

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*LA DÉMARCHE DE DOMINIC GAGNON :
UN CINÉMA DIRECT AU TEMPS DES MÉDIAS SOCIONUMÉRIQUES ?*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ(E)

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

CINÉMA ET IMAGES EN MOUVEMENT

PAR

FANIE PELLETIER

OCTOBRE 2022

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.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire a pu voir le jour grâce à plusieurs personnes qui ont contribué chacune à leur manière à ce mémoire. Dans mon désir de jumeler théorie et pratique, j'ai réalisé parallèlement quatre films dont un long métrage qui est le fruit de mes réflexions sur mon sujet de mémoire. La rédaction fut ainsi échelonnée sur plusieurs années en raison de son intermittence et je tiens à remercier chaleureusement mon directeur et ma directrice, Mouloud Boukala et Diane Poitras, qui ont été d'une patience et d'une générosité inégalées. Mouloud m'a accompagné et épaulé avec dévouement et perspicacité. Ses enseignements et sa rigueur ont grandement contribué à ce mémoire et mon enrichissement personnel. Diane m'a soutenu, fait confiance et m'a transmis sa passion pour le documentaire et je lui en serai toujours reconnaissante. Je tiens également à remercier Viva Paci qui m'a introduite au travail de Dominic Gagnon et qui m'a été d'une aide précieuse au tout début de ce parcours.

Ce mémoire est aussi le fruit de nombreuses discussions sur le travail de Gagnon avec Mathieu Grondin et Fabrice Montal. Je vous remercie d'avoir contribué à ma réflexion aux balbutiements de ma recherche. Merci également à Jean Décarie et David Nadeau Bernatchez d'avoir accepté de siéger au jury de ce mémoire et pour votre enthousiasme face à son sujet.

J'aimerais ensuite remercier ces personnes, piliers de mon quotidien, qui ont grandement contribué à illuminer ce périple par leur présence et leur écoute : Flavie Brunet-Juteau, Marie-Charlotte Castonguay-Harvey, Elsa-Maude Godbout. Merci également à mon amoureux Xavier Lafrance qui m'a grandement encouragé à mener à bien ce mémoire.

Merci à mes complices, Ariane Aubin-Cloutier qui a été un soutien théorique et psychologique inestimable lors de cette route à la maîtrise ainsi que Bàlint Demers qui contribue chaque jour à alimenter mon amour du cinéma, même à distance.

Je dois enfin remercier tout particulièrement celle qui fut indispensable, ma mère qui m'a toujours témoigné un indéfectible soutien. Merci aussi à mon frère qui m'a poussé à poursuivre mes études à travers les obstacles de mon trouble du déficit de l'attention.

Finalement, je ne peux clore ce préambule sans remercier Dominic Gagnon pour sa modestie, son anticonformisme et sa démarche originale et pertinente qui a contribué à ce que mon sujet de mémoire ne cesse de me stimuler intellectuellement et artistiquement sur plusieurs années.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I – Objets de recherche et problématique	5
1.1 Présentation du cinéma direct	6
1.2 Présentation de la démarche de Dominic Gagnon	10
1.3 Présentation de la filmographie de Dominic Gagnon	12
1.4 Présentation de la problématique	14
1.5 Question, hypothèses et objectifs de recherche.....	17
CHAPITRE II – Cadre théorique et pertinence communicationnelle.....	18
2.1 Cadre théorique	18
2.1.1 Corpus méthodologique	18
2.1.2 Corpus pour les contextes sociaux et conditions d’émergence	19
2.1.3 Corpus pour les objectifs et les stratégies des cinéastes	22
2.1.4 La « vérité » documentaire.....	23
2.1.5 Web social.....	24
2.2 Pertinence communicationnelle de la recherche	24
CHAPITRE III – Corpus filmique et méthodologie	27
3.1 Corpus filmique.....	27
3.2 Méthodologie	29
CHAPITRE IV – La démarche du cinéma direct.....	32
4.1 Contexte social du cinéma direct	32
4.1.1 Le contexte états-unien et la Drew Associates.....	33
4.1.2 Le contexte canadien et l’Office national du film du Canada.....	35
4.1.3 Le contexte français et le Comité du film ethnographique	37
4.2 Conditions de l’avènement du cinéma direct	39

4.2.1 L'apparition d'un journalisme filmé et de la télévision	39
4.2.2 L'évolution des techniques cinématographiques	41
4.2.3 Phénomène de la « mutation du désir d'authenticité »	44
4.3 La démarche du cinéma direct	50
4.3.1 Préparation du tournage : attitude d'observation et de recherche	51
4.3.2 Tournage : attitude d'effacement et improvisation	52
4.3.3 Montage: construction de la dramaturgie du direct.....	54
4.4 Les trois approches des pionniers du cinéma direct.....	56
4.4.1 <i>Living camera</i> ou l'effacement total de Richard Leacock	57
4.4.2 Le « cinéma vécu » de Pierre Perrault	62
4.4.3 Exhibition et réflexivité chez Jean Rouch et Edgar Morin	69
CHAPITRE V – Analyse de la démarche de Dominic Gagnon.....	76
5.1 Contexte social de la démarche de Dominic Gagnon	77
5.2 Conditions de l'avènement de la démarche de Dominic Gagnon	80
5.2.1 L'apparition de <i>YouTube</i> et de la pratique de la vidéo amateur web	81
5.2.2 Révolution numérique et accessibilité des outils de communication.....	85
5.2.3 Transformation du rapport à la « vérité ».....	87
5.3 Les objectifs et méthodes de Dominic Gagnon.....	91
5.3.1 Développement : recherche, archivage et immersion	93
5.3.2 Tournage ou « capture » : posture d'effacement.....	95
5.3.3 Montage : réappropriation, collage et transposition médiatique	99
CHAPITRE VI – Analyse comparative	102
6.1 Comparaison des contextes sociaux des deux démarches.....	102
6.2. Comparaison des conditions d'avènement des deux démarche	105
6.2.1 L'apparition d'une pratique audiovisuelle liée à celle d'un diffuseur à grande échelle.....	105
6.2.2 Une évolution technologique majeure	107
6.2.3 Une « mutation du désir d'authenticité » et du rapport à la « vérité » ...	108
6.3. Comparaison des objectifs et méthodes des deux démarches	111
6.3.1 L'approche de Richard Leacock versus celle de Gagnon	111
6.3.2 L'approche de Pierre Perrault versus celle de Gagnon	113
6.3.3 L'approche d'Edgar Morin et Jean Rouch versus celle de Gagnon.....	116
6.4 Synthèse	118
CONCLUSION	120
BIBLIOGRAPHIE	126

RÉSUMÉ

Notre recherche s'intéresse à la démarche du cinéaste Dominic Gagnon à partir d'une perspective qui vise à l'inscrire dans l'histoire et la pratique documentaire, et plus précisément dans son rapport au cinéma direct. Nous cherchons à déterminer s'il est approprié de considérer la démarche de Gagnon comme un cinéma direct à l'ère des médias socionumériques. Nous traitons d'abord de cette question sous un angle sociologique en situant l'analyse du cinéma direct dans son contexte d'émergence du début des années 1960, et celle du cinéma de Gagnon dans le contexte social des années 2010 à aujourd'hui. Nous identifions et analysons également les facteurs qui furent déterminants dans l'avènement de chacune des deux démarches. Nous poursuivons ensuite l'étude des relations entre le cinéma direct et celui de Gagnon d'un point de vue pratique en analysant et comparant leurs objectifs et leurs méthodes. Afin de bien traiter du cinéma direct, nous déployons notre étude autour de ses trois principaux pôles d'émergence (États-Unis, Québec et France) et concentrons notre analyse sur une approche et un film emblématique pour chacun d'eux : l'approche états-unienne de Richard Leacock avec *Primary* (1960) ; l'approche québécoise de Pierre Perrault avec *Pour la suite du monde* (1963) ; l'approche française de Jean Rouch et Edgar Morin avec *Chronique d'un été* (1961). En plus de mobiliser des écrits de sociologues, de théoriciens et de critiques de cinéma, nous étudions les discours des cinéastes à travers des entrevues, articles, ouvrages et conférences. Malgré le décalage formel et temporel entre la démarche du cinéma direct et celle de Dominic Gagnon, nous démontrons d'abord qu'elles s'inscrivent toutes deux dans des contextes d'émergence marqués par des bouleversements sociologiques et médiatiques. Nous montrons ensuite que leurs avènements respectifs découlent de facteurs médiatiques, technologiques et paradigmatiques similaires. Enfin, nous expliquons comment Gagnon poursuit les ambitions et objectifs des cinéastes du cinéma direct, mais en développant de nouvelles méthodes adaptées à la société des médias socionumériques.

