inspire d'une maxime jésuite du 17^e siècle : *Give me a child until he is seven and I will give you the man*. Sans être une enquête mise en place par des sociologues ayant comme objectif de mener à terme une véritable étude scientifique (il s'agit ici d'une démarche de cinéaste et non de sociologue), le but premier de ce documentaire est tout de même de proposer une réflexion sur l'impact des prédispositions socio-économiques sur la vie d'un enfant dans l'Angleterre de la deuxième moitié du 20^e siècle. Le projet suit donc quatorze individus de l'enfance à l'âge adulte, en les filmant tous les sept ans. *56 Up*, le dernier volet de la série complété à ce jour, est sorti sur nos écrans en 2012. Le prochain, *63 Up*, est prévu pour 2019.

Il importe de noter que la genèse de *Up Series* prend racine dans une période charnière où l'histoire et la sociologie convergent et où l'on peut dénoter un intérêt grandissant des chercheurs pour l'homme ordinaire, cet *objet qui parle*. (Bourdieu, Chamborédon & Passeron, 1968) C'est dans les années 1960 que voient le jour les premières études interrogeant les effets d'une période historique précise sur les trajectoires de vie de l'homme commun. Cette posture contraste avec le rapport habituel que l'histoire entretient avec le biographique, principalement au service des grandes figures historiques, des masses ou des classes. Il faut attendre que la microhistoire (Ginzburg, 1976 ; Levi, 1985 ; Farge, 1989) réinvestisse ce matériau en proposant une réduction d'échelle et en s'intéressant aux laissés-pour-compte, avant que l'approche biographique ne retrouve sa légitimité dans les années 1970.

Durant cette même période naissent parallèlement les premières théories sur le développement de l'adulte (Ginzberg, Ginsburg Axelrad, & Herma, 1951 ; Super, 1957 ; Levinson, 1958 ; Erikson, 1958) qui mettent en évidence que « chaque âge de la vie présente ses défis, ses possibilités de développements et d'échecs. » (Sapin,

Spini & Widmer, 2007, p.20) Mais, l'évolution de la notion d'individu et la montée du mouvement d'individuation et de subjectivation des décennies suivantes démontrent les lacunes de ces théories par rapport à la variabilité des situations individuelles qui ne répondent plus à la standardisation d'autrefois. Cela donne lieu à des théories du développement pour lesquelles l'évolution de l'individu dans le temps est considérée comme un processus constamment en devenir :

les parcours de vie individuels ne sont pas le simple produit de ces programmes institutionnels. Ils sont le résultat d'une combinaison de trajectoires, cognitives, affectives, familiales et professionnelles, certes construites par les individus, mais négociées en fonction des modèles culturels et institutionnels en place. (*Ibid*, p.29)

Le recours au récit s'avère inévitable quand vient le temps de présenter de manière intelligible le parcours de la vie d'un individu.

1.5 Genèse du projet et changement de perspective

Seven Up! a été réalisé par le Canadien Paul Almond et diffusé le 5 mai 1964 sur la chaîne Granada Television. On y suit un groupe de quatorze enfants âgés de 7 ans et issus de milieux socio-économiques variés. Ils y sont interrogés sur une multitude de sujets, allant de leurs rêves et aspirations à leur opinion générale sur le monde. Les enfants ont été trouvés en trois semaines par deux jeunes chercheurs, Gordon McDougall et Michael Apted (ce dernier reprendra le projet à titre de réalisateur pour les sept autres épisodes). En visitant plusieurs institutions, aussi bien des écoles en milieu ouvrier que des écoles huppées, ils demandaient aux professeurs de leur présenter leurs plus brillants élèves âgés de 7 ans.

Ceux qui semblaient intimidés ou réticents à répondre aux questions n'étaient pas retenus. Il faut comprendre que ce projet était créé dans le contexte précis du médium

télévisuel. Les enfants ont d'abord et avant tout été sélectionnés pour leur aisance devant la caméra et non parce qu'ils offraient un échantillon objectif de la société britannique de l'époque. (Barnes, 1984)

Des quatorze enfants sélectionnés au final, cinq proviennent d'un milieu social plus aisé (Andrew, Bruce, Charles, John, et Suzy), deux de la classe moyenne en banlieue (Neil et Peter), quatre de la classe ouvrière (Jackie, Lynn, Sue et Tony), deux autres venaient de maisons de charité (Paul et Simon) et, finalement, un dernier est issu du milieu rural agricole (Nick)¹⁰.

Seven Up!, premier épisode de la série d'une durée assez brève de 39 minutes, s'ouvre sur un générique qui trahit la « teneur marxiste » de l'ensemble, comme le remarque le sociologue américain Barrie Thorne. (2009, p.334) Ce générique est celui de l'émission télévisée *World In Action* : au son des trompettes annonciatrices, la planète Terre entre en rotation et la voix typiquement solennelle du narrateur d'actualité Douglas Keay se fait entendre :

This is no ordinary outing at the zoo, but a very special occasion : we brought these children together for the very first time. They are like any other children except that they come from startlingly different backgrounds. We brought these children together because we wanted a glimpse of the year 2000. The shop steward and the executive of the year 2000 are now seven years old.¹¹

¹⁰ Au sujet de cet *échantillonnage*, Michael Apted n'hésite pas à exprimer son regret par rapport à la représentativité des sexes (seulement quatre filles sur quatorze sujets), des classes (très peu d'enfants proviennent de la classe moyenne) et des ethnies (une personne de couleur seulement). Dans la sélection, on ne retrouve aucune fille en provenance de la classe moyenne, sujet qui aurait certainement eu des chances d'être influencée par le mouvement féministe des années 1970-80. Apted reconnaît que le film rate ce qu'il appelle la plus grande révolution sociale de sa génération, même si certains changements en relation avec le féminisme sont présents dans *35 Up*. Il tentera par la suite de rééquilibrer ce manque en donnant plus de temps écran aux conjointes des sujets masculins et en ne filmant que brièvement les partenaires des sujets féminins.

¹¹ Ce même générique d'ouverture est réutilisé pour chaque nouvel opus, tel un rappel du concept originel de *Seven Up!*. Apted tient à cette constance, même si cela peut contraster avec la réorientation de la série. Cependant, Apted apprécie la valeur historique de ces éléments qui ancrent la série dans l'époque de sa conception et assume le propos initial.

Quelques années plus tard, suite au succès du premier épisode, le projet est réinvesti par l'un des chercheurs de l'époque, Michael Apted, devenu réalisateur. Le directeur de Granada Television, Denis Forman, encourage Apted à rencontrer à nouveau ces enfants maintenant âgés de 14 ans pour voir ce qu'ils sont devenus. À ce moment, un glissement s'opère dans l'orientation du projet. Nous passons d'une affirmation à une question : est-ce que les conditions sociales dont sont issus ces enfants ont réellement eu un impact sur leur parcours ? Il s'agit par le fait même de revisiter ce qui était présent dans le premier épisode (outre la thématique des classes sociales), c'est-à-dire le système d'éducation britannique, opposant les *boarding schools* plus huppées aux *public schools* des quartiers populaires. À un plus large niveau, il était aussi question de la discipline de vie plutôt rigoureuse des enfants mieux nantis par opposition à la liberté, voire au laisser-aller, des enfants issus de classes ouvrières. De ce retour sept ans plus tard est donc née l'idée du concept de ritualisation septennal, qui permettra un réel aperçu à long terme du parcours de vie des sujets et des classes sociales britanniques, mais aussi de la mobilité sociale¹², phénomène plus récent.

Dans un entretien accordé à l'occasion d'un numéro spécial de la revue scientifique *Ethnography* au sujet de *Up Series* en 2009, Michael Apted se remémore ce changement de perspective. Il affirme que cela s'est fait de manière très organique. À mesure que les enfants grandissaient, il s'est intéressé au drame de leur vécu, à leur évolution personnelle, et le contexte politique a été peu à peu mis de côté. À cette étape du projet, l'Angleterre avait beaucoup changé et Apted a vite pris conscience que le potentiel de ce qu'il avait entre les mains résidait dans les entretiens de fond avec les sujets, dans les gros plans de leur visage, dans cet instantané d'une génération (les derniers *baby-boomers*).

¹² Le terme de mobilité sociale désigne les mouvements de passage d'une classe sociale à une autre (Bertaux, 1969 p.448).

En ce sens, il rejoint la vision du sociologue Charles Wright Mills qui voyait la sociologie comme un croisement entre la biographie et l'histoire. (Mills, 1959) Dans *Up Series*, bien que le contexte historique soit rarement abordé de plein front, il reste présent de manière implicite. Le choix de ne pas faire volontairement discourir les sujets sur un événement historique précis est bien conscient. Chaque fois qu'il y a eu tentative de les faire réfléchir par l'entremise de questions ciblées sur certains événements politiques, cela devenait maladroit et ne collait pas au film. Apted en est venu au constat que leurs vies sont des déclarations politiques en soi et qu'il était inutile de les faire discourir sur un événement historique donné pour rendre le film davantage politique ou ancré dans son temps. L'étude « ethnographique » longitudinale que constitue aujourd'hui *Up Series* s'est ainsi formée un peu par hasard, suite à des choix créatifs. La thématique initiale des classes sociales a donc servi de fil conducteur, mais était insuffisante pour élaborer de nouveaux volets. D'autres avenues se devaient d'être abordées, signale Apted¹³. Nous passons ainsi d'une approche visant à analyser la société (classes sociales, milieux socio-économiques, système d'éducation) à la singularité du devenir.

Les rencontres cycliques avec les sujets de *Up Series* mettent en évidence les tensions et les contradictions de cette représentation. Le déterminisme ambiant de jadis cède

¹³ Bien que n'ayant aucune formation spécifique en sociologie (seulement des études en histoire et en droit), Michael Apted a toujours eu un intérêt marqué pour la condition humaine. Il est un réalisateur au parcours atypique, investissant autant ses énergies dans des films de fiction à gros budgets que dans des projets documentaires plus indépendants. Néanmoins, il ressort de sa filmographie une tendance marquée pour les thématiques sociologiques, que ce soit entre autres avec le drame biographique *Coal Miner's Daughter* (1980), retraçant le parcours de la chanteuse country Loretta Lynn, de ses origines modestes à la célébrité, ou le documentaire *The Power of the Game* (2007), sur l'impact social du soccer à travers le monde. Il a aussi produit une version américaine de *Up Series* pour la télévision (trois films de 1991 à 2006), de même qu'une version soviétique *Age seven in the USSR* (sans suite, dû au climat politique). Plus récemment, il a aussi réalisé la série *Married in America 1 et 2* (2003 et 2006) à propos de sept couples américains vivant différentes situations sociales. En 2008, on lui décerne l'*American Sociological Association's Award for Excellence in the Reporting of Public Issues*, un prix remis annuellement à des non-sociologues impliqués dans la diffusion de nouvelles perspectives sociologiques à un public plus large. Le jury a souligné sa vision et ses instincts fondamentalement sociologiques, les documentaires de Apted étant pratiquement tous réalisés à partir de matériel primaire qu'il a lui-même collecté et mis en forme.

peu à peu sa place à un processus plus nuancé, les sujets eux-mêmes semblant rejeter le moule préfabriqué dans lequel ils avaient initialement été placés. Ils ont la volonté de raconter leur propre histoire et de définir leur propre vie, refusant d'accepter l'idée que l'analyse de leur provenance sociale soit un moyen adéquat pour comprendre leur vécu. Ainsi, la causalité qui était au centre du développement de la vie de l'individu a tranquillement évolué. Les catégories socio-économiques demeurent un thème de la série, mais des variations reliées à l'âge, au sexe, à l'ethnie, de même qu'à l'état de santé physique et mentale, à l'expérience transformatrice d'être parent, d'être en couple, etc., déstabilisent l'image linéaire prédestinée.

Il est important de noter qu'ici, le narrateur est double. Il y a tout d'abord le sujet filmé lui-même qui se raconte en s'appropriant les questions posées au fil de l'entretien, mais aussi Michael Apted, le réalisateur, qui narre le film (littéralement, surtout de manière informative) et réorganise le discours du sujet à l'étape du montage. Il crée ainsi des parallèles discursifs et plastiques entre les archives et le vécu récemment capté d'un même individu.

Le récit de vie s'élabore donc dans une posture de collaboration entre le sujet et le réalisateur, le montage participant à une mise en intrigue du parcours de ces individus. Il revient évidemment au réalisateur et au monteur de faire un choix éditorial et de déterminer ce qui sera révélé de chacun des sujets dans le montage final, mais la situation est quelque peu différente dans le cas d'un projet documentaire longitudinal. Car pour qu'Apted puisse donner suite au projet, les sujets doivent accepter de revenir tous les sept ans. Ce contrat tacite qui unit le cinéaste et les sujets pousse le réalisateur à redoubler de prudence dans la salle de montage, de manière à ne pas trafiquer leurs paroles. Cette situation de *collaboration* leur donne un pouvoir inhabituel. Ils sont garants de la poursuite du projet, plus que tout autre membre de l'équipe de tournage. Comme le révèle Apted dans son entretien pour la revue *Ethnography*, certains sujets n'hésitent plus à imposer leurs propres balises et à tracer

leurs limites. Conscients de l'attention médiatique que reçoit la série, plusieurs sujets protègent leur entourage, refusant d'inclure leur famille dans les entretiens. Ils demandent parfois à ce qu'un segment ne soit pas retenu, d'autres exigent même de voir une version du montage avant sa diffusion et se permettent de donner des indications pour le montage. Apted ne trouve pas ce compromis collaboratif désagréable, mais est totalement conscient que cette forme de tension entre lui et les sujets existe bel et bien.

Maintenant que nous avons circonscrit notre sujet et notre objet d'étude, voyons quels questionnements découlent de ces réflexions préliminaires.

1.6 Questions de recherche

La reconfiguration biographique à l'intérieur d'un processus de mise en récit documentaire est au centre de nos investigations. Nous nous questionnons à savoir en quoi le montage cinématographique nous permet de mieux comprendre comment s'articule et se construit le récit de vie d'un individu dans *49 Up*, septième volet du projet documentaire sur le long terme *Up Series* (nous reviendrons sur la sélection du corpus plus en détail dans la partie méthodologie, au chapitre 3).

Dans le cas de notre objet d'étude, l'étape du montage s'avère cruciale, car c'est à ce moment que les images d'aujourd'hui sont agencées à celles d'hier, selon une mise en intrigue choisie par le narrateur (réalisateur/monteur), suivant diverses temporalités.

Ce mémoire de type recherche classique porte donc sur la mise en forme du récit de vie par le montage dans *49 Up*.

Notre question de recherche peut être énoncée de la manière suivante :

Comment le montage participe à la mise en récit de la vie des sujets dans 49 Up?

De plus, comme nous l'avons vu précédemment, le temps revêt une importance particulière dans le récit de soi. Nous nous interrogeons donc aussi sur cette question :

Quels agencements temporels créés par le montage contribuent à la mise en récit de la vie d'un individu ?

1.7 Objectif de la recherche

L'objectif principal de la recherche est d'observer puis d'identifier ce qu'offre le montage comme procédés visuels et sonores ainsi que comme organisation temporelle pour permettre une mise en récit de la vie d'un sujet.

En analysant les cinq récits de vie sélectionnés via le filtre des théories issues de l'approche biographique en sociologie, et ce, tout en considérant les diverses temporalités du récit, nous pourrons mieux comprendre comment le montage cinématographique participe à la mise en forme du récit de vie dans cette entreprise documentaire longitudinale.

1.8 Hypothèse

Nous émettons l'hypothèse qu'un projet documentaire longitudinal comme *Up Series* est un objet qui peut nous amener à mieux comprendre comment se met en forme le

récit de vie de gens *ordinaires* grâce aux procédés discursifs du montage.

1.9 Pertinence communicationnelle

Seven Up! a initialement été pensé et réalisé dans le but avoué de rejoindre la société britannique via le médium télévisuel. Depuis ce temps, le projet documentaire s'est fait connaître à l'étranger, notamment grâce à *28 Up* qui, par le circuit des festivals, a réussi à percer le marché nord-américain, devenant un véritable succès au milieu des années 1980. (Bruzzi, 2007, p.3) *Up Series* est maintenant réalisé dans l'optique de rejoindre un double public : les téléspectateurs britanniques, qui ont accès à la version réduite, formatée pour la télédiffusion ; et les cinéphiles nord-américains, pouvant visionner la version longue spécialement montée pour les salles de cinéma. La commercialisation du coffret DVD intégral de la série de même que sa mise en ligne sur Netflix en 2013, ont permis à de nouvelles générations de connaître le projet. Ainsi, l'intérêt porté à *Up Series* est toujours d'actualité, comme le prouve la multiplicité des supports facilitant l'accès au récit de vie des sujets dépeints.

De fait, le cinéma « montre une marchandise techniquement reproductible à l'infini et rassemble les foules à plusieurs endroits, dans plusieurs villes à un moment donné afin de partager le plaisir des images et de la communication. » (Hedwig, 2014, p.166) Très tôt, on mesure donc l'importance du cinéma pour « défendre et illustrer sa culture ou sa politique. » (Balle, 2014, p.18) Le documentaire a depuis longtemps été un outil de prise de position sur le monde qui nous entoure. Même si très souvent le documentaire est tourné dans des conditions précaires, difficilement compatibles avec les lois du marché et de la rentabilité, la démocratisation des moyens technologiques des dernières années pave de nouvelles voies aux cinéastes d'aujourd'hui ayant un goût pour le cinéma du réel. À l'heure actuelle où le cinéma vit de grands changements technologiques, modifiant notre mode de consommation et

notre posture spectatorielle, les images documentaires semblent occuper de plus en plus d'espace. On ne veut plus seulement « voir des *grands* films, mais le film des instants de sa vie et de ce qu'on est en train de vivre. » (Lipovetsky & Serroy, 2007 p.26) Cette démocratisation de la représentation n'est pas sans rappeler la réduction d'échelle qui a marqué la discipline historique quelques décennies plus tôt. Ainsi, le cinéma permet aux gens ordinaires de se raconter. Dans son ouvrage *Esthétique et psychologie du cinéma*, Jean Mitry évoquait le film comme un monde s'organisant en récit (1990, p.354). Le montage agit ici comme procédé responsable de cette organisation, capable de participer à la mise en récit de la vie d'individus, et vecteur de leur discours sur le monde.