Mots clés : Dominic Gagnon, cinéma direct, cinéma-vérité, documentaire, Richard Leacock, Pierre Perrault, Jean Rouch, médias socionumériques.

INTRODUCTION

J'ai vu le film OF THE NORTH l'année dernière et puis je dois dire que j'ai pris une baffé dans la figure. J'ai trouvé extraordinaire la distance où tu [le cinéaste, Dominic Gagnon] es derrière ton ordinateur, donc tu ne vas pas rencontrer les gens. Et en même temps, tu nous as parlé de la vie, vraiment la vraie vie ! Puis moi j'avais l'impression qu'il fallait aller proche des gens pour "attraper" cette vie-là. Et là pour le coup, on avait quelque chose qui était absolument vivant et organique, absolument réel...¹

- spectateur anonyme (2016)

Durant la projection [du film OF THE NORTH], je me suis senti vivre parmi eux, pour la première fois peut-être au visionnage d'un film sur le Grand Nord.

-Fabrice Montal (2015)

En réalisant du cinéma du réel sans tourner aucune image, en utilisant exclusivement des vidéos tirées d'internet et en parvenant à distance—dans un effacement presque absolu—à être « plus près que près » de ses protagonistes, le cinéaste québécois Dominic Gagnon déconcerte et bouscule notre perception du documentaire

¹ Commentaire d'un spectateur anonyme adressé à Dominic Gagnon (2016, 21 avril). *Classe de maître de Dominic Gagnon | Visions du Réel - Atelier 2016* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [01:00:18 - 01:00:45]

et ses méthodes. La nature paradoxale de sa démarche complique sa compréhension et son apparence expérimentale ne facilite pas son accessibilité. D'autant plus qu'il expose des réalités marginalisées et confrontantes à travers une esthétique cinématographique inhabituelle. C'est pourtant ce qui rend cette démarche, il nous semble, d'autant plus intéressante, fascinante.

Notre intérêt pour le travail du cinéaste remonte à 2013 lors de la rétrospective de son œuvre à la Cinémathèque québécoise où nous l'avons découvert grâce à la professeure Viva Paci qui nous y avait conviée. La stupéfaction et la mécompréhension, déjà palpables avant la controverse de son film *of the North* (2015)², nous avait particulièrement interpellée. Contrairement à l'auditoire majoritairement rebuté, nous y avons vu une démarche avant-gardiste avec un propos troublant et essentiel sur le monde actuel. Plusieurs articles se sont consacrés au travail de Gagnon, dont une vaste majorité autour de la controverse, mais peu ont porté sur son inscription dans la tradition documentaire. Il nous semblait donc pertinent de théoriser cette démarche et de la situer dans l'histoire cinématographique pour mieux la contextualiser, la cerner et la démystifier.

L'auteur André Habib a décidé d'écrire un long article sur le travail de Gagnon en réponse à la polémique entourant son film *of the North* (2015) :

À ce souci s'ajoute celui, omniprésent dans le travail de Gagnon, il me semble depuis le début, de **disparaître**. Quand il filme les estivants insoucians de La ronde (*Beluga Crash Blues*) ou les voyageurs anxieux des terminaux des aéroports du monde entier

² Suite à sa projection aux RIDM, le film s'est vu traité de raciste par certains médias et a suscité un débat sur la liberté d'expression des cinéastes et la représentation du peuple autochtone. Pour plus de détails, voir l'article suivant : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/752215/dominic-gagnon-reaction-of-the-north>.

(Du moteur à explosion), il ne leur demande pas leur avis, et surtout, il ne veut pas être vu : disparaître de la vue de ceux qu'il filme, de capter à leur insu, une espèce d'inquiétude hallucinée sur l'état du monde. [...]. Et quand il récupère et remonte des images réalisées pour le Web, dans son anonyme navigation, il ne cherche pas autre chose (le boulot n'est qu'en apparence plus facile). **C'est en cela le « filmeur » le plus discret qui soit.** (Habib, 2016)

Ce à quoi l'auteur ajoute en note de bas de page: « En entrevue, et la remarque pourrait aussi en faire pouffer plus d'un, il se revendiquait volontiers d'une tradition issue du cinéma direct où il s'agissait, entre autre chose, de parvenir à capter une réalité en s'absentant du processus de capture. ». (Habib, 2016) En effet, Gagnon fait souvent référence au cinéma direct lorsqu'on le questionne sur sa démarche, mais toujours avec une certaine désinvolture. Cette affiliation à première vue saugrenue nous est apparue comme une piste intéressante, peut-être même fondamentale, pour comprendre le travail de Gagnon.

C'est pourquoi nous souhaitons pousser cette réflexion et ainsi observer si la démarche de Dominic Gagnon peut s'inscrire légitimement dans la tradition du direct. Pour se faire, nous étudierons le cinéma direct dans son ensemble et à travers ses trois grandes " écoles " puis la démarche de Gagnon pour ensuite examiner leurs liens et divergences qui nous permettront d'affirmer ou d'infirmier cette affiliation.

Notre recherche se divise en deux parties. La première, composée des chapitres I à III, sera consacrée à l'exposition du cadre de notre étude. La seconde, constituée des chapitres IV à VI, sera dédiée à notre analyse.

Dans la première partie, nous présenterons tout d'abord les deux démarches cinématographiques à l'étude, notre problématique et notre question de recherche ainsi que ses objectifs. Nous aborderons ensuite le cadre théorique en exposant le corpus à l'appui, les auteurs et autrices mobilisés ainsi que les notions au cœur de

notre analyse. Puis, nous démontrerons en quoi ce sujet de recherche s'inscrit pertinemment dans le domaine du cinéma et de la communication. Enfin, nous conclurons cette première partie avec une présentation de notre corpus filmique et la méthodologie employée pour cette étude.

Dans la seconde partie, le quatrième chapitre sera consacré au développement de l'analyse du cinéma direct à travers ce qui nous semblait être ses trois pôles importants : la démarche de Richard Leacock aux États-Unis, celle de Pierre Perrault au Québec et celle de Jean Rouch et Edgar Morin en France. Le cinquième chapitre sera ensuite dédié au cinéma de Gagnon et plus particulièrement à sa démarche liée au web. Pour ces deux chapitres, nous procéderons par les mêmes étapes et étudierons les mêmes éléments afin d'assurer la cohérence et la limpidité de la comparaison. Tout d'abord, nous nous intéresserons respectivement à leurs contextes sociologiques et leurs conditions d'émergence. Puis, nous nous attellerons à leurs démarches à travers l'étude de leurs discours et leurs méthodes. La contextualisation et la présentation de ces deux approches nous permettront d'effectuer une analyse comparative au sixième et dernier chapitre afin de mettre en lumière les similarités et divergences.

À la lumière des précédents chapitres, nous ferons un retour sur la démarche, le sujet et les objectifs de cette recherche et une synthèse des éléments tirés de notre analyse. Nous tenterons de répondre à notre question de recherche au vu de nos conclusions. Nous soulèverons sous forme de bilan les limites de ce mémoire et les pistes de recherche pertinentes pour poursuivre la réflexion. Nous conclurons sur les implications actuelles et futures de la démarche de Gagnon au sein du cinéma.

CHAPITRE I

OBJETS DE RECHERCHE ET PROBLÉMATIQUE

Dans ce premier chapitre, nous introduirons d'abord nos deux objets d'étude à travers un survol de leurs contextes d'émergence et une présentation des grandes lignes de leurs démarches. Nous établirons ensuite notre question, nos hypothèses et nos objectifs de recherche.