Le sujet de ce mémoire répond ainsi directement aux objectifs du programme de la maîtrise en communication, profil Cinéma et images en mouvement, puisqu'il offre la possibilité de réfléchir sur le cinéma en mettant en relation plusieurs dimensions théoriques venant de la sociologie, de l'anthropologie, de la philosophie et de l'esthétique, de manière à saisir le phénomène cinématographique documentaire dans toute sa complexité.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Afin de délimiter les balises de cette recherche, il nous est essentiel de revenir sur la notion de *récit de vie* qui est au centre de notre problématique. Rappelons que le récit de vie est une méthode qualitative extrêmement riche permettant d'appréhender les objets d'étude dans leur aspect temporel et pouvant convenir à de nombreux champs disciplinaires : histoire, sociologie, sociologie clinique, anthropologie, psychanalyse, science de l'éducation, sans oublier les démarches de formation et de développement personnel. Pour mieux circonscrire notre démarche et éviter la polysémie d'une notion qui se redéfinit selon le champ d'application concerné, nous posons dans ce chapitre les bases de ce concept dans une perspective sociologique. Après un bref retour sur la réticence de Pierre Bourdieu à la recherche biographique, nous faisons appel aux sociologues français Daniel Bertaux et Didier Demazière dont les théories mettent en lumière les différentes composantes du récit de vie. Puis, nous mobilisons les philosophes Paul Ricoeur, Guy de Villers et Saint-Augustin pour approfondir nos réflexions sur la dimension temporelle du récit de vie. Finalement, la conception du montage selon le théoricien du cinéma Vincent Amiel nous aide à comprendre en quoi cette opération peut participer à la mise en récit de la vie des sujets de *Up Series*. Nous concluons ce chapitre avec quelques notions développées par le philosophe et cinéphile Gilles Deleuze, qui s'est questionné sur la dimension temporelle des images.

2.1 La recherche biographique

L'homme naît *inachevé* (Lapassade, 1963), il ne cesse d'évoluer et de se reconfigurer au gré de ses expériences. Lorsqu'il se raconte en mettant en forme son vécu, il parvient à mieux saisir et nous faire saisir sa propre complexité. Car nous nous racontons pour mieux nous faire connaître, mais surtout pour nous comprendre nous-mêmes.

Depuis quelques décennies seulement, la mise en récit de soi est au cœur des préoccupations scientifiques des chercheurs. À l'origine, l'approche des récits de vie s'est développée dans le champ de la recherche en sociologie de l'École de Chicago au tournant des années 1920-30 (Conwell & Sutherland, 1937; Shaw, 1930, 1936; Thomas & Znaniecki, 1998). Partant d'une rupture avec les méthodes héritées du positivisme où prévalaient des critères de quantification et d'objectivité, les sociologues se sont intéressés à l'objet social de manière qualitative, favorisant de nouvelles méthodes exploratoires et inductives permettant de rendre compte de la complexité des phénomènes humains. (Orofiamma, 2002) De ce renversement a découlé une approche compréhensive du vécu, selon laquelle les individus sont des « producteurs actifs du social, des dépositaires d'un savoir important qu'il s'agit de saisir de l'intérieur, par le biais du système de valeurs des individus. » (Kaufmann, 1996) Ainsi, on a laissé davantage de place à la recherche biographique dans les sciences humaines et sociales, mais cette transition ne s'est pas faite sans heurts. Elle a notamment soulevé l'opposition du sociologue français Pierre Bourdieu qui l'a qualifié d'*illusion biographique*, affirmant sa méfiance pour ce qu'il considérait être un mensonge, une déformation, une dissimulation ou encore, un simple support au narcissisme par opposition à la vérité du « social ». (Heinich, 2010, p.421-430) La critique de l'*illusion biographique* renvoie à la question du rapport entre fiction et réalité que pose inévitablement le récit.

D'autres chercheurs, tel Michael Pollak, Jean-Claude Passeron et Nathalie Heinich ont plutôt pris la défense du biographique en concevant cet outil comme révélateur d'une explication des logiques sous-jacentes au vécu du sujet et ce, en prenant soin de distinguer la perspective explicative de la perspective compréhensive, les deux étant parfaitement légitimes bien que ne rendant pas compte des mêmes réalités.

2.2 Le récit de vie comme producteur de sens

Dans le cadre de notre recherche, nous nous intéressons aux théories du sociologue Daniel Bertaux, celui-là même qui a introduit l'expression *récit de vie* en France vers le milieu des années 1970 (surtout dans une perspective ethnosociologique). Il est important de noter la distinction avec l'expression *histoire de vie* utilisée auparavant, mais qui évoque l'histoire vécue par une personne donnée plutôt que le récit que cette personne en fait. Car le récit de vie résulte d'une forme particulière d'entretien : l'entretien narratif, où le chercheur (dans notre cas, le réalisateur) demande à un sujet de lui raconter, de manière complète ou partielle, son expérience vécue. Bertaux conçoit ainsi le récit de vie comme la forme narrative d'une production discursive dont la démarche est initiée par une personne extérieure (contrairement à la psychologie où l'individu se prête à cet exercice de manière volontaire). Il ne s'agit pas ici d'une *autobiographie*, qui s'attarde plutôt à retracer en totalité l'histoire d'une personne de sa naissance au présent. Le récit de vie amène plutôt le sujet à considérer sa vie à travers un filtre, celui de la posture du chercheur qui entreprend cette démarche dans le but d'explorer une thématique précise. Néanmoins, le fil conducteur du récit de vie demeure souvent la ligne de vie, composée des événements, situations, projets et actions qui ont marqué la vie de l'individu. (Bertaux, 1997)

Cette structure diachronique des événements biographiques, c'est-à-dire la succession des faits marquants dans le temps, permet d'accéder à une objectivité au moins discursive. (*Ibid.*) Certaines déclarations ou digressions telles que les associations d'idées, les justifications, les contextualisations, les confusions et même les dissimulations sont des informations permettant cette structuration diachronique. En effet, « le travail de remémoration d'un sujet s'efforçant de reconstituer le fil de son parcours biographique renseigne sur ce qui fait sens pour lui. » (*Ibid.* p. 74)

2.3 Une construction de soi

Pour le sociologue français Didier Demazière, le récit de vie permet au chercheur d'accorder dans son analyse une grande importance aux interprétations que les acteurs donnent à leur vécu. L'individu qui se raconte est inévitablement engagé dans un processus de construction de soi face au regard de l'autre. (Demazière, 2003) Il privilégie certains événements, sélectionne certaines périodes de sa vie, en occulte d'autres, le tout suivant une logique qui n'est pas nécessairement chronologique, mais qui répond plutôt à une dynamique conversationnelle moins linéaire. Cette mise en forme ordonne des séquences selon une temporalité subjective et imprécise, puisque le récit est expérimenté, affiné, complété, rectifié à mesure qu'il progresse. La trame temporelle ne préexiste pas à la mise en récit, elle est bricolée graduellement. L'intérêt des ressources narratives se dégage dans ces sinuosités, ces bifurcations, ces apartés, bref, dans cette reconstruction par la mise en mots. (Demazière, 2007) L'agencement temporel choisi par le sujet permet de faire ressortir des significations nouvelles à ce qui est arrivé. Pour Demazière, le *sens* revêt une double signification : celle de mettre en cohérence en suivant une certaine logique, puis celle de direction, de mise en perspective.

En racontant notre vie ou des épisodes de celle-ci, nous en construisons ou reconstruisons la cohésion. Le monde social se dote de cohérence et de continuité dans l'activité narrative. En ce sens, la biographisation permet aux sujets

d'actualiser et [de] s'approprier subjectivement, non seulement les séquences, les programmes et les standards biographiques formalisés, mais aussi les gestes, les rituels, les comportements, les codes des mondes sociaux et d'appartenance. (Delory-Momberger, 2005, p. 15)

Cette appropriation perpétuellement en mouvance, jamais totalement définitive, passe ainsi par le récit. C'est principalement ce sur quoi s'est penché le philosophe français Paul Ricoeur, dont les travaux orientent la réflexion épistémologique sur le rôle du récit dans les sciences humaines et sociales depuis une vingtaine d'années.

2.4 Une configuration de soi

Paul Ricoeur est l'un des philosophes majeurs du 20^e siècle¹⁴. Il a publié au début des années 1980 les trois volumes de *Temps et Récit*, établissant une réflexion complexe et évolutive sur ces deux notions. L'idée directrice était de trouver l'existence d'un rapport de conditionnement mutuel entre narrativité et temporalité. (Ricoeur, 1995, p.66) Dans son sens large, le récit représente pour Ricoeur tout acte de parole ou d'écriture comprenant une configuration temporelle (roman, théâtre, poésie, film, histoire et conversations). L'acte narratif intervient donc comme « une réplique aux premières apories de la temporalité (...) puisqu'[il] rend possible, grâce à la mise en intrigue, une configuration du temps. » (Mongin, 1998, p.121) Cette mise en intrigue permet notamment d'articuler les concordances, visant la globalisation et l'unité, et les discordances, s'apparentant plutôt à des ruptures.

¹⁴ Paul Ricoeur (1913-2005) s'est surtout penché sur des questions concernant l'histoire, la littérature, la linguistique, la théologie, la psychanalyse et l'éthique, dans une perspective médiane entre phénoménologie et herméneutique.

En racontant, une configuration se crée. D'ailleurs, le terme « configuration », préféré à celui de « structure » par Ricoeur, « désigne l'art d'agencer des faits pour en faire un tout selon un ordre qui donne sens à l'histoire racontée. » (Ricoeur, 1983, p.235) Cette mise en intrigue consiste en une représentation de la réalité, révisée par la créativité du narrateur.

Pour Ricoeur, la réponse à « qui suis-je ? » ne peut être que narrative. (Ricoeur, 1985, p.358) Le caractère évasif de la vie réelle nous amène à avoir recours aux principes de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement, quitte à tenir pour révisable et provisoire toute figure de mise en intrigue (Ricoeur, 1990, p. 191-192). Cette continuité et discontinuité de nous-mêmes à travers le temps, Ricoeur l'évoque ainsi :

L'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire (...) l'individu structure sa vie autour de la temporalité et de la signification. Chaque moment présent de la vie est relié au passé et à un futur. Dès lors, nous nous situons dans une perpétuelle reconfiguration. (1985, p.358)

Bien que la recherche biographique et les récits de vie soient un terreau fertile pour nourrir les investigations de plusieurs chercheurs s'intéressant au concept d'identité, il est important de spécifier que la question identitaire ne fait pas partie de notre étude. Nous nous en tenons plutôt aux notions de récit et de temporalité.

2.5 Les temps du récit de vie

Comme le montage repose fondamentalement sur une manipulation du temps, il nous est important de prendre en considération la dimension temporelle de notre objet d'étude. Pour ce faire, les réflexions du philosophe des sciences de l'éducation Guy

de Villers¹⁵ sur les différents types de temporalités à l'intérieur du récit de vie se révèlent fort intéressantes.

De manière générale, Villers perçoit deux axes qui structurent le récit de vie : l'axe diachronique et l'axe synchronique. L'axe diachronique permet d'ordonner les événements de la vie d'un sujet selon ce qui prime pour lui dans une ligne chronologique, permettant une contextualisation historique. L'axe synchronique est plutôt divisé en deux catégories : « d'un côté les événements tels que le narrateur en a gardé le souvenir, de l'autre la manière dont il a vécu ces événements, et ce au moment où ils se sont produits et au moment où il les raconte. » (Villers (de), 2011, p.32) Il distingue aussi plus spécifiquement quatre types de temporalités : la temporalité narrative, précisant le moment de production du récit ; le temps vécu, qui expose « la manière dont le narrateur est affecté par les événements du passé, les anticipations de l'avenir et les rencontres du présent » (Villers (de), 1996, p. 111) ; le temps raconté, qui, par réorientation, donne une direction aux événements successifs ; et, finalement, le temps chronologique, qui permet de recadrer le récit de vie de l'individu dans le contexte historique collectif.

Nous pouvons constater que le temps raconté est en effet très différent du temps vécu ou du temps calendaire. Le montage cinématographique s'avère ainsi, comme nous le verrons plus tard, un procédé très riche et porteur de sens puisqu'il permet de rendre compte de plusieurs formes de temporalités. Ces théories sur le récit de vie et l'approche biographique précédemment mentionnées nous permettront de mieux saisir et analyser les phénomènes narratologiques et biographiques présents dans *49 Up*.

¹⁵ Les champs d'intérêt de ce philosophe portent principalement sur les questions de philosophie de l'éducation, de formation des adultes et de psychanalyse, toujours sous l'angle de l'approche biographique. Il est notamment cofondateur de l'Association internationale des histoires de vie en formation (ASIHVIF).

2.6 Les trois présents

Dans ses *Confessions*, Saint-Augustin illustre bien cette relation complexe que nous avons avec le temps en proposant trois formes de présents : le *présent du passé*, représentant la mémoire ou le souvenir; le *présent du présent*, soit l'intuition directe, la vision; le *présent de l'avenir*, constituant l'attente (1982, p. 317). Ces propositions nous aideront à circonscrire les diverses temporalités du récit présentes dans notre objet d'étude.

Nous abordons maintenant ce qu'offre le montage comme matière à penser nous permettant de mieux comprendre comment s'articule le récit de vie.

2.7 Le montage cinématographique

Comme le montage est au cœur de notre étude, plusieurs concepts reliés à cette étape de la production filmique sont mobilisés de façon à bien analyser comment le récit de vie prend forme dans *Up Series*. Pour ce faire, nous nous basons principalement sur les travaux du théoricien du cinéma Vincent Amiel.

Mais tout d'abord, considérons ce qui définit fondamentalement le montage. Si une définition devait résumer de manière simple cette étape de la production cinématographique, celle du critique et historien du cinéma français Marcel Martin serait appropriée : « Le montage est l'organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée. » (Martin, 1992, p.151) Dans l'ouvrage *Esthétique du film*, il est d'emblée stipulé que la fonction première du montage est une fonction narrative qui

assure l'enchaînement des éléments de l'action selon un rapport qui, globalement, est un rapport de causalité et/ou de temporalité diégétiques :

il s'agit toujours, dans cette perspective, de faire en sorte que le « drame » soit mieux perçu, et correctement compris, par le spectateur. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 2008, p.45)

En premier lieu, le monteur est donc le gardien de la cohérence du film, préservant la logique de l'ensemble selon les intentions premières de la réalisation.

Le montage peut également revêtir une fonction expressive, qui vise à exprimer, par l'apposition de deux images, un sentiment ou une idée : « la mise en présence de deux éléments filmiques, entraînant la production d'un effet spécifique que chacun de ces deux éléments, pris isolément, ne produit pas. » (*Ibid.* p.46-47) La signification d'un plan dépend aussi de sa durée. Le monteur « donne donc le sens de la ponctuation, de la concision et du rythme dans le récit visuel. » (Jurgenson, 1990, p.13)

2.8 Les types de montage

Les théories sur le montage sont nombreuses et diversifiées. Plusieurs cinéastes et théoriciens en ont fait leur thème de prédilection, parfois même leur dogme. Si nous avons choisi les notions d'Amiel, c'est qu'elles nous semblaient faire un survol très complet de cette forme d'écriture qu'est le montage, tout en offrant une matière assez riche et souple pour nous permettre d'y retrouver les formes présentes dans *49 Up*.

Dans son ouvrage *Esthétique du montage* (2010), Amiel propose trois types de montage permettant de tracer un panorama détaillé des différentes conceptions de cette pratique : le montage narratif, le montage discursif et le montage de correspondances.

Cette proposition offre une base intéressante pour approfondir notre réflexion ainsi que des notions heuristiques facilitant le repérage et l'analyse des différents procédés utilisés dans le montage de *49 Up*.

2.8.1 Le montage narratif

Habituellement, les images qui s'enchaînent à l'intérieur d'un montage suivent la convention selon laquelle une histoire est racontée. Un récit s'élabore donc progressivement, usant d'une articulation des plans en continu et favorisant ainsi une certaine concaténation des événements. Les raccords sont priorisés afin de construire un ordre temporel. Ce type de montage fondamentalement narratif impose une structure de succession où les moments, eux-mêmes attachés l'un à l'autre, forment une irréversible linéarité. (Amiel, 2012, p.32) Il est fréquent de retrouver dans ce type de montage des condensations temporelles ou des « précipités narratifs », dans un montage dont le principe d'articulation n'est plus dans l'action elle-même, mais dans son commentaire. L'usage de la narration en *voix-off* est ainsi un moyen fréquemment utilisé dans un montage narratif. Le narrateur aura pour fonction de présenter un récit, y allant de sa propre subjectivité. Celui-ci peut voyager dans le temps comme bon lui semble, son statut l'autorisant à tous les changements de position dans la temporalité. Par définition, la présence du narrateur permet de désolidariser le temps du récit en le condensant ou l'étirant. On ne suit alors plus nécessairement la logique du récit, mais bien celle du narrateur. La lisibilité des va-et-vient répond à la même logique que l'ensemble (succession des plans, linéarité), mais *déplace* simplement le moment regardé comme « si l'histoire existait 'en réserve', ou 'en puissance', et que l'on promenait, au gré de la narration, un projecteur sur tel ou tel de ses épisodes, en avant ou en arrière.» (*Ibid.* p.34) Cela traduit le besoin impératif de prioriser une certaine continuité causale en se racontant. En effet, c'est parce que le spectateur attend instinctivement un déroulement linéaire et continu des événements de la diégèse que

la moindre information en rupture avec cette convention prend un sens manifeste. (*Ibid.* p.35) C'est notamment cette rupture que propose le prochain type de montage.

2.8.2 Le montage discursif

Contrairement au montage narratif qui favorise la continuité et les relations logiques, ce deuxième type de montage « tente de démontrer des relations, d'organiser des significations moins évidentes. » (*Ibid.* p.57) Il s'agit d'un montage signifiant, qui utilise les formes du discours. Ici, la participation intellectuelle du spectateur est mise à contribution. Il se doit de faire les liens, de voir les connexions qui articulent le montage. Le film a comme matériau premier une quantité abondante de fragments du monde réel et c'est « principalement par la façon de les agencer, de les rapprocher, que le cinéma, s'arrachant au monde, devient discours sur le monde. » (Metz, 1972, p.182) Cette *autre logique*¹⁶ fait usage de plusieurs figures rhétoriques pour articuler le discours : synecdoque, métaphore, pléonasme, comparaison, gradation, répétition, antithèse, ellipse.

Le montage est susceptible de déclencher des articulations d'ordre conceptuel. Il amène les cinéastes à transformer les éléments visuels et sonores en des combinaisons expressives qui vont bien au-delà de la chose montrée. Si le montage est réussi, il « prendra », comme prend une greffe, pour reprendre l'expression d'Amiel.

¹⁶ C'est bien avant le cinéma que la peinture a soulevé des questionnements similaires, les couleurs étant perçues différemment selon l'environnement qui les entoure. Les cinéastes ont compris rapidement « le parti qu'ils peuvent tirer de la juxtaposition des plans, (...) la 'valeur' même des images [étant] modifiée par leur proximité. » (Amiel, 2012, p.58) À ce propos, le cinéaste français Robert Bresson rejoint cette pensée : « Il faut qu'une image se transforme au contact avec d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune ou d'un rouge. Pas d'art sans transformation. » (Bresson, 1995, p.22)

2.8.3 Le montage de correspondances

Enfin, Amiel fait état d'un troisième type de montage plus poétique, qui dépasse la simple représentation : le montage de correspondances. Ce montage met en lien des images éloignées dans la durée du film aussi bien qu'éloignées dans leurs contenus. Selon Bresson, il y a une nouvelle dépendance donnée aux plans par le montage, cette opération rapprochant « des images qui n'avaient encore jamais été rapprochées et qui n'étaient pas prédisposées à l'être. » (Faucon, 2009, p.88) Il ne s'agit pas ici d'un simple agencement esthétique, ni d'une association d'images servant à la poursuite du récit, mais plutôt des « fragments de temps et d'action qui, tirant leur valeur et leur poids du rapport entretenu avec d'autres, permettent au film de dépasser la somme de ses contenus. » (Amiel, 2012, p.101) Le montage de correspondances permet d'explorer d'autres logiques et d'autres liens que la succession ou la consécution. Le récit perd alors de sa simplicité linéaire parce qu'il « desserre les mécanismes intellectuels pour laisser la sensibilité occuper les intervalles, offr[ant] aux spectateurs une autre dimension de la représentation. » (*Ibid.* p.101)

Amiel distingue trois tonalités majeures dans le montage de correspondances : la rupture (le heurt, la distinction), la répétition (la rime) et le rythme (mouvement sensible propre au montage). L'image ne donne plus son sens immédiatement, ni dans son exposition ni dans la seule articulation qui la relie à la suivante ou à la précédente, mais dans la saisie de la structure globale. En privilégiant ce type de montage, les cinéastes refusent que le récit « suce le sang des images » pour reprendre une expression de Wim Wenders dans sa *Logique des images*. (1990, p.58) Le montage de correspondances crée ainsi un lien nouveau « entre des séquences éloignées les unes des autres, entre des gestes qui ne sont ni du même moment ni de la même action. » (Amiel, 2012, p.103)

2.9 La dimension temporelle de l'image

Le caractère essentiellement temporel des images cinématographiques nous amène à un passage obligé. Les propositions du philosophe français Gilles Deleuze, pour qui le cinéma occupe une place importante dans son œuvre, sont en effet une voie intéressante pour mieux appréhender les images dans leur aspect temporel.

Deleuze situe le cinéma à mi-chemin entre l'art et la philosophie. Il n'est ni un théoricien ni un historien du cinéma, mais un philosophe qui prend le cinéma comme support au déploiement de sa pensée. (Hême de Lacotte, 2001) Avec son célèbre diptyque *Cinéma 1 : L'image-mouvement* (1983) et *Cinéma 2 : L'image-temps* (1985), Deleuze ne prétend pas élaborer une théorie *sur* le cinéma, « mais sur les concepts que le cinéma suscite. » (Badiou, 1997, p.28) Ce travail se veut avant tout une prise de conscience de notre rapport à l'image.

Sommairement, Deleuze propose deux types d'image, l'image-mouvement qui subordonne le temps au mouvement, de sorte que c'est par le mouvement qu'on peut penser le temps ; et l'image-temps qui, elle, pose d'abord le temps avant de penser le mouvement. (Hême De Lacotte, 2001, p.19)

S'inspirant des écrits de Henri Bergson (principalement *Matière et Mémoire* (1896)), Deleuze réfléchit le temps selon deux modalités. Le temps est d'abord le temps présent, celui que l'on vit dans le moment, ici et maintenant. Mais le temps est aussi sans cesse déployé dans une direction passée et une direction future.

Concernant le passé, Deleuze emploie le terme de « nappes » qui coexistent entre elles sans entrer en contact, et qui se rejoignent et s'actualisent dans le présent. Pour

nous souvenir de quelque chose, il faut nous installer dans l'une de ces nappes. (*Ibid.* p.50)

Bien que nous ne prenons pas en considération tous les écrits de Deleuze sur le cinéma, quelques-unes des pistes avancées ci-haut nous fournissent certainement des clés de lecture intéressantes au sujet de notre rapport aux images et, plus particulièrement, à leurs dimensions temporelle et mnésique.

Maintenant que nous avons jeté les bases théoriques desquelles nous tirons profit pour soumettre notre objet d'étude à l'analyse au chapitre IV, voyons comment nous recueillons nos données de manière à les *faire parler*.

CHAPITRE III

CORPUS ET MÉTHODOLOGIE

3.1 Présentation du corpus et critères de sélection

Dans le cadre de ce mémoire, notre intérêt se porte sur un épisode précis du projet documentaire longitudinal *Up Series*. Bien que l'ensemble du projet a été visionné, nous nous intéressons plus spécifiquement à *49 Up* (2005, 180 min).

Il est à noter que pour chaque volet de la série, il existe une autre version de plus courte durée, montée spécialement pour la télévision britannique et répondant aux normes spécifiques de ce média. Cependant, dans le cadre de cette recherche, nous privilégions la version longue de *49 Up*, distribuée en salles nord-américaines.

Trois autres critères de sélection ont motivé notre choix :

Une quantité satisfaisante d'éléments analysables

Il nous importait de nous pencher sur un épisode contenant assez de matière pour favoriser une analyse complète. En ce sens, nous devions opter pour la sélection d'un opus plus tardif, puisque le récit de vie des différents sujets devient plus dense et complexe au fil du temps. De plus, comme l'agencement des diverses temporalités est au centre de notre questionnement, un épisode en contenant plusieurs permet inévitablement de plus grandes possibilités de combinaisons temporelles. *49 Up* offre sept âges différents pouvant se recouper (7 ans, 14 ans, 21 ans, 28 ans, 35 ans, 42 ans et 49 ans).

La diversité des sujets

Pour notre recherche, il nous semble important d'obtenir une représentativité des sexes et des classes de manière à soumettre à l'analyse le contenu le plus diversifié possible. Dans *49 Up*, le taux de participation est très satisfaisant (12 des 14 sujets sont présents), ce qui permet d'élargir l'éventail de la sélection.

Un épisode compartimenté

Finalement, puisque nous nous penchons sur le récit biographique de chacun des sujets, un épisode présentant chaque individu dans son chapitre respectif était nécessaire pour notre analyse. De *Seven Up!* à *21 Up*, les récits des sujets de même classe étaient regroupés par thématiques plutôt que par individu, recoupant les discours de tous les sujets entre eux et créant des contrastes entre les différents groupes socio-économiques. Depuis *28 Up*, ce style de montage a laissé place à une organisation par chapitre, le récit de chacun des sujets étant raconté individuellement.

C'est d'ailleurs la principale raison pour laquelle le plus récent volet de la série sorti en 2012 a été écarté de notre choix final. *56 Up* combine exceptionnellement le segment de certains sujets. Par exemple, Nick et Suzy se prêtent à une entrevue commune et les segments de John et Andrew sont imbriqués ensemble. Comme il est ici question du récit de vie de chaque individu, nous préférons nous pencher sur un épisode favorisant l'individualité de chaque sujet.

3.2 Choix des sujets pour l'analyse

Pour notre analyse, nous avons choisi de prioriser des sujets en provenance des cinq catégories de sélection qui ont initié la série : classe aisée, classe moyenne, classe

ouvrière, maison de charité et milieu rural. Seuls les participants ayant pris part aux huit épisodes de la série (de *Seven Up!* à *56 Up*) seront considérés puisqu'ils offrent davantage de matière à analyser. Le tableau suivant illustre la répartition des sujets selon leur catégorisation initiale, ainsi que l'historique de leur participation au projet.

SUJETS	<i>Seven Up!</i> (1964)	<i>14 Up</i> (1970)	<i>21 Up</i> (1977)	<i>28 Up</i> (1984)	<i>35 Up</i> (1991)	<i>42 Up</i> (1998)	<i>49 Up</i> (2005)	<i>56 Up</i> (2012)
CLASSE AISÉE								
Andrew								
Bruce								
Charles								
John								
Suzy								
CLASSE MOYENNE								
Neil								
Peter								
CLASSE OUVRIÈRE								
Jackie								
Lynn								
Sue								
Tony								
MAISON DE CHARITÉ								
Paul								
Simon								
MILIEU RURAL								
Nick								

Les cases vertes indiquent les participations du sujet pour chaque l'épisode, tandis que les cases rouges montrent ses abstentions. Des quatorze participants, seul Charles semble avoir quitté définitivement le projet. Pour diverses raisons, trois autres sujets (John, Peter et Simon) se sont absents sporadiquement, pour revenir par la suite.

En ce qui concerne la sélection des sujets pour la classe moyenne, la maison de charité et le milieu rural, le choix est simple puisque seulement un participant par catégorie correspond à nos critères de sélection : Neil (classe moyenne), Paul (maison de charité) et Nick (milieu rural). Pour les deux catégories restantes, notre choix s'est porté sur deux femmes, Suzy (classe aisée) et Jackie (classe ouvrière), de manière à équilibrer la représentativité des sexes¹⁷.

49 UP			
PARTICIPANT	TC (DÉBUT)	TC (FIN)	DURÉE
JACKIE	00 : 17 : 50	00 : 29 : 30	00 : 11 : 40
PAUL	00 : 50 : 44	01 : 02 : 05	00 : 11 : 21
SUZY	01 : 02 : 06	01 : 08 : 10	00 : 06 : 04
NICK	01 : 08 : 11	01 : 20 : 44	00 : 12 : 33
NEIL	01 : 57 : 30	02 : 12 : 48	00 : 15 : 18
DURÉE TOTALE DES SEGMENTS CONSIDÉRÉS			00h 56m 56s

3.3 La démarche inductive

De manière à mieux analyser en quoi le montage participe à l'élaboration du récit de vie dans *49 Up*, nous avons privilégié la démarche inductive.

L'idée centrale de cette démarche scientifique consiste à induire des énoncés généraux (des vérités) à partir d'expériences particulières, rigoureuses et systématiques. Ces énoncés généraux ne viennent pas de l'imagination du chercheur-observateur, mais de ses sens qui lui ont montré comment était la réalité observée. (Dépelteau, 2003, p.56)

¹⁷ De fait, les participantes ont un parcours souvent très différent de celui des hommes, marqué inévitablement par la conciliation entre maternité et travail.

Au fil de nos observations, sans idée préconçue¹⁸, nous notons les récurrences, les similarités, les causalités et les corrélations dans l'optique de nous mener à une idée par d'éventuelles généralisations¹⁹. L'intérêt d'une démarche inductive réside dans le fait qu'elle permet au chercheur de « ne pas tomber dans ce piège où l'on installe la théorie d'entrée de jeu et où les faits, trop aisément manipulables, se cantonnent dans un rôle d'illustration-confirmation. » (Kaufmann, 2001, p. 12) En ce sens, le chercheur part

d'une idée, encore mollement formulée, va sur le terrain, recueille des données en tous sens, revient vers ses lectures et commence à organiser ses données, retourne sur le terrain, lesté de questions déjà mieux conceptualisées et repart enfin, avec de premières réponses, vers une formulation généralisante. (Winkin, 2001, p. 190-191)

3.4 Les instruments d'analyse

Pour nous permettre de procéder méthodiquement et de bien mener à terme notre analyse, l'ouvrage de Jacques Aumont et Michel Marie, *L'analyse des films*, s'avère une ressource clé. Ils y proposent plusieurs instruments d'analyse filmique susceptibles de nous aider à bien appréhender notre objet d'étude. Trois grands types d'instruments sont proposés : descriptifs, citationnels et documentaires.

¹⁸ Bien que le chercheur aborde les phénomènes avec sa propre sensibilité théorique et ses connaissances antérieures, il demeure d'une importance cruciale de toujours conserver une ouverture pour ne négliger aucune explication ou direction, surtout celles qui ne nous étaient pas apparues à première vue. (Guillemette, 2006)

¹⁹ Par généralisation, nous entendons : « le processus par lequel le chercheur dépasse la simple accumulation d'observations en liant les phénomènes entre eux de telle sorte qu'il leur attribue peu à peu des schèmes interprétatifs. Il s'agit ici d'un processus essentiellement herméneutique où la pensée remonte graduellement du phénomène unique vers l'interprétation globalisante de manière à donner un sens à ce qui est analysé. » (Blais & Martineau, 2006, p.16)

3.4.1 Les instruments descriptifs

Destinés à comprendre et mémoriser le film, les instruments descriptifs visent surtout « à décrire les grandes (ou moins grandes) unités narratives ; mais il est souvent intéressant de pouvoir décrire tels ou tels traits de l'image, ou de la bande sonore. » (2004, p.35) Ces instruments descriptifs se composent en premier lieu du découpage en plans, qui s'avère indispensable si l'on s'intéresse aux questions de narration et de montage à l'intérieur du film. Les paramètres à considérer sont : la durée des plans, l'échelle des plans, les mouvements de caméra, les types de raccords, ainsi que la bande sonore et sa relation avec l'image. (*Ibid.* p.37) En deuxième lieu, il y a la segmentation qui nous pousse à relever les différentes séquences composant la structure narrative du récit. Enfin, Aumont et Marie proposent la description des images du film, c'est-à-dire la transposition « en langage verbal [des] éléments d'information, de signification » (*Ibid.* p.49) qu'elles contiennent. Cette démarche complexe comporte évidemment un parti pris du chercheur, puisque « le choix auquel on se livre dans la description relève toujours, en fin de compte, de la mise en œuvre d'une hypothèse de lecture. » (*Ibid.* p.49)

Dans notre cas, la description que nous faisons des extraits sélectionnés est principalement orientée vers les notions en lien avec le récit de vie exposées précédemment. Une attention particulière est portée à la production discursive, aux diverses temporalités représentées et à la narration. Finalement, il est suggéré d'avoir recours à des tableaux, graphiques ou schémas pour nous permettre de mieux représenter et traduire ce qui constitue le film. Une grille d'analyse produite à ces fins est explicitée un peu plus loin dans ce chapitre.

3.4.2 Les instruments citationnels

Le premier instrument de citation d'un film est l'extrait de film, bien que ce dernier comporte certaines limitations :

Le principal intérêt est d'offrir un objet de taille plus maîtrisable se prêtant mieux au commentaire analytique ; l'inconvénient le plus sérieux est d'accoutumer à ne voir les films que par morceaux, et à la longue de ne plus voir les films que comme des collections d'extraits citables. (*Ibid.* p.56)

L'utilisation du photogramme permet donc un arrêt sur image faisant d'abord office d'aide-mémoire, mais donnant aussi à voir les paramètres formels de l'image : cadrage, échelle de plan, composition et même mouvement, qu'une suite bien orchestrée de photogrammes permet de décomposer. (*Ibid.* p.57) Il importe aussi de mentionner que le croquis peut être un outil intéressant pour illustrer les mouvements présents dans une séquence donnée. Quant à la bande-son, il est possible de citer certains dialogues, la narration ou encore la partition musicale d'un film. (*Ibid.* p.61)

Dans notre étude, le photogramme est le principal instrument citationnel que nous employons dans les grilles d'analyse, mais aussi à même le texte.

3.4.3 Les instruments documentaires

Ce dernier type d'instrument permet d'analyser un ensemble de données extérieures au film. Les données peuvent être antérieures à la diffusion du film (genèse du projet, pré-production, scénario, tournage, post-production) ou postérieures à sa sortie (réception, recettes, critiques, éléments promotionnels, analyses). Toutes ces informations peuvent découler de sources écrites (articles journalistiques, entretiens,

statistiques, journaux de bord) ou non (déclarations, reportages, entrevues audio ou filmées). Ces données factuelles contribuent essentiellement à une meilleure contextualisation de l'œuvre. (*Ibid.* p.61-63)

Dans notre cas, les données documentaires sont principalement recueillies dans l'ouvrage exhaustif *Seven Up* (2007), écrit par Stella Bruzzi, de même qu'à l'intérieur des nombreux entretiens avec le réalisateur Michael Apted.

Sélection des extraits

Pour la sélection des extraits en vue de l'analyse, nous avons visionné attentivement le chapitre respectif de chacun des sujets choisis et procédé à un dépouillement systématique du contenu.

En suivant l'ordre du montage, chaque séquence liée à un âge précis a été consignée dans un tableau. Une courte phrase décrivant le contenu, le thème abordé ou encore le sujet discuté est rapportée au centre du tableau. La colonne de droite sert à prendre des notes sur les éléments qui semblent ressortir du montage. Le but de ce tableau est de faciliter notre repérage dans le segment respectif de chaque sujet et de procéder à une prise de notes préliminaires de manière à faciliter une appropriation de la matière en vue de l'analyse. En relisant les notes, il est alors possible de faire des recoupements entre diverses situations présentes dans le montage du récit de la vie de nos cinq sujets et commencer la sélection des extraits qui passeront à l'analyse.