À travers le désir d'explorer le monde toujours de plus près, de capter différentes réalités et de les documenter, le cinéma documentaire ne cesse de se redéfinir en fonction des inventions techniques et de la relation qu'il entretient avec le réel. Cette ambition à la fois technologique, artistique, sociale et politique rattachée à la représentation du réel est au cœur de l'histoire du documentaire, et ce, dès ses premières expérimentations. Les vues Lumière, en documentant le monde à travers ses lieux exotiques (*Égypte, panorama des rives du Nil*, 1896), ses événements saillants (*Exposition universelle*, 1900) ou ses moments de vie quotidienne (*Sortie d'usine*, 1895 ; *Le repas de bébé*, 1895), fixent le cinéma comme un médium capable de restituer et de reproduire la réalité (Gauthier, 2011). L'invention du cinématographe ouvre la voie aux premières ambitions d'un cinéma proprement documentaire : « Depuis l'invention des Lumière, images d'actualité, documentaires, reportages et news satellisées nous convient à des visions toujours plus « immédiates

», plus proches, plus « vraies » de la réalité « sur le vif ». » (Niney, 2000, p.13). Depuis, ce genre cinématographique ne cesse de se déployer au sein d'une histoire nous révélant l'évolution des formes de la projection du monde et des techniques d'enregistrement. Aux fins de cette recherche, nous allons nous concentrer sur deux moments spécifiques et plus particulièrement sur deux démarches qui témoignent chacune de cette évolution bidimensionnelle : celle du cinéma direct et celle de Dominic Gagnon.

1.1 Présentation du cinéma direct

Au tournant des années 1950-1960, dans quelques pays occidentaux, la pratique documentaire fait face à des changements majeurs et à une remise en question avec l'avènement de la télévision. Dans la convergence de nombreuses innovations techniques et d'un contexte social de contestations, la critique de la tradition classique du documentaire est l'un des points de départ des revendications pour l'élaboration d'un nouveau documentaire qui prendra forme presque simultanément aux États-Unis, en France et au Canada.

Aux États-Unis, une société indépendante de production documentaire voit le jour en 1960 : la Drew Associates. Fondée par Robert Drew, elle regroupe Richard Leacock, Gregory Shuker, Don Allan Pennebaker, Albert Maysles, James Lipscomb, Hope Ryden, Mike Jackson, Tom Bywaters et Anne Drew. Drew et Leacock³ en deviendront toutefois les figures dominantes, le premier comme producteur et le second comme réalisateur. Ainsi, bien que la Drew Associates œuvre à la base dans le milieu télévisuel et du ciné-journalisme, sa première réalisation, *Primary* (1960), aura

³ La *Drew Associates* est d'ailleurs souvent appelée l'équipe Drew-Leacock.

une influence décisive sur le milieu du cinéma et plus particulièrement dans la révolution documentaire qui donnera naissance au cinéma direct. Les cinéastes de la Drew Associates en seront même considérés les précurseurs. Ils vanteront leurs avancés techniques, mais tarderont à se réclamer créateurs d'un nouveau cinéma, d'autant plus que leurs films étaient destinés pour la télévision.

En France, c'est l'alliance de l'anthropologie (plus précisément de l'ethnographie) et du cinéma avec la création du *Comité du film ethnographique* en 1953 qui permettra de semer les graines de ce renouveau cinématographique. La première œuvre d'envergure de cette association sera le film *Chronique d'un été* (1961) réalisé par le sociologue Edgar Morin et le cinéaste et anthropologue Jean Rouch. Contrairement aux Américains, ces derniers revendiqueront la création d'un « cinéma-vérité », poussant même Morin à en écrire un manifeste⁴

Au Canada, L'Office National du Film (ONF), alors dirigée par son fondateur John Grierson, vit une période de transition importante à partir de 1956. Devant la menace de la télévision, l'Office gouvernemental doit redéfinir ses objectifs et déménage son siège social à Montréal, contribuant ainsi à l'augmentation de la production en langue française (jusqu'alors minime) et à la constitution d'une équipe francophone (Marsolais, p.79). La démarche initiée au sein de l'aventure de la série *Candid Eye* (1958-1960) est délaissée par l'équipe anglophone mais approfondie par l'équipe française pour développer ce qui deviendra le cinéma direct québécois. Malgré les expérimentations des cinéastes francophones depuis 1958, ce n'est qu'à la sortie de *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault et Michel Brault en 1963 qu'ils seront associés plus concrètement au « cinéma-vérité ». L'influence canadienne au niveau technique aura été cependant déterminante selon Jean Rouch : « Il faut le dire,

⁴ Morin, E. (1960, 14 janvier). « Manifeste pour un nouveau "cinéma-vérité" ». *France Observateur*, 506.

tout ce que nous avons fait en France dans le domaine du cinéma-vérité vient de l'ONF. C'est [Michel] Brault⁵ qui a apporté une technique que nous ne connaissions pas et que nous copions tous depuis. » (Rouch cité dans Graff, 2014, p.258). Or, comme nous le verrons, cette expression « cinéma-vérité » empruntée à Dziga Vertov soulèvera une vive polémique et mènera à la naissance d'un nouveau terme pour qualifier ce renouveau documentaire : le « cinéma direct » proposé par Mario Ruspoli en 1963.

L'émergence de nouvelles techniques, telles que la caméra 16 mm, légère et silencieuse ainsi que le magnétophone synchrone, engendre un changement radical dans la manière d'appréhender la pratique documentaire au sein duquel naît le cinéma direct. L'équipe de tournage restreinte, munie simplement d'une caméra à l'épaule et d'un magnétophone portatif, peut désormais sortir des studios, pénétrer dans des lieux réels et étroits et suivre les gens en action à tout moment :

Dans le cinéma direct, l'équipe de réalisation [...] ne fait plus qu'un seul corps. Techniciens et réalisateur travaillent « comme un seul homme » et, idéalement doivent arriver presque à penser la même chose en même temps, pour filmer n'importe où et dans n'importe quelles conditions. (Marsolais, 1974, p.197)

Cette révolution technologique donne une plus grande liberté aux cinéastes, instaure une nouvelle esthétique où l'image est plus mobile et permet une plus grande proximité facilitant l'expression spontanée et directe des sujets. En immersion et toujours prête à capter l'imprévu, la caméra n'est plus seulement un outil technique de captation, elle a désormais une influence décisive sur la prise du réel, la réalisation et les protagonistes. Sans scénario, les cinéastes du direct optent pour une approche plus instinctive du tournage. Aspirant à un contact plus humain, l'entrevue dirigée est

⁵ Invité par Rouch pour être chef opérateur sur *Chronique d'un été*, Michel Brault partagera ses expérimentations techniques.

minimisée au profit de la discussion. Cette nouvelle façon de travailler favorise « une nouvelle "attitude" d'observer la vie » (Marsolais, 1974, p.95). Sans prétendre représenter une réalité objective, ce mouvement a l'ambition de se donner un maximum de liberté afin de saisir une réalité en favorisant le déploiement naturel de l'action et la spontanéité des sujets. Cette approche, impliquant souvent de nombreuses heures de tournage, offre une grande latitude au montage où l'intervention du cinéaste est décuplée et d'autant plus importante.