Exemple de tableau de prise de notes préliminaires :

PAUL		
Récapitulatif sur la thématique du travail		
Âge	Contenu	Notes
7 ans	Paul : « I was gonna be a policeman, but I thought how hard it would be to join in... »	Récurrence : Manque de confiance en lui
14 ans	Paul : « I just haven't made up my mind yet. I was gonna be a Phys Ed. teacher, but one of the teachers told me that you had to get into university »	
21 ans	Travail : Maçon pour une entreprise	-
28 ans	Travail : Maçon à son compte	Évolution hiérarchie métier
49 ans	Retour sur l'échec de son entreprise : « I'm a worker, not a businessman »	Rétrospection

Une fois choisis, les extraits plus complexes comprenant de nombreux plans et la présence d'éléments sonores (narration, réponses d'entrevue, questions de Apted, etc.) sont décortiqués dans une grille d'analyse plus détaillée disponible en annexe. Rendre compte d'un montage ne peut se faire sans en montrer le déroulement complet. De fait, un plan est beaucoup plus difficile à lire quand il est isolé. Il faut le prendre en contexte, avec les éléments sonores qui l'habitent, pour bien capter ce qui en ressort. L'important est d'avoir la possibilité de relier ce plan à d'autres plans, car seules les images rassemblées peuvent devenir lisibles, donc faire sens. Considéré isolément, un plan d'un film ne veut rien dire. (Jurgenson, 1990, p.30)

Les extraits de notre sélection qui ne concernent qu'une image, deux plans (une coupe) ou un assemblage plus simple sont décrits à l'aide de quelques photogrammes à même le texte. En présence de son, le sous-titrage est incrusté sur le photogramme de manière à bien saisir ce qui se dit au niveau sonore.

3.4.4 Grille d'analyse

En procédant de manière inductive, il est important de bien s'outiller pour favoriser une observation en profondeur de l'objet d'étude. C'est pourquoi les notions de Aumont et Marie nous ont inspiré une grille d'analyse que nous utilisons pour les longs extraits étudiés, permettant de mieux décomposer le montage et nous aider à en faire ressortir des énoncés généraux.

La grille se divise principalement en deux parties qui nous aident à compartimenter les éléments visuels et sonores des extraits choisis de *49 Up*. Complètement à gauche, à titre de repère temporel, une colonne nous indique l'âge du sujet correspondant aux images qui défilent. La deuxième colonne comprend une brève description du contenu de la séquence²⁰ (entrevue ou action effectuée par le sujet) et des paramètres formels des plans qui la composent (mouvement de caméra, échelle de plan, etc.). La troisième colonne contient un ou plusieurs photogrammes illustrant tous les plans présents dans la séquence. Cette colonne agit aussi bien à titre aide-mémoire que comme outil pour mieux saisir les liens formels entre les images. Elle nous est utile pour décrire l'aspect visuel de chaque séquence. Finalement, la colonne complètement à droite est réservée aux éléments sonores, nous permettant de différencier ce qui relève du discours du sujet de ce qui appartient à la narration du réalisateur. Elle peut aussi servir à indiquer la présence de musique, de sons ambiants

²⁰ Une séquence se détermine par une unité de temps ou de lieu.

significatifs ou de dialogues captés sur le vif.

Il est à noter que le montage de *49 Up* est composé essentiellement de coupes franches. Aucun effet (fondu enchaîné, volet, etc.) n'est utilisé. L'esthétique de *Up Series* est restée sensiblement la même depuis la reprise du projet par Michael Apted, évitant tout élément pouvant détourner l'attention du discours des sujets. C'est pourquoi Apted et son équipe cadrent le plus simplement possible les sujets. La caméra est toujours sur trépied et ne se permet qu'à de très rares occasions un zoom discret. L'éclairage est élémentaire et le montage n'a rien d'ostentatoire. Les locations où se déroulent les entretiens sont souvent anonymes et la musique extradiegetique est quasi inexistante. Le but premier est vraiment de donner toute la place au discours du sujet. (Bruzzi, 2007, p.85-86)

CHAPITRE IV

ANALYSE

La première étape de notre analyse consiste en une prise de notes dans les tableaux préliminaires voués à cet effet. En nous basant sur les éléments relevés, nous tissons des liens entre les formes récurrentes de montage qui nous sont apparues. Nous circonscrivons ainsi les procédés de montage récurrents ayant participé à la mise en forme des récits de vie de nos cinq sujets sélectionnés. Nous nommons par la suite ces procédés et sélectionnons des extraits pour venir exemplifier la description qui en est faite. Avant de débiter notre analyse, il convient de revenir sur les cinq sujets sélectionnés (Jackie, Neil, Nick, Paul et Suzy) et de les présenter brièvement.

4.1 Présentation des sujets sélectionnés

Jackie

Jackie Bassett a grandi dans le East End, un quartier ouvrier de Londres. Avec ses amies Sue et Lynn, elle fait partie des trois jeunes filles sélectionnées pour représenter la classe populaire dans l'épisode initial *Seven Up!*. À l'adolescence, elle étudie dans une école publique (*comprehensive school*). Elle se marie ensuite avec Mick à l'âge de 19 ans, et déménage en périphérie de Londres. Le couple ne désire pas d'enfant à l'époque. À 35 ans, Jackie se retrouve divorcée et travaille comme secrétaire dans un bureau. Elle a la garde exclusive de son petit garçon, Charlie, né suite à une brève relation qui s'est soldée par une séparation. Jackie rencontre par la suite Ian, avec qui elle déménage en Écosse. Ils ont deux garçons ensemble, James et

Lee. À 42 ans, Jackie et Ian divorcent, mais choisissent de résider dans la même ville et de partager la garde des enfants. À 49 ans, Jackie vit toujours en Écosse avec ses trois garçons, dans un quartier qu'elle aime bien, non loin de sa belle-famille. Depuis plusieurs années, elle souffre d'arthrite et vit sur ses prestations d'invalidité.

Neil

Neil Hughes vient de la banlieue de Liverpool. Enfant joyeux et vif d'esprit, il devient au fil des ans sombre et nerveux. Adolescent, il rêve d'être accepté à l'Université d'Oxford, mais n'y sera pas admis. À 21 ans, il abandonne ses cours à l'Université d'Aberdeen après seulement une session, travaille sur un chantier de construction et vit dans un squat. Apter le retrouve à 28 ans, sans logis, errant sur la côte ouest de l'Écosse. À 35 ans, Neil élit domicile dans un logement social aux Îles Shetland et est impliqué dans une troupe de théâtre amateur. Lors de l'entretien, il semble agité et mal dans sa peau. Sept ans plus tard, après avoir trouvé de l'aide auprès de Bruce, un autre participant de *Up Series* qui l'héberge un moment, Neil est engagé comme libéral-démocrate au conseil d'arrondissement de Hackney, un district de Londres. À 49 ans, il poursuit son implication dans la politique en devenant conseiller dans Cumbria, un comté rural du nord-ouest de l'Angleterre.

Nick

William Nicholas Hitchon grandit sur une ferme d'un petit village des Yorkshire Dales au nord de l'Angleterre. Il reçoit son éducation primaire dans une école de rang. À 14 ans il est envoyé dans un internat pour poursuivre ses études. Il est ensuite admis à l'Université d'Oxford, où il étudie la physique. Peu après, il émigre aux

États-Unis où il travaille comme chercheur en fusion nucléaire à l'Université du Wisconsin. Nick devient par la suite professeur au sein de cette même université, tout comme sa femme, Jackie. Ils ont un garçon, Adam. À 49 ans, Nick s'est remarié avec Cryss, une femme plus âgée qui enseigne les sciences de l'éducation à Minneapolis. Il enseigne toujours au département de génie électrique et informatique à l'Université du Wisconsin.

Paul

Paul Kligerman est, avec Simon, l'un des deux jeunes garçons provenant d'une maison de charité à avoir été sélectionné pour le documentaire. Il s'y retrouve suite au divorce de ses parents. Peu après *Seven Up!*, Paul déménage avec son père et sa belle-mère en Australie, dans une banlieue de Melbourne. À 21 ans, il travaille pour une compagnie de maçonnerie et forme en couple avec Susan. Dans leur vingtaine, ils décident de tout abandonner pour partir en voyage sur les routes de l'Australie. Ils ont par la suite deux enfants, Katy et Robert. À 49 ans, Paul travaille dans une compagnie qui fabrique des enseignes de plastique. Sa fille Katy étudie à l'université en archéologie et son fils Robert est garagiste et père de deux enfants.

Suzy

Suzanne Lusk vient d'une famille aisée de la campagne anglaise. Ses parents divorcent alors qu'elle est une jeune adolescente. À 16 ans, elle quitte l'école pour voyager à Paris. À 21 ans, Suzy est très cynique par rapport au mariage et à la famille. Pourtant, quelques années plus tard, elle se marie à Rupert avec qui elle aura trois enfants : Thomas, Oliver et Laura. Elle est mère au foyer.

4.2 Le montage comme condensation temporelle

L'une des fonctions premières du montage est sa capacité à manipuler le temps. Par divers procédés d'agencement, il est ainsi possible d'étirer le temps ou de le contracter, de retourner en arrière aussi bien que de se projeter dans le futur. Cette fonction du montage est mise à profit dans l'entièreté du projet documentaire longitudinal *Up Series*, et plus particulièrement dans les épisodes récents, qui doivent naviguer entre plusieurs strates temporelles (jusqu'à huit temporalités pour *56 Up*).

Dans *49 Up*, au début de chaque chapitre consacré à un individu, il est fréquent de voir un récapitulatif de sa vie. Dans un axe diachronique, les images du sujet défilent en suivant son évolution dans le temps. Il nous est donc inévitablement présenté de l'enfance à l'âge adulte dans un enchaînement rapide suivant le *temps raconté* qui donne une direction aux événements successifs. Chaque période de la vie de l'individu est exprimée en l'espace de quelques secondes, de quelques plans, puis le sujet dans son présent est dévoilé. Ce précipité narratif a pour but de nous situer d'emblée dans le parcours biographique du sujet. Cette introduction nous donne des repères qui faciliteront notre compréhension lors des déplacements temporels futurs qui alimenteront la mise en ordre subjective de la vie du sujet.

Il est important de rappeler que pour Apted, chaque film de la série doit pouvoir se tenir en soi. Un spectateur n'ayant pas visionné le projet documentaire dans son intégralité doit être en mesure de bien comprendre le récit de vie de chaque individu.

Une autre raison expliquant le choix du montage récapitulatif est la contrainte de durée. La quantité de matériel d'archive augmentant sans cesse à chaque nouvel opus,

Apted²¹ se doit de condenser le temps alloué à chaque couche temporelle antérieure de manière à respecter une durée pouvant convenir à une exploitation en salle²².

Pour conserver un rythme soutenu et éviter la confusion des temps, Apted prend bien soin d'identifier les différents âges d'un même sujet en inscrivant dans le coin droit au bas de l'image le titre de l'épisode duquel est tirée l'archive. Ainsi, la narration ne se voit pas octroyer l'obligation de préciser constamment l'âge du sujet à chaque changement de temporalité, le spectateur pouvant, de manière autonome, associer visuellement le visage du sujet à un âge donné.

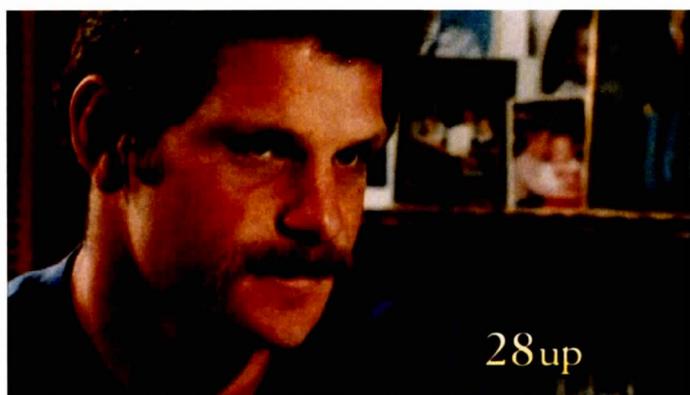


Figure 1.1 : Gros plan fixe (avec surimpression textuelle) – 49 *Up* (archive de 28 *Up*) (00 :52 :02)

Un autre élément qui peut agir à titre de repère concerne la nature même du matériau. L'évolution technologique qui s'est opérée au fil des ans a inévitablement influencé l'esthétique des images. Ces changements permettent donc d'identifier les époques

²¹ Il est à noter que nous employons le nom de Michael Apted, réalisateur de la série, lorsqu'il est question des décisions prises au montage. Non pas que le monteur Kim Horton n'ait pas contribué au processus créatif de cette étape du film (il travaille sur la série avec Apted depuis 28 *Up*), mais tout simplement dans le but d'alléger le texte.

²² Les trois derniers films de *Up Series* ont une durée respective d'environ 135 minutes. Apted n'utilise approximativement que le 1/30^e du nouveau matériel tourné pour chaque nouvel opus. (Thorne, 2009, p.331) Le reste des images est obtenu à partir des autres films de la série. Il arrive qu'à l'occasion, Apted retourne chercher des extraits dans le matériel filmé non-utilisé des autres films (à l'exception des deux premiers épisodes, Granada n'ayant pas conservé ces images).

distinctes (ex. différents ratios de l'image, passage du noir et blanc à la couleur, de la pellicule au numérique).

4.2.1 Le récapitulatif

Neil

Notre grille d'analyse de Neil (voir Annexe A, p.95) consigne le modèle typique du récapitulatif de présentation pour chaque sujet de la série. Nous avons choisi le segment de Neil, car il offre un modèle exemplaire. L'ordre chronologique y est respecté systématiquement, de 7 ans à 49 ans, sans omettre aucun âge. Ce *montage narratif* priorise une progression en agencant les plans de façon à respecter l'ordre temporel dans lequel les événements se sont déroulés. Il suit un rythme assez rapide et favorise la fluidité du déroulement. Le but ici est de favoriser la concaténation des événements pour donner au spectateur l'information essentielle lui permettant de mieux comprendre le sujet dans son présent. Cette intention peut se faire sentir tant au niveau visuel que sonore. À ce titre, Michael Apted détient un double rôle, celui du narrateur et de l'interviewer. En tant que narrateur, il est maître du temps et nous guide à travers les différents âges des sujets. Il décrit en voix-off chaque étape de leur vie. En quelques phrases, il résume la situation du sujet. Cette narration est agencée de manière à commenter les images qui nous sont données à voir, mais aussi à créer des ponts qui en facilitent l'ordonnance.

Prenons l'exemple de la transition entre Neil à 14 ans et Neil à 21 ans. La phrase narrée qui concerne la scolarité de Neil chevauche la coupe. Sur des images de Neil à 14 ans qui revient de l'école à vélo, le narrateur évoque ses ambitions académiques : Neil espère plus tard être admis à l'Université d'Oxford. En nous partageant cette

projection, le narrateur parle ici au *futur du présent*. L'issue de son parcours scolaire nous est donnée dès la première image de Neil à 21 ans, que l'on voit travaillant sur un chantier de construction : Neil n'a pas été admis à Oxford. Ainsi, la voix du narrateur permet de donner un sens au parcours de Neil. Cette narration fonctionne comme un guide qui ancre plan par plan la signification de la bande-image. Il s'agit d'un moyen simple et efficace pour « rassurer le lecteur en manque de cohérence et de système de prévisibilité. » (Odin, 2000, p.136)



Figure 2.1 : Plan moyen / Panoramique latéral – 49 *Up* (archive de 14 *Up*) (01 :57 :50)



Figure 2.2 : Plan rapproché / Panoramique latéral – 49 *Up* (archive de 21 *Up*) (01 :57 :53)

Sur le plan visuel, nous pouvons remarquer qu'un panoramique gauche-droite suit Neil à vélo. Le plan qui suit montre Neil affairé sur son lieu de travail. Le raccord entre les deux images est fait ici pour assurer l'ordre temporel linéaire. La coupe dans le mouvement vient aussi contribuer à cette idée de continuité. En fait, tout au long du condensé temporel qui nous est offert en ouverture, Neil est en mouvement. On le voit gravir les marches de son squat à 21 ans, errer sans abri sur les routes de campagne et enjamber un cours d'eau à 28 ans, marcher sous la pluie aux Îles Shetland à 35 ans, se rendre à la mairie à 42 ans et finalement conduire sa voiture à 49 ans. L'idée de montrer Neil en déplacement à plusieurs moments de sa vie nous donne cette impression de mouvance qui fait avancer le récit. Ainsi, le montage vient donner du sens au parcours de Neil et ce, selon la double définition de Demazière : une direction et une cohérence.

Ce type d'enchaînement, qui inaugure systématiquement le chapitre consacré à chacun des sujets, possède toujours la même fonction, soit de produire un résumé de la vie de chaque individu en suivant cette idée de *trajectoire*. Il agit à titre d'aide-mémoire pour le spectateur averti et de présentation sommaire pour le néophyte qui découvre *Up Series* par l'entremise de l'épisode en question. Chaque récapitulatif est différent. Comme pour Neil, il peut s'agir d'un résumé à la chronologie parfaite (on passe de 7 à 49 ans sans sauter d'âge) qui suit le parcours global de l'individu sans se positionner sur une thématique précise. Dans d'autres cas, ce condensé temporel peut être amené sous un angle particulier. C'est le cas des autres sujets de notre sélection : pour Jackie, Paul et Suzy, il sera question de leur vie sentimentale et familiale, tandis que Nick nous est introduit par le biais de sa carrière dans le domaine des sciences.

Nick

Voyons comment Nick nous est présenté à chaque nouvel âge de sa vie.

À 7 ans, Nick manifeste déjà de l'intérêt pour la « Lune et tout ça », pour reprendre ses mots. Sept ans plus tard, Nick réitère son intérêt pour la chimie et la physique et avoue être bien conscient qu'il ne pourra pas demeurer à la campagne s'il veut aller à l'université pour étudier dans ce domaine. À 21 ans, Nick travaille dans les laboratoires de science de l'Université d'Oxford où il poursuit des études en physique. Il émigre ensuite aux États-Unis pour continuer ses études et participe à des recherches en fusion nucléaire à l'Université du Wisconsin



Figure 3.1 : Plan taille / Panoramique latéral – 49 *Up* (archive de 21 *Up*) (01 :08 :25)



Figure 3.2 : Plan taille fixe – 49 *Up* (archive de 28 *Up*) (01 :08 :35)

À 35 ans, il est professeur associé au sein de cette même université et, à 42 ans, auteur d'un ouvrage scientifique. À 49 ans, il enseigne maintenant à des étudiants en ingénierie.

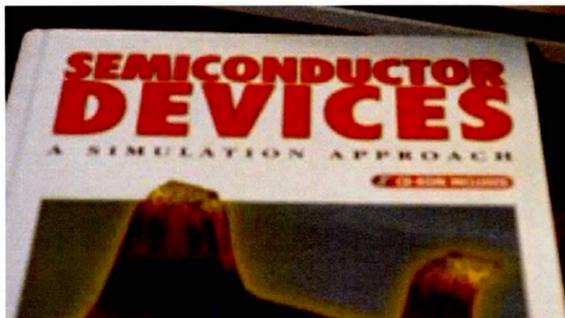


Figure 3.3 : Insert fixe– 49 Up (archive de 42 Up) (01 :09 :01)



Figure 3.4 : Plan large fixe – 49 Up (01 :09 :44)

Chaque âge de Nick est présenté d'abord via son intérêt pour les sciences. Nous abordons ainsi son évolution de 7 à 49 ans d'un point de vue purement professionnel. Ce choix éditorial témoigne de l'importance de la carrière dans la vie de Nick. D'autres thématiques, comme sa vie amoureuse et familiale, nous sont présentées à l'intérieur d'un nouveau bloc récapitulatif intégré plus tard dans son chapitre. Compartimenter les condensations temporelles permet de mieux saisir chaque aspect de la vie du sujet et d'accorder l'importance requise à ce qui occupe une place

prédominante dans sa vie à un moment précis.

Ainsi, le récit de vie est un système organisé permettant de mettre de l'ordre dans cette « masse chaotique de perceptions et d'expériences » (Josselson, 1998, p.897) qu'est la vie humaine. C'est principalement l'idée derrière ce type de montage narratif qui est présent dans *49 Up*. Le récapitulatif qui condense le temps et l'ordonne selon une *objectivité discursive* (Bertaux, 1997) nous permet de comprendre les bases du parcours de vie du sujet, pour ensuite mieux concevoir le récit dans toute sa complexité.

4.3 Le montage comme monstration

4.3.1 Une monstration du présent

Le montage de *Up Series* reste généralement assez près du discours des sujets. À chaque nouvel épisode, leur quotidien est filmé de manière à fournir des éléments visuels qui vont de pair avec ce que le sujet nous révèle sur son présent.

Dans la plupart des cas de monstration, il y a présence d'un pléonasme. C'est-à-dire qu'il y a répétition de sens entre ce qui se dit en entrevue (ou à la narration) et ce que l'on peut observer dans les images. Tout comme en littérature, le pléonasme peut parfois s'avérer une maladresse, mais il révèle très souvent une intention stylistique. Cette figure de style a pour objectif de renforcer une idée, de mettre l'accent sur un aspect important de ce qui nous est révélé. À ce titre, la monstration est effectivement un type de montage discursif, puisqu'elle emprunte une forme du discours pour s'articuler.

Le théoricien du cinéma Bill Nichols utilise le terme *evidentiary editing* lorsque les images illustrent, éclairent, évoquent ou sont le contrepoint de ce qui est dit. (Nichols, 2001, p.107) Les images sont employées ici à titre de preuves ou d'évidences favorisant la compréhension de l'idée.

Paul

Prenons l'exemple de Paul. Lors de son entretien dans *49 Up*, Paul parle de son nouveau passe-temps du moment: la course à pied. Il s'entraîne régulièrement dans le but de courir des marathons. Susan, sa femme, l'accompagne toujours à vélo non loin derrière, lui offrant encouragement et soutien. C'est une activité qu'ils prennent plaisir à faire ensemble tous les dimanches.

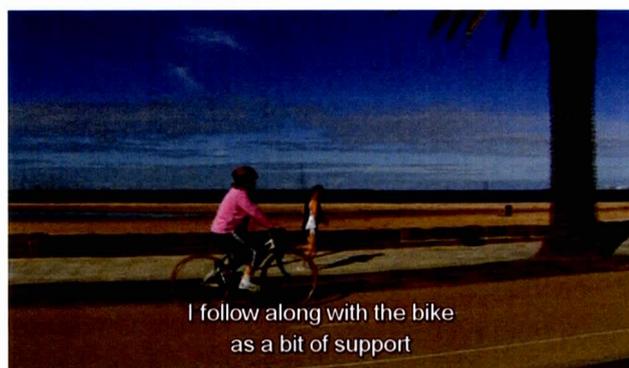


Figure 4.1 : Plan large / Travelling latéral – *49 Up* (01 :00 :29)

Comme nous pouvons l'observer ici, l'image qui défile donne à voir exactement

ce qui est décrit sur la bande-son par Paul et Susan. Ce type de montage monstratif²³ est très fréquent en documentaire. On le retrouve tout particulièrement dans les documentaires didactiques ou encore à la télévision, dans les reportages et journaux télévisés.

La signification du commentaire en voix-off est synchronisée avec le contenu des images, contribuant ainsi à ce travail de monstration. Si ce procédé donne à voir concrètement ce dont il est question, il nous permet également de mieux saisir certaines subtilités qui autrement nous échappent. En voyant interagir Paul et Susan à l'occasion d'une situation donnée (en l'occurrence leur entraînement du dimanche), il est alors possible de mieux appréhender leur dynamique de couple.

Paul souffre depuis toujours d'une faible estime de lui-même et en parle ouvertement à Apted plus tôt dans le film. Depuis les débuts de leur union, sa femme l'aide à surmonter cette difficulté et à regagner confiance en lui. Elle a toujours été là pour lui. C'est bien ce sentiment qui se dégage de la série d'images les montrant à l'entraînement.

Cette séquence monstrative donnée en exemple ne possède donc pas seulement une visée informative, elle permet aussi une meilleure compréhension de la vie du sujet. Il y a un double régime du sens de l'image où toute chose parle deux fois : dans sa présence unique et dans les connexions avec les autres. (Rancière, 2001) Ainsi, le témoignage antérieur de Paul au sujet de son manque d'estime a une influence directe

²³ Il existe plusieurs types de documentaires *monstratifs*, comme le souligne Roger Odin dans son ouvrage *De la fiction* (2000). Par exemple, *Le mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot (1956) qui se contente de montrer le peintre Picasso à l'ouvrage, sans recourir à l'explication. La monstration peut ainsi être « objective » (celle des vidéos de surveillance par exemple), participante (l'oeuvre de Jean Rouch), ou encore être teintée d'un point de vue personnel assumé (l'oeuvre de Richard Leacock). Au cinéma direct, la monstration consiste souvent à « montrer la parole » (*Pour la suite du monde*, de Pierre Perrault et Michel Brault).

sur les images qui nous sont présentées plus loin dans le film. Cette monstration vient souligner concrètement, en utilisant leur quotidien, leur dynamique relationnelle qui n'était au préalable décrite que par les mots.

Dans *49 Up*, si la monstration est surtout employée dans le montage des images du temps présent des sujets, c'est qu'une importante partie du film présente la *nouvelle version* de Jackie, Neil, Nick, Paul ou Suzy. De fait, chaque sept ans, le spectateur qui a vu évoluer les sujets de *Up Series* au fil des ans est curieux de revoir ces derniers. Cette monstration vient ici satisfaire notre besoin de *voir* où ils en sont dans leur vie en accordant une place prioritaire à ce qu'ils vivent au présent.

À d'autres moments, lorsqu'il y a changement de temporalité dans le récit d'un sujet, Apted utilise certaines images du passé pour venir enrichir ses propos. Cette mise à contribution des archives vise toujours à supporter la dramatique actuelle du sujet et ce qui est dit au présent, même s'il est question du passé. L'acte narratif « engage, en toute occasion, à reconsidérer, à réélaborer des scénarios probables autour des mêmes personnages, décors et situations évoqués. » (Orofiamma, 2010, p.167) Ce processus est fréquent dans *49 Up* et a pour but de traduire le fil des pensées du sujet, comme si les images venaient témoigner de l'acte de remémoration en cours. Ce type de montage a certainement des similarités avec *les nappes de passé* qui coexistent et se rejoignent au présent, en s'actualisant (Deleuze).

Dans le cadre de notre analyse, nous avons observé plusieurs formes de monstractions employant les archives, que nous présentons dans les prochaines pages.

4.3.2 Une monstration du passé

Paul

Les images anciennement filmées par Apted et son équipe nous permettent à certaines occasions de revenir sur un moment précis du passé d'un sujet. C'est notamment le cas dans le chapitre de Paul, lorsqu'Apted évoque par la narration le voyage que Susan et Paul ont fait au début de leur relation.

Dans leur jeune vingtaine, ils ont tout vendu pour acheter une vieille caravane et parcourir l'Australie ensemble. Apted capte à ce moment quelques images du voyage. Il les utilise au montage de chaque épisode lorsqu'il est question de la vie de couple de Paul. Ce voyage les a réellement rapprochés, et à travers cette expérience, ils ont appris à vivre ensemble et à pouvoir compter l'un sur l'autre, comme il est mentionné dans *49 Up*. C'est un moment important dans leur vie de couple.



Figure 5.1 : Plan moyen fixe – *49 Up* (archive de *28 Up*) (00 :58 :44)

Dans le montage de *49 Up*, les images de ce voyage sont utilisées juste après les questionnements de Paul par rapport à la vie sentimentale de son fils, Robert. Il

espère de tout cœur que la relation entre son fils et sa femme Stacey dure longtemps, comme la sienne. Les archives sont ici employées pour illustrer le souhait que Paul formule pour le futur de Robert. En mobilisant les images de ce voyage ayant une grande portée significative pour Paul, Apted nous fait comprendre, par le montage, sa vision du couple. En faisant appel au *présent du passé*, le montage répond à un questionnement de Paul lié au *présent de l'avenir*. Cet exemple démontre bien que le récit de ce que vit un sujet dans son présent est sans cesse influencé par les expériences du passé et les anticipations du futur. L'évocation du passé est ici soumise à une interprétation rétrospective, teintée des perspectives de l'avenir.

Jackie

Dans d'autres cas, les archives réfèrent à un moment lié directement au projet documentaire *Up Series*. À quelques reprises dans les films de la série, certains sujets se permettent de revenir sur un moment précis du tournage en posant un méta-regard sur le projet documentaire. C'est notamment le cas de Jackie qui, dans *49 Up*, évoque pendant son entretien la frustration²⁴ qu'elle a ressentie suite à une question posée par Apted durant le tournage de *21 Up*. Apted, qui menait alors un entretien de groupe²⁵ auprès de Jackie, Lynn et Sue (les trois filles du East End), leur a posé la question suivante : « Did you meet enough men before you decided who to marry ? » Gênée par cette question qu'elle trouve insultante, Jackie réagit vivement en témoignant sa désapprobation. Elle se fâche et l'équipe doit arrêter le tournage. À 49 ans, Jackie

²⁴ En discutant du caractère et des problèmes de comportement de Lee, le plus jeune de ses garçons, Jackie en vient à la conclusion qu'il lui ressemble beaucoup. La discussion qui suit entre elle et Apted est à l'origine de ce retour sur le tournage de *21 Up*.

²⁵ Comme dans le cadre de l'épisode original *Seven Up!*, Apted reprend parfois le concept des entrevues de groupes avec les trois garçons issus de la classes aisée (John, Andrew et Charles) et les trois filles de la classes ouvrières (Jackie, Lynn et Sue). Mais, depuis *28 Up*, ce concept tend à disparaître pour se concentrer sur l'individualité de chaque sujet.

évoque ce malaise qu'elle a ressenti. Des images d'archives nous confirment cet état, la montrant embarrassée, son regard fixé au sol.



Figure 6.1 : Plan demi-rapproché fixe – *49 Up* (archive de *21 Up*) (00 :25 :39)

Jackie reproche essentiellement à Apter les questions tendancieuses qu'il se permet de poser à certains sujets, mais qu'il n'ose poser à d'autres.

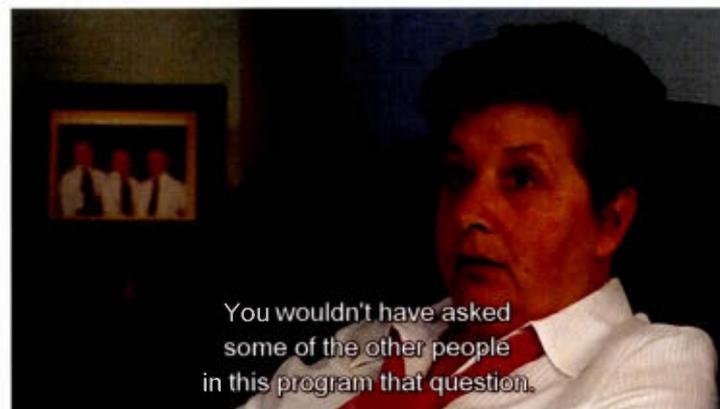


Figure 6.2 : Plan rapproché fixe – *49 Up* (00 :25 :50)

Puis, elle élabore sa réflexion sur la manière dont elle est dépeinte dans la série. En posant un regard critique sur la représentation de sa vie dans *Up Series*, Jackie se

réapproprié son récit et réitère les limites de son implication dans le processus. Elle n'hésite pas à confronter Apted et à revendiquer son droit éditorial²⁶, car elle a l'impression que la perception d'Apted a trop teinté la représentation de sa vie dans la série. Cet exemple de monstration, qui utilise les archives pour témoigner d'un moment bien précis de la vie de Jackie, évoque aussi le sentiment d'une certaine *continuité de la personne*. Jackie a toujours été très honnête avec Apted. Depuis les débuts du projet documentaire, elle a imposé ses propres balises, a refusé de répondre à diverses questions et de montrer certains pans de sa vie. Cette cohérence au fil du temps, du moins au niveau de sa personnalité, nous laisse une impression de continuité d'elle-même. Nous reviendrons sur cette idée plus loin dans l'analyse, plus spécifiquement dans la partie « Le montage comme analogie ou opposition ».

4.3.3 Une monstration thématique

Jackie

Restons un moment avec Jackie. Plus loin dans son segment, elle nous parle de son rôle de mère et de ses inquiétudes par rapport à ses garçons qui grandissent (alcool, drogues, etc.). Elle doit veiller tout particulièrement sur l'aîné, Charlie, qui est en pleine adolescence, et lui imposer une certaine discipline. Jackie affirme ne plus pouvoir le mater comme avant, ni agir en tant qu'amie avec lui. Alors qu'elle décrit cette situation, un plan de Jackie à 35 ans la montre enfilant le pyjama du jeune Charlie.

²⁶ Cet échange ne figure pas au montage de la version télévisuelle de *49 Up*, mais Michael Apted a tenu à ce qu'il soit présent dans la version *director's cut* diffusée en salle. Lorsque Jackie a été amenée à visionner le film à la première organisée à Londres, elle a été très étonnée qu'Apted ait conservé au montage leur altercation et lui en a été fort reconnaissante. (Apted, 2009, p.362)

Cette suite d'images vise à illustrer la thématique de la parentalité qui est abordée lors de l'entrevue.

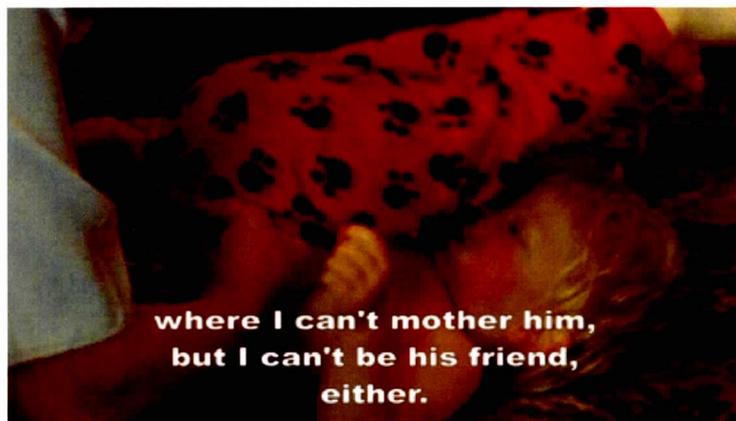


Figure 7.1 : Plan rapproché / Zoom in – 49 Up (archive de 35 Up) (00 :23 :40)

Jackie nous parle en voix off de leur relation sur cette image la montrant interagir avec son jeune fils. La même information nous est véhiculée tant par l'image que le son. Cette redite met l'accent sur les sentiments que Jackie vit présentement. Elle nous parle de sa réalité actuelle qui est loin de celle du passé, lorsqu'elle pouvait mater Charlie. Cette image vient ainsi incarner l'essence même de l'instinct maternel, qui s'est développé tardivement dans le parcours de vie de Jackie (nous y reviendrons).

Plus la série avance et prend de l'ampleur, plus la concision est de mise pour réussir à dresser le récit de la vie d'un sujet en moins de 15 minutes. Plusieurs étapes importantes de leur vie en sont donc parfois réduites à leur plus simple expression, consistant en une ou deux images. Ces dernières²⁷ deviennent rapidement les symboles d'une thématique importante de leur vécu ou d'une période bien précise de

²⁷ Michael Apter surnomme ces images des *golden bits*. (Bruzzi, 2007, p.55)

leur vie. Il s'agit moins de l'image de ce que sont les choses, que des choses en tant qu'elles sont essentiellement images. (Gravas, 2016, p.173)

4.3.4 Une monstration comparative

Jackie

Plus tard dans ce même chapitre consacré à Jackie, Apte remarque qu'elle a déménagé depuis leur dernière rencontre il y a sept ans. Elle affirme avoir pris cette décision pour soigner son arthrite et lui parle de son nouveau quartier qu'elle apprécie beaucoup. Elle réside tout près de sa famille et de l'école de ses garçons. Elle est entourée d'un bon voisinage. Des images faisant un panorama de la ville et évoquant la vie de quartier défilent tandis que Jackie nous décrit l'environnement dans lequel elle vit. Elle mentionne qu'il lui fait beaucoup penser à ce qu'était l'East End il y a 30 ans. Sur ces mots, des images de Jackie tirées de *Seven Up!* sont montrées. Nous la voit enfant, marcher dans les rues du East End de Londres.