Ce nouveau mode de tournage permettant un type de communication plus directe avec les gens et une immersion dans les milieux populaires, privés ou inusités rejoint ce désir de « capter les hommes de leur pays au naturel et de cerner les événements dans toute leur réalité crue. » (Marsolais, 1974, p.9). Dans le contexte social de revendications populaires au tournant des années 60, ce mode de tournage devient un moyen de contestation politique et une tactique pour contourner les censures. Cette proximité rendue possible par la technique est mobilisée pour nous donner accès à des réalités ou des intimités auxquelles nous n'avions pas accès autrement (par exemple dans le salon d'une personne célèbre). Elle l'est aussi pour donner la parole à des individus rarement entendus : « l'emploi du son synchrone est révolutionnaire par le fait même qu'il donne enfin la *parole au peuple* (à l'homme de la rue, aux exploités, aux ouvriers, aux Noirs, etc.) et que des analyses concrètes de la société peuvent s'y fonder. » (Marsolais, 1974, p.307-308). Ce changement de paradigme provoqué par « l'implication réciproque entre techniques et discours »⁶ (Pierron Moinel, 2010, p.60) vient avec le besoin de « filmer autrement » et de remettre en cause la représentation du réel. Dans la volonté de rompre avec la manière traditionnelle de faire du documentaire, des cinéastes réclament alors une proximité « immédiate », un contact plus « spontané » avec la réalité du sujet au nom

⁶ Concept de Marie-Jo Pierron Moinel dans *Modernité et documentaires : une mise en cause de la représentation* (2010) qui sera ultérieurement défini dans le cadre théorique.

d'une nouvelle étiquette : ce « cinéma qu'on a pris pour habitude d'appeler « direct » parce qu'il s'efforce de supprimer toute médiation—acteur, mise en scène, voix off—entre le cinéaste et le sujet filmé. » (Gauthier *et al.*, 2003, p. 7). Pour notre analyse du cinéma direct, nous nous intéresserons ainsi à la démarche globale, mais également à ses trois principales mouvances (américaine, française et québécoise) comme elles relèvent d'approches distinctes : « [...] nous nous trouvons face à un cinéma [le cinéma direct] aux ramifications multiples et qui ne se laisse pas aisément cerner dans un moule généralisateur et commode. » (Marsolais, 1974, p.229)

1.2 Présentation de la démarche de Dominic Gagnon

Dans les années 2000 et 2010, le déploiement d'internet dans la sphère privée, l'avènement des médias socionumériques et l'accès aux nouvelles technologies s'inscrivent dans un contexte social en pleine mutation où s'opère un bouleversement de la représentation. En donnant lieu à une démocratisation des outils de communication et à de nouvelles formes de projection du monde, cette conjoncture sociale et technologique entraîne une remise en question des méthodes documentaires. Au Québec, une démarche cinématographique émerge à la fin de la première décennie des années 2000 dans cette conjoncture : celle du cinéaste québécois Dominic Gagnon.

Si pour les cinéastes du direct, la caméra devait être immersive jusqu'à la rendre familière ou invisible pour favoriser la proximité et la spontanéité, aujourd'hui, pour certains documentaristes de l'ère du web, le simple fait de tenir une caméra leur paraît comme « dépassé » (Leschner, 2012). C'est le cas de Gagnon qui

s'intéresse, dans une certaine forme de *found footage*⁷, à un nouveau phénomène : la pratique de la vidéo amateur à l'ère du web. Cette pratique populaire consiste à produire des vidéos de soi-même ou de son quotidien, se filmer seul ou avec son entourage, parler au « je » à la caméra (livrer ses opinions et ses perceptions du monde) et mettre en ligne ces vidéos temporairement archivées⁸ sur des plateformes de libre diffusion, telles que *YouTube*. Devant le potentiel documentaire que représente ce réservoir de vidéos amateur sur le web, Dominic Gagnon décide de commencer à les écouter, les trier, les archiver et les sauver d'une certaine censure. Gagnon parle de sauvetage des images puisque plusieurs vidéos sur internet sont rejetées et censurées en raison de leur contenu : « Les gens que je filme s'imaginent qu'ils mettent leur vidéo sur *YouTube* et qu'elle est là pour toujours ; c'est leur vidéothèque, mais en réalité elle ne résistera pas au temps. » (Caron-Ottavi ; Gajan, 2013, p.19).

L'auteur Philippe Gajan décrit ce potentiel que Gagnon a su percevoir au sein de cette pratique de « vlogging »⁹:

YouTube est déjà devenu ce puits sans fond et sans fin. Mais peu de gens perçoivent alors son potentiel inouï que Dominic Gagnon va déceler tout d'abord puis utiliser à des fins de création. Ce potentiel, c'est celui que d'innombrables « vloggeurs » auront su faire fructifier, cette liberté de hurler leur solitude, leur malaise et surtout d'exercer cette fameuse liberté d'expression, pilier de la Constitution américaine, qu'Internet permet (à peu près puisque le cinéaste nous expliquait qu'il a utilisé des vidéos qui ont été censurées par la suite). (Gajan, 2013, p.17)

À partir d'une sélection de ces vidéos, il se réapproprie cette matière du web en l'organisant de façon narrative ou thématique et crée un documentaire unique : «

⁷ Pratique cinématographique désignant la récupération de divers films ou vidéos dans le but de créer un autre film avec le montage.

⁸ Plusieurs vidéos sont supprimées par les plateformes de libre diffusion après un court laps de temps.

⁹ Le « vlogging » est un anglicisme informatique désignant la pratique du blog vidéo (issu de la contraction « vlog »). Ainsi, l'individu (le « vlogueur ») produit et se met en scène dans un blog vidéo.

Gagnon insuffle une pensée critique à ce qui n'est au départ qu'une accumulation sans forme d'exhibitions, d'appels, de protestations, dont les combinaisons infinies ne disent rien par elles-mêmes. » (Caron-Ottavi ; Gajan, 2013, p.18). Le cinéaste transforme notre regard sur ces vidéos, à première vue banales, en les présentant comme des pièces d'archives dotées d'une valeur sociale et historique. Il dresse, à travers la synthèse de ces multiples perceptions singulières du monde, un portrait documentaire de cette communauté d'internautes occidentaux et plus largement de la société occidentale du point de vue du web. L'auteur Marcel Jean déclare à cet effet que Gagnon voit dans internet : « un récit du monde actuel, récit désordonné dont il s'applique à faire émerger le sens. » (Jean, 2012, p.46).

1.3 Présentation de la filmographie Dominic Gagnon

Natif de Rimouski, titulaire d'un baccalauréat en cinéma de l'Université de Concordia, Dominic Gagnon se distingue dès sa sortie de l'université. Son film étudiant *Beluga Crash Blues* circule abondamment dans les festivals et ses premiers films expérimentaux ont remporté de nombreux prix, dont notamment, en 1998, la Bourse Claude-Jutra remise par l'Association québécoise des critiques de cinéma. C'est au cours des années 2000, Gagnon effectue un passage vers le web où il découvre, quelques années suivant la création du site *YouTube* en 2005, une culture du « vlogging » qui devient alors un phénomène important à partir de 2008. Depuis 2009, il se consacre à recycler et « sauver » les vidéos amateur du web afin de fabriquer des oeuvres documentaires.

Gagnon expérimente pour la première fois cette démarche avec le film *RIP in Pieces America* (2009) dans lequel il nous présente un assemblage de vidéos amateur web d'États-Uniens de tous les âges. Seul, enfermé chez soi, chaque individu se filme avec une caméra de basse qualité (une webcam pour la plupart) et s'adresse au « monde », soit à la communauté virtuelle. Ces fragments d'Amérique en morceaux

exposent des Américains survivalistes qui partagent une grande solitude, une désillusion politique, une méfiance envers le gouvernement et une peur de la fin du monde. De ces multiples discours mis en ordre par le cinéaste émane un troublant portrait d'une Amérique jaillissant des profondeurs : une société paranoïaque qui a besoin de se mettre en scène et en spectacle afin de crier son existence.

Si *RIP in Pieces America* (2009) relève principalement de vidéos d'hommes, *Pieces and Love All to Hell* (2011) nous donne à voir le point de vue des États-Uniennes et *Big Kiss Goodnight* (2012) se circonscrit à un seul personnage pittoresque au pseudonyme de « Joe Talk », un immigré vivant aux États-Unis. Gagnon réalise un quatrième film intitulé *Hoax Canular* (2014) dans la même lignée que ses trois oeuvres précédentes, avec pour sujet cette fois, les adolescents¹⁰ et la théorie de la fin du monde en 2012.