Figure 8.1 : Plan moyen / Travelling latéral – *49 Up* (archive de *Seven Up!*) (00 :23 :13)

Ce qui est intéressant dans ce type de monstration c'est que, par l'enchaînement d'images du passé avec des images du présent, la succession nous donne l'opportunité de mieux saisir les liens logiques que Jackie fait intérieurement, puis qu'elle véhicule dans son discours. Les souvenirs émergent souvent grâce à des représentations visuelles d'un événement, c'est ce qu'on nomme l'*imagerie mentale*. (Viard, 2008) Ce procédé révèle comment un sujet réagit à sa situation actuelle par l'entremise du passé. Nous sommes ici témoins de son *présent du passé*, pour reprendre la formulation de Saint-Augustin. Cette impression que Jackie ressent face à son nouveau quartier est motivée par un souvenir de son vécu qui nous est donné à voir.

4.3.5 Une monstration du temps qui passe

Parfois, Apted utilise des images du passé d'un sujet simplement pour montrer le temps qui s'écoule. En faisant défiler des images d'un sujet à différents âges, l'idée des années qui passent se matérialise.

Neil

Dans le chapitre de Neil, Apted aborde le sujet de sa relation avec ses parents. Lorsqu'il était très jeune, Neil avait une bonne relation avec son père, mais elle s'est détériorée en vieillissant. Sur ce témoignage, le montage nous montre Neil à 7 ans, heureux et courant dans les rues de la banlieue de Liverpool ; puis Neil à 14 ans, calme et posé, jouant aux échecs ; et finalement Neil à 21 ans, errant dans l'appartement délabré qu'il squattait à l'époque. Neil affirme avoir été déçu par son père.

L'évolution de la relation entre lui et son père étant intimement liée au passage du temps, les images d'archives viennent ici nous replonger à différentes époques de sa vie. Ces sauts temporels qui s'enchaînent rapidement nous permettent de bien saisir le concept du temps qui passe. Ici, c'est le temps biologique qui est abordé. Ce type de montage peut se rapprocher de l'image-temps de Deleuze, en ce sens qu'il priorise le temps avant le mouvement. Cette courte suite d'images qui montre Neil vieillir de 7 à 21 ans en quelques secondes vient illustrer le passage du temps qui a terni la relation entre lui et son père.



Figure 9.1 : Plan taille / Panoramique – *49 Up* (archive de *Seven Up!*) (02 :09 :46)



Figure 9.2 : Plan rapproché fixe – *49 Up* (archive de *14 Up*) (02 :09 :49)



Figure 9.3 : Plan moyen / Panoramique – *49 Up* (archive de *21 Up*) (02 :10 :03)

De plus, nous pouvons remarquer que la sélection des images d'archives n'a pas été laissée au hasard, chaque époque traduisant l'état de la relation père-fils. Nous voyons Neil heureux à 7 ans, époque où la relation était saine. À 14 ans, il semble plus sérieux et grave. Et à 21 ans, Neil nous est montré dans un moment difficile de sa vie, logeant dans un immeuble délabré. La différence marquée entre ces trois moments de la vie de Neil témoigne de la dégradation de sa relation avec son père. La logique monstrative permet ici de *saisir* visuellement l'idée du temps qui passe.

4.4 Le montage comme analogie ou opposition

L'enchaînement d'éléments similaires ou contraires provenant de différentes temporalités peut donner une impression de continuité ou de discontinuité de soi, pour reprendre les termes de Ricoeur. L'être humain se reconfigure toujours au gré des expériences qu'il vit. La notion de mise en intrigue qui est, rappelons-le, l'opération par laquelle une succession arrive à une configuration, donne une physionomie à quelque chose d'abstrait. Dans les cas présents d'analogies ou d'oppositions à l'intérieur du récit d'un individu, le montage permet de rendre plus

tangible ce qui, généralement, se traduit difficilement.

4.4.1 Analogie

Nick

Durant le segment de Nick dans *49 Up*, la thématique du couple est abordée par une suite d'extraits d'archives le montrant à trois âges différents, répondre à la même question posée par Apted : « Do you have a girlfriend ? » Nick, 7 ans, gêné par la question, refuse de collaborer en affirmant qu'il ne répond pas à ce genre de question. L'air mi-indigné, mi-amusé, il se contente d'éviter la question en détournant le regard.

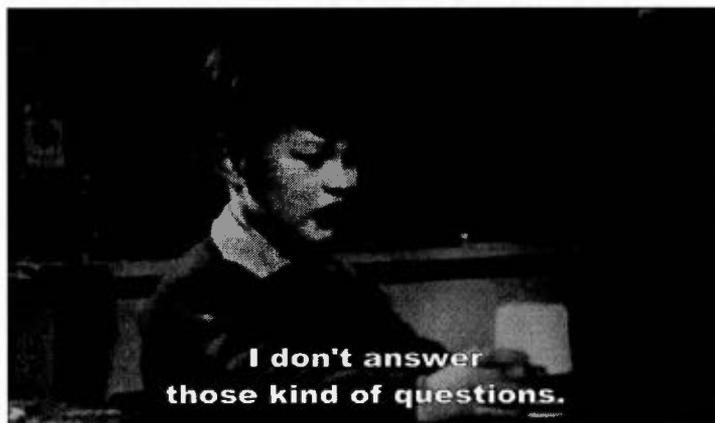


Figure 10.1 : Plan rapproché fixe – *49 Up* (archive de *Seven Up!*) (01 :10 :59)

Nous le revoyons ensuite à 14 ans, très timide, le visage caché entre ses genoux. Apted lui repose la même question. Nick avoue avoir anticipé un retour sur cette question, puisqu'il avait refusé d'y répondre sept ans plus tôt. L'échange reste peu concluant et Nick, embêté, hésite à répondre, visiblement mal à l'aise.

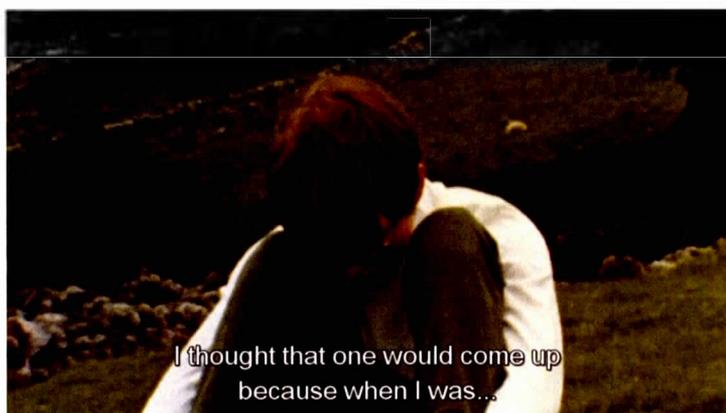


Figure 10.2 : Plan rapproché / Zoom in – 49 Up (archive de 14 Up) (01 :11 :09)

Dans l'épisode suivant, Nick, 21 ans, est visiblement amusé par cette question qui revient à nouveau. Il blague en affirmant que la meilleure réponse reste encore pour lui de dire qu'il ne répond pas à ce genre de question.

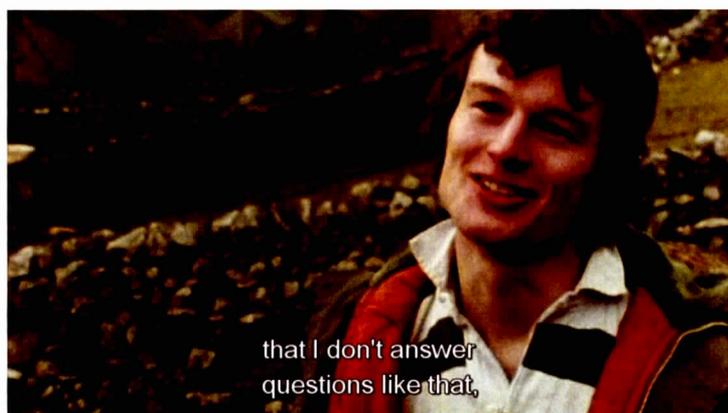


Figure 10.3 : Plan rapproché fixe – 49 Up (archive de 21 Up) (01 :11 :26)

En voyant Nick esquiver à trois reprises le sujet, il nous apparaît évident qu'il est resté inconfortable face à ce type de question très personnelle et ce, à *travers le temps*.

Si les liens de similarité et de concordance présents dans ce genre de montage renforcent l'impression que nous pouvons voir l'homme ou la femme adulte *dans* l'enfant de 7 ans, les oppositions sont aussi là pour, au contraire, nous surprendre en mettant deux images sous tension.

4.4.2 Opposition

Suzy

Le chapitre consacré à Suzy s'ouvre sur un récapitulatif de sa vie de couple avec Rupert. Puis, elle revient sur son parcours de mère. À 7 ans, Suzy dit vouloir deux enfants et à 21 ans, affirme ne pas en vouloir pour l'instant et douter fortement en vouloir dans le futur. ApteD lui demande alors ce qu'elle pense des enfants et elle répond spontanément qu'elle n'aime pas les bébés.



Figure 11.1 : Gros plan – 49 Up (archive de 21 Up) (01 :04 :10)



Figure 11.2 : Gros plan – 49 *Up* (archive de 28 *Up*) (01 :04 :13)

L'image qui suit nous montre en gros plan un bébé bâillant dans les bras de Suzy. À la narration, Apted révèle qu'à 28 ans, Suzy est mère de deux jeunes garçons : Thomas et Oliver. Cette opposition dans le discours de Suzy témoigne d'une discontinuité de soi. Au montage, cette opposition est traduite par la rupture de sens qui survient par l'apposition de ces deux images discordantes.

Jackie

Apted utilise le même procédé pour mettre en contraste deux périodes de la vie de Jackie. Après avoir amorcé son chapitre en faisant un bref survol de son premier mariage qui s'est soldé par un divorce, on peut voir Jackie dire en entrevue qu'elle ne désire pas avoir d'enfants, car elle apprécie la liberté que cela lui procure. Elle termine l'entretien à 28 ans en confirmant qu'elle ne voit pas vraiment comment cette opinion pourrait changer dans le futur.



Figure 12.1 : Plan taille fixe – 49 *Up* (archive de 28 *Up*) (00 :19 :02)



Figure 12.2 : Plan rapproché fixe – 49 *Up* (archive 35 *Up*) (00 :19 :08)

Le plan qui suit montre un bébé, puis Jackie qui s'occupe de lui en riant. L'ellipse abrupte qui vient de survenir entre les propos bien tranchés de Jackie sur la maternité et le résultat complètement contraire sept ans plus tard est saisissante. C'est un *enjambement réussi*, pour reprendre l'expression de Jurgenson (1990).

Neil

Parfois, une image est utilisée non pas pour ce qu'elle signifiait à l'époque, mais pour exprimer autre chose. Au début du chapitre de Neil dans *49 Up*, il nous est présenté à 7 ans, plein de joie. Il décrit un jeu qu'il apprécie tout particulièrement : le combat d'épée. À l'origine, Neil répondait simplement à une question qui était posée aux enfants à propos de leurs loisirs.



Figure 13.1 : Gros plan fixe – *49 Up* (archive de *Seven Up!*) (01 :57 :19)

Ici, l'image n'est pas réemployée pour décrire les jeux que Neil aimait à l'époque, mais plutôt pour l'émotion qui s'en dégage. Ce n'est pas ce qu'il dit, mais la manière dont il le dit, avec son sourire et son enthousiasme du moment qui intéresse ici Apted. On verra Neil graduellement perdre ce sourire qui le définissait si bien lorsqu'il était enfant. Cette image de Neil enfant crée inévitablement un contraste avec l'adulte qu'il est devenu.

4.4.3 Notes sur le découpage technique

La notion de montage est intimement liée à celle de découpage. Ce sont deux

moments complémentaires et indissociables de l'activité créatrice du cinéaste. (Jurgenson, 1990, p.13) S'il va de soi que le découpage a son importance en fiction, il ne faut pas sous-estimer sa présence dans le processus documentaire. Apted l'utilise à plusieurs reprises dans *Up Series*, notamment pour surprendre le spectateur à des moments transitoires importants de la vie de certains sujets.

Jackie

C'est notamment le cas dans le segment de Jackie. Après avoir eu son fils Charlie, elle nous disait à 35 ans vouloir peut-être que Charlie ait un frère ou une soeur, mais pas davantage.

Apted filme Jackie à 42 ans servant le petit déjeuner à ses trois garçons. Cette scène est filmée en plan-séquence et le cadrage est volontairement assez serré sur les gestes de Jackie, de manière à ne pas trop en révéler. Jackie commence par servir Charlie, que nous connaissons déjà et qui a bien grandi depuis 35 *Up*. Elle retourne ensuite chercher un autre plat au comptoir et sert James, son deuxième fils. Elle termine la routine en déposant une dernière assiette devant Lee, le plus jeune de ses garçons.

Comme nous pouvons le voir, le découpage technique est aussi une sorte de montage en soi. En élaborant le plan, le réalisateur et le directeur de la photographie peuvent utiliser le cadrage pour créer des effets, en l'occurrence ici, un effet de discontinuité face à la famille de Jackie qui semble s'agrandir malgré sa réticence constante.



Figure 14.1 : Plan-séquence – 49 Up (archive de 42 Up) (00 :19 :34)

4.5 Le montage comme introspection

Parfois le montage est au service d'une introspection²⁸ spontanée effectuée par un sujet lors de l'entretien. En étant confronté à son passé, il arrive que le sujet pose une observation sur l'évolution *dans le temps* de ses états de conscience, de ses traits de caractère et de ses sentiments sur le monde qui l'entoure. En effet, comme l'avance Martuccelli, la « mise en intrigue d'une vie (...) est largement subordonnée à une topique temporelle et, souvent, à une démarche de type introspectif. » (Niewiadomski & Delory-Momberger, p.115) Ce regard rétrospectif à *l'intérieur de soi* peut être mis en images grâce aux archives du passé qui offrent une riche matière pour illustrer le

²⁸ Certains chercheurs ont comme centre d'intérêt cette approche introspective du récit de vie, notamment le sociologue clinicien français Vincent de Gaulejac qui voit le récit de vie comme un retour sur soi pour y retrouver le sens que l'on donne à sa vie.

ressenti du sujet. C'est notamment le cas pour Suzy dans l'entretien qu'elle accorde à l'occasion du tournage de *49 Up*.

Suzy

Après être brièvement revenu sur la vie de couple de Suzy, Apted aborde le sujet des enfants. Le montage présente ses trois enfants en suivant la chronologie de leur naissance (Thomas, Oliver et Laura), puis Suzy parle de leur situation actuelle. Certains ont terminé leurs études, d'autres ont trouvé un emploi et ont déménagé du foyer familial. Elle partage ensuite son opinion sur la jeunesse d'aujourd'hui. Elle admire la confiance en soi et la résilience de ses enfants. C'est ce dont elle manquait à leur âge. Sur le discours actuel de Suzy à 49 ans, le montage offre alors un regard vers le passé. On y voit défiler des images de Suzy, de 7 à 14 ans, mal dans sa peau, blasée et répondant sans réel intérêt aux questions posées par Apted (voir Annexe B, p.101).

La mise en récit de sa propre vie est toujours un moment pour revenir sur le passé et essayer d'en faire sens. Ici, l'introspection permet l'étude du monde interne de Suzy. Le montage permet cet accès privilégié via un axe diachronique en montrant autant la manière dont Suzy a vécu ce manque de confiance par le passé que comment elle l'interprète aujourd'hui.

Cet acte narratif peut donner lieu à une meilleure compréhension de soi. Apted ne cherche pas ici à expliquer les raisons pour lesquelles Suzy manquait de confiance plus jeune. Nous sommes davantage dans une optique compréhensive. En étant au service du discours de Suzy, le montage nous permet de mieux saisir sa conception d'elle-même.

4.6 Le montage comme pressentiment

Ce que vit le sujet au présent vient parfois donner un sens nouveau aux images de son passé. Toujours dans cette idée de donner sens, de rendre cohérents les événements de la vie, le sujet accorde souvent une importance particulière à une action, un geste, une parole du passé agissant comme présage. C'est ce que tente d'illustrer le montage en employant certaines images à des moments précis, anticipant le déroulement d'un événement futur.

Cette création d'un lien entre deux temps se retrouve à quelques reprises dans *49 Up*.

Neil

Après le traditionnel récapitulatif du parcours de Neil et un bref retour sur son amitié avec Bruce²⁹ qui l'a hébergé alors qu'il vivait à Londres, une archive nous montre Neil à 7 ans. Il exprime son opinion défavorable au sujet de la campagne.



Figure 15.1 : Gros plan fixe – *49 Up* (archive de *Seven Up!*) (02 :03 :29)

²⁹ Bruce Balden est l'un des cinq participants issus de la classe aisée ayant pris part à *Up Series*. Neil et lui ont tissé des liens d'amitié au fil des années et des rencontres.

Suite à cette intervention, Apted montre Neil, 28 ans, ayant trouvé refuge dans une petite roulotte abandonnée, par un temps pluvieux. Un lent zoom vers la fenêtre le montre assis à l'intérieur. Neil révèle à quel point il se sent isolé et déconnecté de la réalité du monde qui l'entoure.



Figure 15.2 : Plan moyen / Zoom in – 49 *Up* (archive de 28 *Up*)

Cette période plus creuse de la vie de Neil est présentée comme l'aboutissement d'une prédiction ayant eu lieu 21 ans plus tôt. Les propos de Neil à 7 ans ont presque une portée prophétique.