En 2015, il sort son film *of the North* qui serait le premier d'une quadrilogie dans laquelle Gagnon propose d'explorer les points cardinaux d'internet. Gagnon s'attaque ici à un sujet délicat qui bouscule les notions du cinéma ethnographique : sans caméra et à distance, il dresse un portrait des vidéos amateur du Nord, principalement des communautés autochtones. Plus généralement, il porte sur les thèmes de l'imaginaire du Nord, de l'Arctique, de la disparition des forages et du réchauffement climatique. Le cinéaste déclare que ce film est une version 2.0 de *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) dans lequel Nanouk n'est plus. La première mondiale du film aura lieu en avril 2015 à *Visions du réel*¹¹ où il sera récompensé par

¹⁰ La provenance des adolescents n'est pas stipulée mais nous pouvons supposer qu'ils sont majoritairement des États-Unis et sinon de pays anglophones.

¹¹ L'une des plus grandes manifestations documentaires au monde qui se déroule à Nyon en Suisse.

le prix du jury pour le long métrage le plus innovant de la compétition internationale.

Le programmeur¹² écrira à propos de l'oeuvre:

Dans ce nouveau film tiré, comme son précédent, de films amateurs postés sur YouTube, Dominic Gagnon montre les descendants de Nanouk, en train de faire « leur » cinéma. Il crée un « ciné-oeil » vertovien anti-exotique, qui donne à voir une acculturation trash et débridée, et bat en brèche les clichés en vigueur sur les Inuits, trop souvent cantonnés à la lisière du monde contemporain. (Programmeur non identifié, *Visions du Réel*, 2015)

Suite à la première québécoise du film aux *Rencontres internationales du documentaire à Montréal* en novembre 2015, une violente controverse autour du film éclate¹³. Malgré la censure que le film subit au Québec, *of the North* poursuit son parcours dans les festivals internationaux et la réception critique est élogieuse. Depuis, plusieurs publications ont vu le jour et le film est montré au *Sensory Ethnography Lab* à Harvard et dans le cadre du *Robert Flaherty Film Seminar*. En 2016, *Visions du réel* lui organise une rétrospective de l'ensemble de son oeuvre où il donnera une classe de maître qui est d'ailleurs grandement cité au cours de ce chapitre. Son dernier film à ce jour, *Going South* (2018) est le second volet de son exploration des points cardinaux d'internet à l'ère de la « Post-vérité ». En mai 2020, Gagnon terminait tout juste son film *Big in China, Georges and the Vision Machines*. Son prochain projet sera toutefois, selon ses dires, son dernier film.

1.4 Présentation de la problématique

À la lumière de ces premières considérations, nous pourrions tout simplement interpréter et catégoriser la démarche de Dominic Gagnon comme du *found footage*.

¹² Le mot du programmeur est non identifié.

¹³ Pour des raisons de faisabilité, nous ne pourrions développer sur cette controverse dans ce mémoire.

En effet, il est tout à fait approprié de la considérer formellement ainsi puisqu'il s'agit de récupération de vidéos sur le web. Néanmoins, il nous semble réducteur de restreindre notre analyse de sa démarche à son approche formelle et de la comprendre simplement comme une actualisation du *found footage* classique. D'autant plus que plusieurs éléments nous portent à croire que Gagnon partagerait beaucoup de points communs avec les cinéastes du direct, comme s'il poursuivait d'une certaine manière leurs objectifs, et c'est ce que nous voudrions explorer dans cette étude.

Dans un désir de faire du cinéma autrement et librement, Gagnon y voit une nouvelle manière peu conventionnelle et plus actuelle d'observer la vie, de la documenter et de la questionner, sans filmer et sans initier le tournage :

Les films de Gagnon sont marquants surtout en ce qu'ils inventent une façon de faire du cinéma « autrement », tout en revenant à l'essentiel de ce qu'est le cinéma. C'est un cinéma de l'engagement, au sens où le cinéaste, sans embrasser aucune cause, est engagé personnellement dans ce (et avec ceux) qu'il filme, nous incitant à faire de même ; un cinéma qui, par son économie de moyens et en se passant d'intermédiaire (de la caméra au distributeur), peut se permettre d'être entièrement indépendant et libre ; un cinéma contemporain au sens le plus fort du terme, qui se nourrit de l'immédiateté des images d'aujourd'hui tout en les arrachant à leur existence éphémère. (Caron-Ottavi ; Gajan, 2013, p.18)

Dans la même optique que certains cinéastes du direct qui cherchaient à s'intégrer dans une communauté ou un milieu privé pour favoriser une proximité, une spontanéité et donner la parole, Gagnon semble poursuivre leurs ambitions avec des méthodes stratégiques et technologiques adaptées à l'ère contemporaine du web.

En s'intéressant à ces vidéos comme nouveau matériau documentaire, Gagnon cherche à se rapprocher du peuple autrement : « J'ai cette impression que plus je m'éloigne des gens, plus je me rapproche d'eux. La position que m'offre le Web est parfaite : c'est comme un viseur-écran, l'ordinateur est ma caméra [...] » (Caron-Ottavi ; Gajan, 2013, p.20). De plus, en observant de son ordinateur (à distance et en

même temps à proximité) ces individus qui se filment de leur propre initiative, il minimise son intervention et son influence, ce qui favorise l'intimité et une certaine spontanéité. Toutefois, ce désir de ne pas intervenir, ni d'influer, ses sujets, n'est pas motivé par une recherche d'authenticité. Pour le cinéaste, cette quête qui a longtemps habité la pratique documentaire est vaine et sans intérêt au temps des nouveaux médias puisque la mise en scène est le propre de ce phénomène d'exposition et de représentation de soi. La mise en scène serait même, selon Gagnon, plus révélatrice qu'on ne pourrait le croire.

Enfin, en sortant ces vidéos du web pour les intégrer dans un film, il cherche à rendre visible celles-ci où divers individus prennent la parole, chacun à leur manière (parfois sans même prononcer de mots). C'est ainsi une nouvelle stratégie non seulement pour sauver ce matériel de la censure ou de sa disparition, mais aussi et surtout pour donner la parole aux sans-voix, aux marginaux, ou autrement dit pour « citer des gens dont la parole n'existerait pas autrement » (Gagnon cité dans Caron-Ottavi ; Gajan, 2013, p.19).

En s'attellant à « faire des films sur des gens qui se filment », Gagnon instaure un nouveau cinéma en quête de liberté et en rupture avec le documentaire conventionnel de son époque. Ses films sont révélateurs d'un bouleversement social et technologique en cours qui rappelle un peu celui dont le direct était la manifestation cinématographique.

Dans cette perspective, sa démarche pourrait-elle être l'expression avant-gardiste d'un changement dans la manière d'appréhender la pratique documentaire ? Malgré le décalage entre ces deux univers distincts et les cinq décennies qui les séparent, Gagnon semble s'approprier certains objectifs de la tradition du direct et réinventer de nouvelles stratégies pour y parvenir dans le contexte des médias socionumériques. Notre recherche s'intéressera ainsi à la démarche de Gagnon dans

la perspective de son inscription dans l'histoire et la pratique documentaire, et plus précisément à ses relations avec le cinéma direct.

1.5 Question, hypothèses et objectifs de recherche

Afin d'explicitier notre raisonnement, notre recherche trouve son orientation dans la question suivante : « Quelles sont les relations entre la démarche du cinéma direct et celle de Dominic Gagnon qui nous permettent de considérer cette dernière comme un cinéma direct au temps des médias socionumériques? ».

Nous partirons des trois hypothèses suivantes : la démarche de Gagnon est issue d'un contexte social en plein bouleversement qui rappelle celui dans lequel émerge le cinéma direct ; elle voit le jour grâce à des conditions déterminantes (médiatiques, technologiques et paradigmatiques) qui sont très similaires à celles de l'avènement du cinéma direct ; elle poursuit les ambitions des cinéastes du cinéma direct dans sa quête de minimisation des intermédiaires, proximité, spontanéité et liberté en développant de nouvelles stratégies adaptées à la réalité socionumérique.