À propos du montage, Rancière évoque « sa puissance de mettre toute image dans un rapport d'association et d'entre-expression avec toute autre, de faire de toute image l'image d'autre chose ou le commentaire qui transforme une autre image, qui en révèle la vérité cachée ou qui en manifeste sa force de pressentiment. » (Rancière, 2001, p.229)

Nick

Un autre moment où cet effet de pressentiment se fait ressentir est lors de l'entretien avec Nick. Récemment divorcé, il revient sur cette douloureuse rupture et ses impacts sur sa vie. Il dit avoir vécu la fin de son mariage comme une véritable mort.

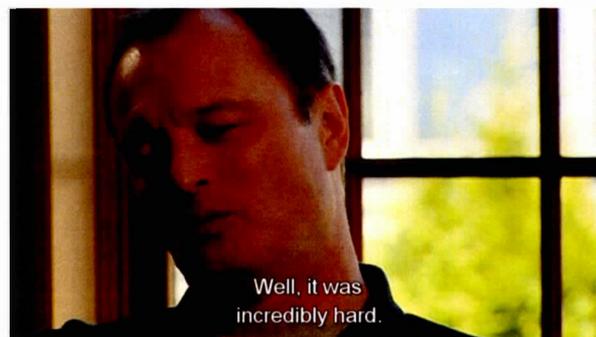


Figure 16.1 : Gros plan fixe – 49 Up (01 :12 :04)

Le montage se transporte par la suite 21 ans plus tôt, alors que Nick, âgé de 28 ans, discute avec sa femme de leur vision du couple.



Figure 16.2 : Gros plan fixe – 49 Up (archive de 28 Up) (01 :12 :16)

Dans cet extrait, sa femme semble très pessimiste et soulève plusieurs pressions auxquelles un couple moderne doit faire face. Elle aborde le sujet de manière très

pragmatique et sérieuse, alors que Nick est à ses côtés et l'écoute attentivement. Le montage retourne ensuite à Nick, au présent, qui affirme : « If your spouse died, you could look back and think, well it was wonderful while it lasted, but in a divorce, you can't look back and say : These are all happy memories. »

Jackie

Dans un même ordre d'idées, la rupture de Jackie est aussi amenée par des images d'archives. À 21 ans, Jackie raconte une anecdote à propos de son mariage à son amie Sue venue la visiter dans sa nouvelle maison. Jackie s'esclaffe en expliquant comment le gâteau de mariage étagé s'était soudainement complètement effondré entre elle et son mari Mick lors de la réception. Ce court extrait qui, à l'époque, témoignait de la situation actuelle de Jackie, nouvellement mariée et heureuse, devient rétrospectivement un signe avant-coureur de l'échec de son mariage.



Figure 17.1 : Plan taille fixe – *49 Up* (archive de *21 Up*) (00 :18 :15)

Jackie est ensuite présentée à 28 ans, toujours en couple, mais avouant bien honnêtement que se marier à 19 ans est trop jeune dans la plupart des cas.



Figure 17.2 : Plan taille fixe – *49 Up* (archive de *21 Up*) (00 :18 :26)

Cette approche déjoue les codes de la structure diachronique qui fait prévaloir la causalité, car il va de soi que « ce qui est arrivé avant ne peut en effet avoir été causé en aucune façon par ce qui est arrivé après. » (Bertaux, 2003, p. 72)

Nous sommes ici dans une autre logique s'éloignant de l'approche explicative. Il s'agit davantage d'une démarche compréhensive qui tente de faire sens d'un événement malheureux.

4.7 Le montage comme court-circuit temporel

Neil

49 Up se conclut avec le segment de Neil (voir Annexe C, p.103). Après avoir traversé des moments difficiles, nous le retrouvons à 49 ans plus épanoui qu'avant, activement impliqué dans sa communauté et possédant une meilleure qualité de vie. À la fin de l'entretien, Apter souligne ce changement positif : « You seem to have a such much stronger sense of purpose to your life than you had before ». Neil en

profite pour faire un court aparté à son récit et partager sa vision de la vie en nous racontant la rencontre fortuite qu'il a faite récemment avec un papillon. Il prenait du soleil et un papillon s'est posé très près de lui. Il semblait prendre plaisir à ouvrir et rabattre ses ailes au soleil. Alors que Neil décrit cette scène, le montage nous présente une image d'archive tirée de *Seven Up!* le représentant déployant et refermant ses bras dans un cours d'éducation physique à son école. Cette image de lui à 7 ans rappelle ainsi les mouvements qu'allait faire le papillon qui se pose près de lui, 42 ans plus tard. Le montage de la séquence se termine en revenant sur Neil, à 49 ans, tirant cette réflexion de ce moment vécu : « And perhaps there isn't actually any more to life than that. Than just being what you are, realizing that life goes on all around, and there are millions of other living creatures who will have to find their paths as well. »

Cet extrait semble fort révélateur d'une des fonctions premières du montage, qui nous autorise à *court-circuiter* le temps. Une image du passé de Neil vient illustrer la métaphore qu'il emploie dans son discours actuel pour exprimer sa conception de la vie. L'image de lui enfant devient alors substitut de la scène racontée, passant d'une image simplement monstrative à une image métaphorique³⁰.

En jouant avec la temporalité, le montage peut illustrer le travail de remémoration et de mise en cohérence que suppose le récit. La trame temporelle ne préexiste pas à la mise en récit, elle est plutôt bricolée graduellement pour donner sens. (Demazière, 2007) Ainsi, pour le sujet, le contenu de son existence reste identique. C'est le regard qu'il lui porte et la signification qu'il lui donne qui se sont modifiés. Le montage donne à voir cette réappropriation de son vécu.

³⁰ Cette image avait originellement été utilisée dans *Seven Up!* de manière à montrer les activités physiques qui étaient enseignées à l'école de Neil. L'idée était de comparer le type d'éducation que des enfants de divers milieux recevaient, toujours dans cette optique de distinction entre les classes socio-économiques en Angleterre à cette époque.

Cette autonomisation peut se rapprocher de ce que Ricoeur définit comme l'ascribilité, terme qui renvoie à ce qu'il y a de plus autonome en soi, à ce qui nous donne l'intuition de notre liberté. Et l'acte narratif permet cette liberté, car « dans le récit, nous racontons comment nous avons orienté notre vie, comment nous nous sommes approprié un détail pour en faire un événement significatif de notre existence. » (Ryckel (de) & Delvigne, 2010, p. 236) Le récit de soi accorde au sujet un pouvoir discursif sur son existence. Le montage participe en ce sens à la création de ce discours :

Si le récit invite le narrateur à donner de la cohérence, de l'unité et du sens à sa vie, à travers cette activité, il est conduit surtout chaque fois à reconstruire une cohérence et une unité dans une configuration différente, qui accorde un sens remanié aux actes vécus. (Orofiamma, 2002, p.167)

C'est exactement ce que le *montage discursif* offre comme possibilité : faire contribuer les images à cette reconfiguration, « à la lumière des réflexions qu'ouvre l'écart de vision entre alors et maintenant. » (Niney, 2009, p.146) Les images d'archives ne sont pas que de simples morceaux d'une réalité passée utiles pour développer un récit historique. En les appelant à contribuer au récit de vie d'un sujet, nous devons partir « des questions que nous envisageons de leur poser et des questions qu'elles nous posent en retour. » (*Ibid.* p.256) Il faut savoir les « prendre dans leurs déplacements. » (Lambert, Eco, Augé & Didi-Huberman, 2011)

4.8 Retour sur le montage de correspondances

Au chapitre II, nous avons décrit les différents types de montage selon Amiel. Si nous n'avons pas encore abordé le montage de correspondances dans notre analyse, c'est qu'il revêt un caractère bien particulier qui mérite que l'on s'y attarde.

Comme nous avons pu le voir, le montage narratif et le montage discursif privilégient tous deux le plan. Les effets de montage (coupe, agencement, structure du récit) sont au service de ce qui est montré à l'image et dit au son. Le montage de correspondances, lui, se caractérise plutôt par une utilisation non hiérarchisée du contenu et de la rupture. (Amiel, 2010, p.110) Il permet d'explorer d'autres liens que la succession et la consécution. Amiel précise : « il ne s'agit ni de l'agencement décoratif d'éléments esthétiques, ni d'indices nécessaires à la conduite du récit. Ce sont des fragments de temps et d'action qui, tirant leur valeur et leur poids du rapport entretenu avec d'autres, permettent au film de dépasser la somme de ses contenus. » (*Ibid.* p.98) Pour repérer ce type de montage, nous devons chercher des images éloignées autant dans le temps de la projection, c'est-à-dire dans l'économie même du film, qu'éloignées par la teneur de leur contenu. (*Ibid.* p.94) Il faut s'intéresser au rapport inusité entre les choses et à leurs proximités. Ce montage ne se trouve pas dans les coupes qui donnent le rythme au film, mais plutôt dans les échos entre deux plans, aussi éloignés soient-ils. Amiel évoque ces échos comme des *rimes* entre les images. Ces images peuvent même provenir de deux films différents d'un même réalisateur. De fait, il n'est pas rare que les œuvres d'un même auteur se répondent entre elles.

Il aurait été pertinent de se pencher plus concrètement sur ce type de montage en l'appliquant à *Up Series* dans son entièreté. Cependant, le cadre de notre recherche fixé aux cinq sujets de *49 Up* nous limite pour le moment. Il serait intéressant de se pencher sur ce type de montage dans une recherche subséquente au corpus plus large.

4.9 Synthèse des résultats de l'analyse

À la lumière de notre analyse, nous pouvons dégager plusieurs constats. Tout d'abord, il apparaît important de souligner le procédé de montage récapitulatif. Il s'agit de la forme de montage la plus récurrente observée. Elle apparaît inévitablement dans le chapitre de chacun des sujets, parfois même à plusieurs occasions. Apted utilise ce procédé de condensation temporelle soit globalement (ex. Neil, récapitulatif complet de 7 à 49 ans), soit spécifiquement pour traiter d'un thème précis (ex. Nick, parcours professionnel). Ce procédé oriente le récit sur un axe diachronique qui témoigne de l'évolution du sujet dans le temps. En dévoilant le parcours de vie d'un individu au rythme de la chronologie réelle, le montage nous donne à comprendre la vie d'un individu dans une logique causale. Le récit nous est ici offert dans une objectivité discursive qui vise à donner une direction et une cohérence à la vie du sujet.

Dans d'autres cas, le montage peut agir à titre de monstrateur en restant près du discours du sujet. Cette forme de montage est très présente dans les séquences de 49 *Up*, donnant à voir le temps présent des sujets. Cette méthode exprime une idée concrète en juxtaposant de manière synchronisée la bande-son et le contenu des images, principalement dans une visée informative. Mais l'efficacité de ce procédé peut parfois laisser voir autre chose, tout dépendant de ce qui a été montré au préalable (ex. Paul, dynamique de couple). Nous avons relevé plusieurs autres types de monstrations amenées par l'archive qui se conjugue au présent : la monstration d'un moment très précis du passé, lorsque le sujet se réapproprie un événement antérieur (ex. Jackie, confrontation avec Apted) ; la monstration thématique qui utilise une image emblématique pour représenter un aspect important de la vie du sujet (ex. Jackie, instinct maternel) ; la monstration comparative qui nous permet de saisir les liens mnésiques faits par le sujet (ex. Jackie, vie de quartier) ; la monstration du temps qui passe qui permet à l'écoulement du temps de se matérialiser (ex. Neil,

relation avec son père). Ces différents montages monstatifs ont tous en commun un caractère pléonastique découlant d'une insistance significative.

Nous avons remarqué que le montage peut aussi faire figure d'analogie ou d'opposition. La mise en commun d'éléments similaires ou contraires peut mener à une meilleure compréhension du récit de la vie d'un individu. Il peut traduire la continuité (ex. Nick, vie amoureuse) ou la discontinuité de soi (ex. Suzy et Jackie, parentalité).

Une introspection peut aussi être illustrée par le montage. En faisant dialoguer les images d'archives avec le discours présent du sujet, ce procédé nous offre un regard rétrospectif à *l'intérieur de soi* et nous mène à voir le ressenti du sujet (ex. Suzy, estime de soi).

Un autre procédé de montage utilisé à quelques reprises dans *49 Up* est le montage comme pressentiment. Parfois, Apted utilise les images du passé comme présages de ce qui est évoqué dans le *présent du présent* des personnages (ex. Neil, campagne ; Nick et Jackie, divorce)

Un dernier type de montage a soulevé notre attention. Il a pour fonction de court-circuiter le temps. Ce montage discursif passe ici d'un regard monstatif à un regard métaphorique, dans le but de faire sens. La trame narrative se tisse au gré de la dynamique conversationnelle qui s'installe durant l'entretien. Le sujet s'approprie un détail et le rend significatif (ex. Neil, anecdote du papillon).

Il est à noter que dans chaque type de montage, l'aspect esthétique des images peut aussi venir valider le propos (échelle de plan, mouvement de caméra, angle de prise de vue, etc.), soit en créant une récurrence, soit une discordance.

Le découpage technique contribue à réaliser le « montage » sur le terrain à l'étape du tournage. En orchestrant la mise en scène avec précision, il est possible de découper l'espace dans un cadre bien précis et jouer avec le hors champ pour créer un effet de surprise, dévoilant une tournure inattendue (ex. Jackie, présentation de ses trois garçons).

Avant de passer aux conclusions, revenons d'abord sur notre hypothèse de départ qui avait été formulée ainsi :

Un projet documentaire longitudinal comme Up Series est un objet qui peut nous amener à mieux comprendre comment se met en forme le récit de vie de gens ordinaires grâce aux procédés discursifs du montage.

Nous croyons que l'éventail de tous les procédés discursifs de montage que nous avons relevés en analysant le récit de vie de Jackie, Neil, Nick, Paul et Suzy à l'intérieur de *49 Up* témoigne d'un réel processus de mise en forme des discours véhiculés par le sujet. Cette mise en forme appartient sans conteste au travail créatif qu'est le montage.

À l'étape du montage, le réalisateur et le monteur doivent toujours demeurer dans une posture d'ouverture face aux images. Il faut constamment remettre en question les images pour voir leur plein potentiel, spécialement lorsque le parcours de vie des sujets est appelé à prendre parfois des bifurcations imprévisibles. Une image n'est jamais close sur elle-même. Il faut savoir la prendre dans ses multiples relations dialectiques avec ce qui l'entoure.

Dans un projet documentaire sur le long terme comme *Up Series*, les images sont appelées à être constamment réemployées. Pour voir les liens possibles, il faut

défamiliariser l'image, oublier les liens qui la rattachaient à une autre image, à une thématique, à un sentiment. Les exemples relevés dans l'analyse de 49 *Up* nous ont rappelé à plusieurs reprises cette posture permettant une repotentialisation maximale des images.

CONCLUSION

Nous arrivons à la fin de ce mémoire portant sur les enjeux du montage dans la mise en récit de la vie de cinq sujets du projet documentaire longitudinal *Up Series*.

Le choix de cette série documentaire comme objet d'étude nous a d'abord semblé judicieux, car elle prend essentiellement forme dans l'exercice même du montage. C'est en questionnant cet objet riche et complexe que nous avons pris conscience des similitudes entre cette démarche consistant à filmer des gens *ordinaires* dans la durée et la notion de récit de vie déployée dans une perspective sociologique.

Après un bref retour sur les liens entre la représentation biographique au cinéma et la perspective documentaire, nous avons exploré les différents éléments qui constituent une recherche socio-anthropologique de terrain dans une visée compréhensive. Cela nous a fourni des clés de lecture essentielles pour nous permettre d'appréhender le projet *Up Series* comme un objet découlant de ces mêmes intentions, bien qu'étant le produit d'une démarche télévisuelle et cinématographique, et non scientifique.

La contextualisation de la recherche biographique nous a permis de positionner notre objet d'étude par rapport aux notions socio-anthropologiques du récit de vie. Nous avons pu rapidement tisser des liens évocateurs entre la recherche biographique et *Up Series*, l'évolution de ce projet documentaire étant symptomatique de la révolution théorique qui a mené à une distanciation du déterminisme.

Suite à ces constats préliminaires, nous en sommes venu à la question de recherche suivante :

Comment le montage participe à la mise en récit de la vie des sujets dans le projet documentaire longitudinal Up Series?

En suivant une démarche inductive, l'objectif de cette recherche était d'observer et de noter les récurrences, similarités, causalités et corrélations dans le montage de *49 Up*, avant-dernier volet de la série documentaire. Le but de ce premier dépouillement était de nous fournir une quantité de données à analyser de manière à nous mener vers d'éventuelles généralisations.

Notre hypothèse de départ voulait que les procédés discursifs présents dans le montage de *49 Up* puissent nous amener à mieux comprendre comment se met en forme le récit de vie des sujets.

Il est important de rappeler les limites de notre recherche que nous avons fixées dès le départ. La notion de récit de vie pouvant être attribuée à plus d'un champ disciplinaire, nous nous devons de réitérer notre appartenance aux notions de récit de vie issues de la sociologie.

En nous basant principalement sur les écrits de Daniel Bertaux, précurseur de cette méthode qualitative, nous avons pu mieux saisir la production de sens découlant du récit de vie. Puis, nous avons relevé comment l'acte narratif permet une construction de soi chez Didier Demazière. Pour terminer, nous avons mobilisé certains concepts du philosophe Paul Ricoeur, dont la notion de *mise en intrigue*, qui rend possible une configuration du temps.

De fait, l'un des aspects incontournables du récit de vie est sa dimension temporelle.

Différents types de temporalités peuvent être présents dans un même récit selon Guy de Villiers. C'est ainsi que nous avons présenté les axes diachronique et synchronique qui permettent de structurer le récit, puis les quatre temporalités (narrative, vécue, racontée et chronologique) qui l'habitent. Nous avons également souligné les trois formes de présents que Saint-Augustin attribue au temps : le *présent du passé*, le *présent du présent* et le *présent de l'avenir*.

En suivant l'idée que le réel doit être fictionné pour être pensé (Rancière, 2001) et temporalisé pour être compris, nous en sommes venu à la présentation de quelques théories sur le montage cinématographique (Amiel) et la dimension temporelle des images (Deleuze).