Nos objectifs consisteront tout d'abord à établir une contextualisation sociale et technologique de chacune des démarches afin de bien les situer historiquement et les comparer sur le plan sociologique. Nous tenterons ensuite de mettre en lumière les facteurs déterminants dans l'émergence du cinéma direct décrit par Marsolais afin d'observer s'ils peuvent s'appliquer à la démarche de Gagnon puis d'évaluer leurs convergences. Nous exposerons enfin les continuités et les ruptures des objectifs et stratégies des cinéastes nous permettant d'infirmer ou confirmer une actualisation du cinéma direct dans l'approche de Gagnon. Avant d'entamer le développement de notre analyse, nous présenterons dans les prochaines pages notre cadre théorique, notre corpus et notre méthodologie.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE ET PERTINENCE COMMUNICATIONNELLE

Maintenant que nous avons énoncé notre problématique, nous en sommes à préciser le cadre théorique. Pour ce faire, nous présenterons le corpus qui appuie chacune des étapes de notre analyse ainsi que les notions abordées. Nous terminerons enfin ce chapitre en développant sur la pertinence de ce mémoire dans le champ des communications.

2.1 Cadre théorique

2.1.1 Corpus méthodologique

Notre recherche a été guidée par l'approche méthodologique de Jean-Pierre Esquenazi explicitée dans *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation* (2007), pièce maîtresse de notre méthodologie que nous élaborerons plus en détails au prochain chapitre.

2.1.2 Corpus pour l'analyse de contextes sociaux et des conditions d'émergence

Le premier pan de notre analyse des démarches cinématographiques à l'étude sera sociologique. Ainsi, pour chacune des démarches, nous ferons tout d'abord une contextualisation sociohistorique qui tient compte de la situation tant culturelle, politique, technologique qu'artistique dans laquelle elles émergent, selon leur territoire respectif.

Pour notre analyse du contexte du cinéma direct, nous prendrons appui sur plusieurs auteurs et autrices spécialistes de ce mouvement (mobilisés-es aussi pour le deuxième pan de notre analyse sur les démarches des cinéastes) puisque la conjoncture sociale et historique est pour tous et toutes fondamentale. Nous aurons ainsi recours aux ouvrages de Guy Gauthier tels que *Le documentaire, un autre cinéma. Histoire et création* (1995), *Un siècle de documentaire français* (2004) et le collectif *Le documentaire passe au direct* (2003), ainsi que *Cinéma et vérité. Films et controverses* de Séverine Graff (2014) et *Modernité et documentaires. Une mise en cause de la représentation* (2010) de Marie-Jo Pierron-Moinel (plus amplement présenté dans les prochains paragraphes) afin de broser un portrait détaillé du contexte social et historique du cinéma direct.

Pour l'analyse sociologique du contexte de la démarche de Dominic Gagnon, nous mobiliserons des sociologues qui ont étudié la société occidentale pré-internet comme Christopher Lash (1979) et Gilles Lipovetski (1983) mais aussi des auteurs contemporains qui se sont intéressés plus particulièrement à la société du numérique comme Milad Doueïhi (2013) et Dominique Cardon (2010). Nous nous appuyerons sur le concept *Web social* définie par les auteurs du collectif *Web social* (Millerand *et al.*, 2010) et tenterons d'éclaircir la notion de post-vérité (élu le mot de l'année 2016 par le dictionnaire d'Oxford) avec le linguiste Lionel Meney, le journaliste Scott White et le collectif *L'Âge de la régression* (Geiselberger, H. *et al.*, 2017). Nous

explorerons le phénomène YouTube dans une perspective sociologique avec Antonio Dominguez Leiva qui y a dédié un ouvrage : *YouTube théorie: un vertige néobaroque* (2014). Nous aurons également recours aux articles sur le travail de Gagnon où le contexte social y est inévitablement abordé compte tenu de son importance. Enfin, nous nous intéresserons aussi à un article écrit par Dominic Gagnon (2013) lui-même sur la société d'aujourd'hui qu'il dépeint comme désillusionnée, suspicieuse et en perte de sens.

À la suite de cette contextualisation, nous tenterons de soulever les liens entre leurs conditions d'émergence avec l'appui de l'analyse de Gilles Marsolais dans *L'aventure du cinéma direct* (1974). Dans cette œuvre de référence, l'auteur étudie ce mouvement à travers ses origines, son développement et ses conséquences tout en soulignant ses implications d'ordre technique, moral et esthétique. Nous nous sommes intéressés particulièrement à cet ouvrage en raison de sa perspective historique, mais aussi parce qu'elle est une des premières analyses de fond sur le cinéma direct en 1974 alors qu'« on commence tout juste à calculer les conséquences. » (Marsolais, p.23) précisait Marsolais. Ce dernier identifie trois facteurs déterminants dans la naissance du cinéma direct que nous tenterons de rendre les plus intelligibles possibles :

L'extension du journalisme filmé et l'avènement de la télévision, phénomènes intimement liés ; **l'évolution des techniques cinématographiques,** inévitable certes, mais recherchée et revendiquée par les cinéastes eux-mêmes, contribuant à bouleverser les données traditionnelles de l'esthétique cinématographique ; **le phénomène bien particulier de la mutation logique du désir d'authenticité,** latent dans toutes tentatives des précurseurs, **en soif de vérité** –vérité rendue de plus en plus facile d'accès grâce à de nouveaux développements techniques. (Marsolais, 1974, p.91)

Ces conditions particulières semblent faire écho à celles qui sont à l'origine du cinéma de Gagnon avec l'avènement du web et du numérique, le déploiement de la

vidéo amateur et *YouTube* ainsi que la miniaturisation et l'accessibilité des caméras. Nous détaillerons ainsi chacun de ces facteurs déterminants dans l'émergence du cinéma direct décrit par Marsolais, pour ensuite tenter de cerner ceux ayant permis l'avènement de la démarche de Gagnon, et enfin explorer leurs éléments fondamentaux en commun.

Nous nous intéresserons au changement dont les démarches du cinéma direct et celle de Gagnon sont l'expression. Nous nous appuierons plus précisément sur l'analyse de Pierron-Moinel (mentionnée plus haut) du changement de paradigme qu'instaure le documentaire moderne pour analyser les transformations qu'entraîne le cinéma de Gagnon. Dans son ouvrage *Modernité et documentaires. Une mise en cause de la représentation* (2010), la théoricienne propose une réflexion sur la représentation en documentaire dans une perspective sociohistorique et s'interroge sur les conditions d'émergence du cinéma direct. Pierron-Moinel avance que le film *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin marquerait l'avènement d'un cinéma documentaire moderne. Elle interroge ainsi ce projet cinématographique en tant que miroir de la révolution du cinéma direct où il y a un changement de paradigme provoqué par l'« implication réciproque entre technique et discours » (Pierron-Moinel, 2010, p.60). Les nouvelles techniques, telles que le 16 mm et le son synchrone, arrivent à point dans un contexte social particulier aux États-Unis, en France et au Québec. Nous verrons que cette révolution technique va ainsi de pair avec un bouillonnement politique, un nouveau discours cinématographique et un besoin de remettre en cause la représentation au cinéma. La démarche de Gagnon semble aussi à sa manière contribuer à un changement important dans la manière d'appréhender la pratique documentaire. Avec le cadre théorique de Pierron-Moinel, nous interrogerons ce possible changement de paradigme documentaire qu'instaure cette démarche avec la révolution technologique et sociale des médias socionumériques. Puis, nous tenterons de déterminer si l'avènement de la démarche de Gagnon s'inscrit aussi dans l'implication réciproque entre techniques et discours.

2.1.3 Corpus pour l'analyse des objectifs et des stratégies

Le second aspect de notre analyse de ces deux démarches est celui des objectifs et des stratégies. Nous nous intéresserons tout d'abord à la démarche générale du cinéma direct puis à ses trois approches distinctives. En soit de « vérité » (notion que nous nous efforcerons d'éclaircir au chapitre IV avec l'appui de Gilles Marsolais, François Niney, Séverine Graff et les cinéastes du mouvement dans leurs entretiens), les cinéastes de cette pratique mettent en œuvre différentes stratégies pour obtenir une prise la plus directe possible sur le réel. Cela signifie essentiellement de minimiser les intermédiaires afin le déploiement naturel des événements et des sujets filmés (réactions, comportements, actions et paroles). Ils cherchent à s'intégrer dans l'environnement de tournage, créer une relation avec son sujet au préalable et minimiser la médiation entre le cinéaste et le sujet filmé. Ils convoitent aussi l'idée d'une caméra immersive afin qu'elle devienne une partie intégrante de l'environnement à travers des méthodes distinctes. Afin de mettre en lumière les objectifs et les différentes stratégies de chacun, nous mobiliserons principalement les œuvres de Guy Gauthier (1995, 2003, 2004, 2013), Gilles Marsolais (1974), Marie-Jo Pierron-Moinel (2010), Séverine Graff (2014) et Caroline Zéau (2006, 2017), mais aussi de nombreux articles écrits entre 1960 et 2014 sur le sujet et plusieurs entretiens avec les cinéastes visés.

Ensuite, nous nous pencherons sur l'étude de la démarche de Dominic Gagnon à partir d'un vaste corpus écrit et oral incluant de nombreux articles et des entretiens avec le cinéaste réalisés depuis le premier film issu de sa démarche avec le web : *RIP in Pieces America* (2009). Notre analyse s'appuie plus particulièrement sur les entretiens qu'il a donnés à Apolline Caron-Ottavi et Philippe Gajan en 2013, à Dolores P.-Rodriguez et Michèle Garneau en 2015, ainsi qu'à sa classe de maître

qu'il a donné au festival international de cinéma de Nyon *Visions du réel* en 2016. Avec l'appui de ces différents ouvrages, nous tenterons d'étudier si les nouvelles méthodes mises en place par le documentariste sont motivées par les mêmes intentions que celles du cinéma direct.

2.1.4 La « vérité » documentaire

Un aspect important de notre analyse est celui du rapport à la « vérité » au sein de ces deux démarches. Nous tenterons de démystifier « la mutation du désir d'authenticité en soif de vérité » au sein du cinéma direct décrit par Marsolais. Bien qu'il y ait une mise en cause de la représentation (Pierron-Moinel, 2010), il y a encore une quête de vérité idéalisée qui habite le cinéma direct comme le révèle ce passage : « Libérés des artifices du cinéma traditionnel et revenus de leur émerveillement premier en face de leurs nouveaux instruments d'investigation du réel, les cinéastes reviendront à plus de simplicité et, du coup, se rapprocheront de la vérité profonde de ce réel concret. » (Marsolais, 1974, p.96). Nous tenterons de soulever les contradictions de cette idée en nous appuyant sur la définition du réel de François Niney : « perspective de fuite, insaisissable présence, coexistence unique et inimaginable de tous les points de vue possibles. » (Niney, 2000, p.16). La réalité au sens universel est une abstraction totale, il existe une réalité pour chaque point de vue. Pour notre argumentaire, nous nous appuyerons également de l'hybridité de la prise de vue documentaire décrite par Niney : à la fois reproduction filmique (empreinte concrète) et représentation symbolique, la prise de vue documentaire est hybride puisqu'elle permet une transposition physique et psychique de la réalité. Ainsi, avec le cadre théorique de Niney, nous ne tenterons pas de définir la « vérité », mais plutôt ce que signifiait cette « vérité » recherchée pour les cinéastes du cinéma direct et de l'étudier sur un plan sociologique. Sur cette base, nous pourrions ensuite étudier ce rapport à la vérité dans le cinéma de Gagnon pour enfin effectuer une analyse comparative.

2.1.5 Le *Web social*

Lors de l'élaboration de notre problématique et de son cadre théorique, il nous ai apparu que le terme *Web social* était le terme le plus approprié pour décrire le terrain de création de Dominic Gagnon en tant que matériau et sujet. Le Web social désigne : « d'une part, l'émergence de nouveaux dispositifs numériques indissociables de l'évolution d'Internet (regroupés sous le vocable « Web 2.0 »¹⁴ et, d'autre part, le développement d'usages originaux médiatisés par ces dispositifs et centrés sur la participation active des usagers dans la production et la diffusion des contenus circulant sur la Toile. » (Millerand *et al.*, 2010, p.2). À présent que ceci a été souligné, nous utiliserons, pour des raisons d'accessibilité, le terme plus usuel « médias socionumériques » dans le cadre de ce mémoire, en gardant en tête cette définition du *Web social*.

2.2 Pertinence communicationnelle de la recherche

Comme les différentes démarches documentaires témoignent de l'évolution des perceptions du monde et celle de la technologie, le cinéma documentaire se révèle alors une pratique dont l'étude est pertinente sous diverses perspectives. L'avènement d'internet et des médias socionumériques provoque un bouleversement important duquel la pratique documentaire ne peut faire abstraction : « Internet génère et inspire, plus que tout, les nouvelles formes à la base du progrès en audiovisuel. [...] Ce nouveau royaume médiatique a un impact incroyable sur le monde de l'image et influence actuellement la vision du monde de nombreuses personnes.» (Gagnon,

¹⁴ Terme introduit par Tim O'Reilly en octobre 2004, voir : <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=1>

2013-2014, p.22). Ce changement possible dans la pratique documentaire s'exprime particulièrement dans les films de Dominic Gagnon. La démarche de ce cinéaste québécois a retenu notre attention puisque, encore à ses balbutiements, elle est méconnue ou incomprise et nous croyons qu'elle détient un potentiel documentaire dont nous ne comprenons peut-être pas encore toutes les implications.

Bien au-delà d'une simple tentative de classification, il nous semble pertinent de mettre en lumière les caractéristiques de la démarche de Gagnon pour dépasser son cadre purement formel et l'analyser sous une autre perspective. Nous pensons que c'est du point de vue de ses relations avec la pensée du direct (avec qui elle semble partager des fondements communs) que nous serons en mesure de mieux comprendre cette démarche et son apport au cinéma documentaire. En recyclant les vidéos amateur sur *YouTube*, Gagnon propose non seulement une nouvelle manière de faire du documentaire, mais aussi de mettre en lumière ces nouveaux moyens de communication et ces nouveaux espaces du réel encore peu explorés. Il soulève ainsi l'enjeu de la représentation et de l'archivage au sein de la révolution numérique, et suscite plus globalement une réflexion sur la société occidentale à l'ère des médias socionumériques.

Nous nous sommes intéressés à la démarche de Dominic Gagnon bien avant la polémique¹⁵ entourant la projection de son film *of the North* (2015) aux Rencontres internationales du documentaire à Montréal (RIDM) en novembre 2015. Or, la controverse, en soulevant beaucoup d'incompréhensions face à sa démarche, n'a fait que décupler notre intérêt de recherche et confirmer sa pertinence tant au niveau sociologique que cinématographique. Ainsi, en raison de l'innovation

¹⁵ Suite à sa projection aux RIDM, le film s'est vu traité de raciste par certains médias et a suscité un débat sur la liberté d'expression et la représentation du peuple autochtone. Pour plus de détails, voir l'article suivant : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/752215/dominic-gagnon-reaction-of-the-north>.

cinématographique (alliant cinéma et internet) de la démarche de Dominic Gagnon, de ses possibles liens avec la tradition du cinéma direct, des réflexions et des réactions qu'elle soulève sur le documentaire et la société actuelle, nous croyons que son analyse peut contribuer à l'avancement des connaissances sur la pratique documentaire à l'ère des médias socionumériques. Notre sujet est actuel et s'inscrit parfaitement dans la recherche en communication, spécialement au sein du profil *Cinéma et images en mouvement*, puisqu'il s'agit d'une nouvelle démarche cinématographique qui utilise aussi bien internet comme matériau que comme sujet. Enfin, l'approche communicationnelle nous apparaît ainsi plus qu'appropriée pour analyser cette démarche documentaire d'un point de vue à la fois cinématographique, sociologique, technologique et ainsi rendre justice à sa complexité théorique et pratique.

CHAPITRE III

CORPUS FILMIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Nous pouvons désormais aborder la méthode avec laquelle nous analyserons les démarches du cinéma direct et celle de Dominic Gagnon. Dans ce chapitre, nous présenterons notre corpus filmique puis nous décrirons la méthodologie employée pour réaliser cette étude.