Les récits sont des totalités hautement organisées (Ryckel & Delvigne, 2010, p.235) tout comme le sont les films, dont l'arrangement complexe du matériau recueilli est fixé à l'étape du montage. C'est par ce processus créatif que nous cherchons une manière de découper une histoire en moments, d'élaborer une idée plan par plan, d'unir et de séparer des images et des sons, d'allonger ou de comprimer le temps. Pour nous permettre de mieux discerner la diversité des formes de montage, nous avons fait appel au théoricien du cinéma Vincent Amiel qui définit trois types de montage (montage narratif, montage discursif et montage de correspondances). Ces notions nous ont permis d'approcher la composition des récits de vie contenus dans *49 Up* dans toute leur diversité.

À travers notre recherche, nous avons adopté la démarche méthodologique inductive composée d'allers-retours constructifs entre le matériau analysé et les notions théoriques préalablement recueillies. Au gré de nos investigations, nous avons compris à quel point la notion de récit de vie donne matière à penser dans plusieurs champs disciplinaires autres que la sociologie. Il aurait pu être tout à fait intéressant

d'explorer notre objet d'étude sous l'angle, par exemple, de la neuropsychologie par exemple, qui entretient des liens étroits avec la mémoire. De fait, l'élaboration de son récit de vie est un acte mnésique fascinant et la résurgence des souvenirs autobiographiques une action souvent stimulée par les sens. Encore ici, des liens avec le montage peuvent être faits, ce dernier prenant racine dans le processus psychologique cognitif de l'attention. Décidément, récit de vie et montage partagent plus d'une similitude.

ANNEXE A

NEIL (RÉCAPITULATIF)

IMAGE		SON	
ÂGE	DESCRIPTION	PLAN	
7 ANS	<p>Entrevue</p> <p>Gros plan fixe visage Neil</p>		<p>NEIL (7 ANS) <i>Well, we pretend we've got swords and we make the noise of the swords fighting and when somebody stabs us we go, "Abhhhh!"</i></p>
14 ANS	<p>Neil et son ami revenant de l'école</p> <p>Plan américain Travelling arrière</p> <p>Plan large Panoramique gauche-droite</p>		<p>NARRATEUR <i>Neil grew up in a Liverpool suburb. He had dreams of going to Oxford...</i></p>
21 ANS	<p>Neil travaillant sur un chantier de construction</p> <p>Plan rapproché Panoramique gauche-droite</p> <p>La caméra suit Neil dans son travail</p>		<p>NARRATEUR (SUITE) <i>...but didn't get in. Instead he went to Aberdeen University, but dropped out after the first term. At 21, he was working on a building site...</i></p>

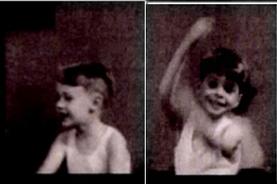
21 ANS (SUITE)	<p>Neil entrant dans son squat Contre-plongée</p> <p>Plan taille</p> <p>Entrevue Plan poitrine fixe</p>	  	<p>NARRATEUR (SUITE) <i>... and living in a squat.</i></p> <p>NEIL (21 ANS) I would like to be somebody in a position of importance and I have always thought this, but I don't think I'm the right sort of person to carry the responsibility for whatever it is. I always thought well I would love to be (rises), possibly love to be in politics or something like this.</p>
28 ANS	<p>Neil faisant de l'auto-stop sous la pluie avec ses valises Plan large fixe</p> <p>Neil s'abritant dans une roulotte Plan moyen à plan large Zoom out</p> <p>Neil marchant sur le bord de l'eau Panoramique vertical</p>	  	<p>NARRATEUR <i>By 28, he was homeless, wandering around the west coast of Scotland.</i></p> <p>NEIL (28 ANS) If the money runs out, well, then, for a few days, there's nowhere to go to, and that's all you can do. I simply have to find the warmest shed I can find.</p> <p>NEIL (28 ANS) (SUITE) Well I'm still known as an eccentric...</p>

<p>Panoramique gauche-droite</p>		<p>NEIL (49 ANS) (SUITE)</p>
<p>Plan poitrine</p>		<p>... But it was my brother's wife's car, and fortunately, she was about to change vehicles at the time and they let me have it without charge which was really a very magnanimous gesture.</p>
<p>49 ANS (SUITE)</p> <p>Gros plan rétroviseur</p>		
<p>Paysage</p> <p>Plan large</p> <p>Zoom out</p>		<p>NARRATEUR</p> <p><i>At 49, Neil has left London, moved to Cumbria in the North West of England ...</i></p>
<p>Neil se rend à un conseil municipal</p> <p>Plan américain</p>		<p>NARRATEUR (SUITE)</p> <p>... and become a member of the local district council.</p>

7 ANS	<p>Suzy fait quelques exercices à son cours de ballet</p> <p>Gros plan Panoramique bas-haut</p> <p>Plan moyen fixe</p> <p>Plan taille fixe</p>		<p>SUZY (49 ANS) I did have a privileged childhood, but you have to take responsibility for your life somewhere along the line, and some people take responsibility earlier than others. I was just a bit later taking it...</p>
49 ANS	<p>Entrevue</p> <p>Plan poitrine fixe</p>		<p>SUZY (49 ANS) (SUITE) ... Maybe now is the first time that I actually feel happy within my own skin. It's taken me a long time to do it, but I actually feel...</p>
14 ANS	<p>Suzy harnache son cheval avec difficulté</p> <p>Plan poitrine fixe</p>		<p>SUZY (49 ANS) (SUITE) ... That I can accept decisions, wrong decisions, possibly that I've made in the past. I am comfortable with it now. I can live with it.</p>

ANNEXE C

NEIL (ANECDOTE DU PAPILLON)

		IMAGE		SON
ÂGE	DESCRIPTION	PLAN		
49 ANS	Neil à bicyclette dans la campagne anglaise Plan large Zoom in			RÉALISATEUR You seem to have a such much stronger sense of purpose to your life than you had before.
	Plan poitrine Travelling latéral droite-gauche			NEIL (49 ANS) I see that life comes once, and it's quite short and you have to appreciate what's good in it, and if I could just tell a short story.
	Entrevue Plan épaule fixe			NEIL (49 ANS) (SUITE) I was just sunbathing and I – a butterfly landed quite close to me, beautiful wings, deep red colors and white sort of circles on them. And these creatures don't last very long, but it landed very close to me. It didn't seem frightened...
7 ANS	Neil, dans un cours d'éducation physique, dépliant et repliant ses bras. Plan rapproché, la caméra capte les mouvements de danse de Neil.			NEIL (49 ANS) (SUITE) ... and it just seemed to delight in opening and closing its wings, and just actually being beautiful for that period of time, enjoying the sunshine.

49 ANS	Entrevue Plan poitrine fixe		NEIL (49 ANS) (SUITE) And perhaps there isn't actually any more to life than that, then just being what you are, realizing that there – that life goes on all around, and there are millions of other living créatures who all have to find their paths as well.
	Neil à bicyclette Plan large + Pan. gauche-droite		

BIBLIOGRAPHIE

- Amiel, V. (2010). *Esthétique du montage* (2^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Apted, M. (2009). Michael Apted responds. *Ethnography*, 10(3), 359-367.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (2008). *Esthétique du film* (3^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Aumont, J. et Marie, M. (2004). *L'analyse des films* (2^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Badiou, A. (1997). *Deleuze, La Clameur de l'être*. Paris : Hachette.
- Balle, F. (2014). *Les médias*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary : a history of non-fiction film*. New York : Oxford University Press.
- Bazin, A. (1987). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Cerf. (Œuvre originale publiée en ©1958).
- Benjamin, W. (1991). *Écrits Français*. Paris : Gallimard.
- Bertaux, D. (1969). Sur l'analyse des tables de mobilité sociale. *Revue française de sociologie*. 10(4), 448-490.
- Bertaux, D. (1997). *Les récits de vie*. Paris : Nathan.
- Bertaux, D. (2010). *Le récit de vie : l'enquête et ses méthodes*. Paris : Armand Colin.
- Blais, M., & Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*, 26(2), 1-18.
- Boukala, M. (2009). *Le dispositif cinématographique, un processus pour (re)penser l'anthropologie*. Paris : Téraèdre.
- Bourdieu, P., Chamborédon, J.-C. & Passeron, J.-C. (1968). *Le métier de sociologue*. Paris : Mouton-Bordas.

- Bourdieu, P. (1987). *Choses dites*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bouhat, C. (1993). *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal, Décanat des études avancées et de la recherche.
- Bresson, R. (1995). *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.
- Bruzzi, S. (2007). *Seven Up*. Londres : BFI.
- Burawoy, M. (2009). Public ethnography as film : Michael Apted and the Up! series. *Ethnography*, 10(3), 317-319.
- Burric, D. (2010.) Une épistémologie du récit de vie. *Recherches qualitatives*, Hors série, (8), 7-36.
- Charlot, B. (1997). *Du rapport au savoir, éléments pour une théorie*. Paris : Anthropos.
- Comolli, J.-L. (2004). *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse : Verdier.
- Cox, M. (2003). *Granada Television: The First Generation*. Manchester : Manchester University Press.
- Crête, J. (2003). « L'éthique en recherche sociale ». Dans Gauthier, B. (dir.), *Recherche sociale : De la problématique à la collecte des données* (p. 285-305). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Criqui, J.-P., Convert, P., During, É., Millet, C. & Zabunyan, D. (2012). *Georges Didi-Huberman*. Paris : IMEC / Artpress.
- Delory-Momberger, C. (2005). *Histoire de vie et recherche biographique en éducation*. Paris : Economica - Anthropos.
- Demazière, D. (2003, mai). Matériaux qualitatifs et perspectives longitudinales. La temporalité des parcours professionnels saisie par les entretiens biographiques. *Les données longitudinales dans l'analyse du marché du travail*. Actes du colloque organisé par LASMAS-CEREQ, à Caen, les 21, 22 et 23 mai 2003 (p.75-89). Récupéré de http://www.cereq.fr/gsenew/concours2008/cereq/Colloques/journees/07_Demaziere.pdf

- Demazière, D. (2007). Quelles temporalités travaillent les entretiens biographiques rétrospectifs ? *Bulletin de méthodologie sociologique*, 93, 5-27.
- Demazière, D. (2011). L'entretien biographique et la saisie des interactions avec autrui. *Recherches qualitatives*, 30(1), 61-83.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- Dépelteau, F. (2003). *La démarche d'une recherche en sciences humaines : de la question de départ à la communication des résultats*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval ; Paris : De Boeck.
- Desanti, J.-T. (1992). *Réflexions sur le temps. Variations philosophiques 1*. Paris : Grasset.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duneier, M. (2009). Michael Apted's Up! series: Public sociology or folk psychology through film? *Ethnography*, 10(3), 341-345.
- Edelstein, D. (2013, 14 avril). Edelstein : How Documentary Became the Most Exciting Kind of Filmmaking. *Vulture*. Récupéré de <http://www.vulture.com/2013/04/edelstein-documentary-is-better-than-filmmaking.html>
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil.
- Faucon, T. (2009). *Penser et expérimenter le montage*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Gaulejac (de), V. & Legrand, M. (2008). *Intervenir par le récit de vie: entre histoire collective et histoire individuelle*. Ramonville Saint-Agne : Érès.
- Gauthier, G. (2004). *Un siècle de documentaires français*. Paris : Armand Colin.
- Gauthier, G. (2005). *Le documentaire passe au direct*. Montréal : VLB éditeur.
- Gauthier, G. (2008). *Le documentaire un autre cinéma*. Paris : Armand Colin.

- Gavras, F. (2016). *La Part du spectateur. Essai de philosophie à propos du cinéma*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Goddard, P., Corner, John & Richardson, K. (2007). *Public Issue Television: World in Action 1963-98*. Manchester : Manchester University Press.
- Guillemette, F. (2006). L'approche de la grounded theory ; pour innover? *Recherches qualitatives*, 26(1), 32-50.
- Habib, A. (2008). Aux bords du cinéma. Nul mieux que Rancière. *Spirale : arts - lettres - sciences humaines*, (220), 27-28.
- Hedwig, W. (2014). Le cinéma au XX^e siècle : une approche communicationnelle. *Hermès*, 3(70), 166-170.
- Heinich, N. (2010). Pour en finir avec l'« illusion biographique ». *L'Homme*, 3(195-196), 421-430.
- Hême de Lacotte, S. (2001). *Deleuze : philosophie et cinéma*. Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps. Paris : L'Harmattan.
- Josselson, R. (1998). Le récit comme mode de savoir. *Revue française de psychanalyse*. Tome 62. 895-905.
- Jurgenson, A. & Brunet, S. (1990). *Pratique du montage*. Paris : FÉMIS.
- Kaufmann, J.-C. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris : Nathan.
- Kaufmann, J.-C. (2001). *Ego : pour une sociologie de l'individu*. Paris : Nathan.
- Killborn, R. (2010). *Taking the long view. A study of longitudinal documentary*. Manchester : Manchester University Press.
- Lalive d'Épinay, C. (1985). Récit de vie et projet de connaissance scientifique. *Recherches sociologiques*, XVI(2), 237-249.
- Lambert, F., Eco, U., Augé, M., & Didi-Huberman, G. (2011). *L'expérience des images*. Bry-sur-Marne : Institut national de l'audiovisuel.

- Lapassade, G. (1963). *L'entrée dans la vie. Essai sur l'inachèvement de l'homme*. Paris : Union générale.
- Laplantine, F. (2005). *La description ethnographique*. Paris : Armand Colin.
- Lipovetsky, G & Serroy, J. (2007). *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris : Seuil.
- Marsolais, G. (1974). *L'aventure du cinéma direct*. Paris : Seghers.
- Martin, M. (1992). *Le Langage cinématographique*. Paris : Cerf.
- Matuszewski, B. (1898a). *La Photographie animée - ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*. Paris : Noizette.
- Matuszewski, B. (1898b). *Une nouvelle source de l'histoire, création d'un dépôt de cinématographie historique*. Paris : Noizette.
- Metz, C. (1972). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Mills, C. W. (2006). *L'imagination sociologique*. Paris : La Découverte.
- Mitry, J. (1990). *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris : Éditions universitaires.
- Mongin, O. (1998). *Paul Ricoeur*. Paris : Seuil.
- Mucchielli, A. (1992). *Paradigme compréhensif et méthodes phénoménologiques : pour l'analyse des usages des techniques de communication*. Neuilly-sur-Seine : Centre de recherche sur la culture technique.
- Nichols, B. (1992). *Representing reality*. Bloomington : Indiana University Press.
- Nichols, B. (2002). *Introduction to documentary*. Bloomington : Indiana University Press.
- Niewiadomski, C. & Delory-Momberger, C. (dir.). (2013). *La mise en récit de soi. Place de la recherche biographique dans les sciences humaines et sociales*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Niney, F. (2002). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire* (2^e éd.). Bruxelles : De Boeck.

- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.
- Odin, R. (2000). *L'âge d'or du documentaire*. Paris : L'Harmattan.
- Odin, R. (2000). *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- Orofiamma, R. (2002). « Le travail de la narration dans le récit de vie ». Dans C. Niewiadomski et G. de Villers (dir.), *Souci et soin de soi. Liens et frontières entre histoire de vie, psychothérapie et psychanalyse* (p. 163-191). Paris : L'Harmattan.
- Piault, M.-H. (2008). *Anthropologie et Cinéma : passage à l'image, passage par l'image*. Paris : Téraèdre.
- Rancière, J. (2001). *La Fable cinématographique*. Paris : Seuil.
- Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal. (2013, 10 décembre). *Année record pour les RIDM : L'affluence du festival dépasse les 63 500 visiteurs !* [Communiqué]. Récupéré de http://www.arrq.qc.ca/ckfinder/userfiles/files/RIDM_Bilan2013.pdf
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit I*. Paris : Seuil.
- Ricoeur, P. (1984). *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris : Seuil.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- Ricoeur, P. (1995). *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*. Paris : Esprit.
- Ryckel (de), C. & Delvigne, F. (2010). La construction de l'identité par le récit. *Psychothérapies*, 4(30), 229-240.
- Saint-Augustin. (1982). *Confessions*. Paris : Pierre Horay.
- Sapin, M., Spini, D. & Widmer, E. (2007). *Les parcours de vie de l'adolescence au grand âge*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Schapp, W. (1992). *Empêtrés dans des histoires : l'être de l'homme et de la chose*. Paris : Cerf.

- Sorlin, P. (1977). *Sociologie du cinéma*. Paris : Aubier-Montaigne.
- The Economist. (2013, 27 août). The rise of documentary film. The shocking truth. Récupéré de <http://www.economist.com/blogs/prospero/2013/08/rise-documentary-film/>
- Thorne, B. (2009). The Seven Up! Films : Connecting the personal and the sociological. *Ethnography*, 10(3), 327-340
- Viard, A. (2008). La mémoire autobiographique. *Cerveau & psycho*, 28, 35-72.
- Villers (de), G. (2011). L'approche autobiographique : regards anthropologique et épistémologique, et orientations méthodologiques. Récit d'un itinéraire. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 42(1), 25-44.
- Wenders, W. (1990). *La logique des images*. Paris : L'Arche.
- Willis, P. (2009). The accidental ethnographer and the accidental commodity. *Ethnography*, 10(3), 347-358.
- Winkin, Y. (2001). *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université.
- UQAM. [s.d]. *Guide de présentation des mémoires et des thèses*. Récupéré de <http://www.guidemt.uqam.ca>

FILMOGRAPHIE

- Almond, Paul (réal.). 1964. *Seven Up!*. Londres : Granada Television, 39 min.
- Apted, Michael (réal.). 1970. *7 Plus Seven*. Londres : Granada Television, 52 min.
- Apted, Michael (réal.). 1977. *21 Up*. Londres : Granada Television, 100 min.
- Apted, Michael (réal.). 1984. *28 Up*. Londres : Granada Television, 136 min.
- Apted, Michael (réal.). 1991. *35 Up*. Londres : Granada Television, 115 min.
- Apted, Michael (réal.). 1998. *42 Up*. Londres : Granada Television, 134 min.
- Apted, Michael (réal.). 2005. *49 Up*. Londres : Granada Television, 136 min.
- Apted, Michael (réal.). 2012. *56 Up*. Londres : ITV studios, 138 min.