3.1 Présentation du corpus filmique

La démarche de Dominic Gagnon est au cœur de notre recherche, c'est pourquoi il nous paraissait logique de déterminer les films de sa filmographie à étudier en premier lieu. Dominic Gagnon a réalisé 17 films à ce jour. Comme il s'agit d'une étude de sa démarche dédiée au recyclage de vidéos amateur web, et non d'une analyse filmique, il était pertinent de sélectionner un corpus d'œuvres et de le circonscrire aux films issus de cette approche¹⁶. Notre corpus compte six films : *RIP in Pieces America*, 2009; *Pieces and Love All to Hell*, 2011; *Big Kiss Goodnight*, 2012 ; *Hoax Canular* (2014) ; *of the North* (2015) ; *Going South* (2017). Nous avons exclu *Data* (2010), film pamphlet sur le collectif Au-travail/At-work, et *L'Espace de Société* (2011), film issu d'une exposition qui propose une réflexion sur la société du spectacle de Guy Debord à l'ère du web, puisqu'ils ne reposaient pas sur la même approche (Gagnon lui-même les distingue). Ces deux œuvres se différencient de celles de notre corpus puisqu'elles ne portent pas sur des personnages et s'inscrivent

¹⁶ Avant de se consacrer exclusivement au recyclage de vidéos trouvées sur Internet en 2009 avec *RIP in Pieces America*, Gagnon avait réalisé neuf films.

davantage du côté du pamphlet que du « cinéma direct ». Nous présenterons plus amplement les films de notre corpus dans le chapitre cinq.

Pour l'étude du cinéma direct, nous avons jugé nécessaire à des fins de concisions de se limiter à un seul film pour chacune des trois approches (Leacock, Perrault et Rouch/Morin). Nous avons déterminé deux critères de sélection pour la cohérence de notre analyse comparative. D'une part, chaque film devait être du même format long que ceux de Gagnon. Comme la durée déterminant le long métrage peut être variable, nous avons pris en compte les films considérés comme tels par les cinéastes et théoriciens. D'autre part, le film devait être celui que nous jugions le plus emblématique de chaque approche. Aux États-Unis, le cinéma direct prend forme plus discrètement dans un univers télévisuel avec les films de la Drew Associates, mais un film est l'emblème de l'avènement du cinéma direct états-unien : *Primary* (1960). À cet égard, Leacock citera dans ses mémoires (2011) Henri Langlois de la Cinémathèque française qui aurait présenté *Primary* comme étant : « Perhaps the most important event in documentary filmmaking since the brothers Lumière. » (Leacock, 2011, p.230). En France, il était incontournable de choisir le film *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin qui incarne le « cinéma-vérité » (le cinéma direct français). Au Canada, c'est le film intitulé *Les Raquetteurs* (Michel Brault et Gilles Groulx, 1958) qui sera historiquement considéré comme le point d'origine de la démarche de la toute nouvelle équipe française de l'ONF et présage du cinéma direct québécois. Il s'agit toutefois d'un court-métrage témoignant des premières expérimentations. Ainsi, à l'égard de son format et de l'importance de son inscription dans le cinéma direct, il nous semblait incontournable de choisir l'œuvre phare de cette tradition : *Pour la suite du monde* (1963) de Pierre Perrault et Michel Brault.

3.2 Méthodologie

Avant d'aborder plus en détails notre méthodologie, précisons que cette recherche ne s'inscrit pas dans un cadre positiviste. Il ne s'agit donc pas d'élaborer (et de prouver) des hypothèses qui identifieraient des rapports de causalité comme ce serait le cas dans le cadre d'une démarche positiviste. C'est pourquoi nous désirons éviter d'étiqueter notre démarche comme étant unilatéralement inductive ou déductive (ou encore hypothético-déductive). L'induction consiste à procéder à des observations particulières de la réalité étudiée afin d'en induire des énoncés généraux qui rendent compte de la réalité (Dépelteau, 2010, p.56). La déduction consiste à produire des énoncés *à priori* sur la nature du monde, puis à déduire de ceux-ci de nouveaux énoncés par le biais d'une réflexion abstraite et formelle. Ces méthodes, inductive et déductive, dans le cadre d'une démarche positiviste vont viser à *expliquer* des phénomènes sur la base de rapports de cause à effet. Il s'agit donc ici, dans cette démarche explicative, de produire un savoir qui identifie des lois générales.

La présente recherche s'inscrit plutôt dans une démarche interprétative. Tel qu'explicité plus bas, celle-ci implique bien sûr une observation empirique (analyse des démarches cinématographiques) qui est orientée par un cadre théorique (comme la nécessité de situer la démarche dans son contexte social). Toutefois, dans le cadre de cette démarche, plutôt que d'expliquer un phénomène, il s'agit d'en *comprendre* le sens. L'interprétation vise à saisir ou à cerner le sens d'un phénomène, ici d'une démarche cinématographique. Ce sens est donné par l'auteur de la démarche mais aussi par le contexte duquel elle émane. Cette étude se propose ainsi d'analyser les relations entre la démarche de Gagnon et le cinéma direct via leur contexte social respectif et leurs caractéristiques propres afin d'en proposer une interprétation.

Notre méthodologie postule que la compréhension du sens des démarches analysées ne peut se faire qu'en les replaçant dans leur contexte social. Nous retracerons et comparerons donc la façon dont les démarches font sens dans leur contexte. Nous nous inspirons à cet égard de l'approche sociologique développée par Jean-Pierre Esquenazi dans son livre *Sociologies des œuvres. De la production à la l'interprétation* (2007). Dans cet ouvrage, l'auteur défend la pertinence de l'analyse sociologique des œuvres, tant pour la recherche sociologique que pour celle en histoire de l'art, afin de comprendre la relation entre l'œuvre et les « communautés humaines ». Contre les définitions purement esthétiques et « figées » de l'œuvre d'art, il cherche plutôt à l'analyser comme processus social, culturel et historique en constante transformation. Nous croyons qu'il en va de même pour les démarches derrière chaque œuvre. Bien que cette recherche ne comporte pas d'analyse filmique à proprement dit, l'analyse sociologique des œuvres d'art défendue par Esquenazi nous semble tout à fait pertinente pour ce mémoire. Nous appliquerons ainsi le raisonnement d'Esquenazi (sur l'œuvre d'art) à notre type d'objet d'étude : les démarches cinématographiques.

Jean-Pierre Esquenazi divise ce processus social de l'œuvre en deux temps : la production et la réception. Bien qu'il serait plus que pertinent de s'intéresser à la réception des démarches du cinéma direct et de celle de Gagnon, nous devons nous restreindre à la production dans le cadre de ce mémoire pour des raisons de faisabilité. L'auteur formule le postulat suivant : « [...] l'œuvre est un processus symbolique produit au sein d'une institution culturelle selon les règles d'un modèle énonciatif spécifique puis interprété ou réinterprété au sein de communautés interprétatives à travers des reconstitutions de son énonciation. (2007, p. 87). Dans ce raisonnement, toute production d'une œuvre (dans notre cas : d'une démarche) relève de configurations culturelles de base établies par le contexte dans lequel elle a été développée puis de la réappropriation de celles-ci par ses créateurs.

Esquenazi propose ainsi d'analyser d'une part, l'institution culturelle (les configurations culturelles inhérentes au contexte social) qui induit un modèle (avec des directives ou « règles d'énonciation ») et d'autre part, l'interprétation et la transposition de celui-ci par les communautés concernées (ici les cinéastes) pour donner lieu à ce qu'Esquenazi nomme « l'énonciation » (ce que nous considérons comme l'élaboration de la démarche du cinéaste). Nous appliquerons cette méthode en analysant les démarches à l'étude selon ces deux mêmes dimensions.

L'analyse proposée par ce mémoire se déroulera ainsi en deux temps. Dans un premier temps, les « règles d'énonciation » induites par les « institutions » selon l'approche d'Esquenazi seront présentées par le biais d'une analyse du contexte social et des conditions d'émergence de chaque démarche. Dans un deuxième temps, l'« énonciation » sera exposée par l'analyse des démarches cinématographiques à travers les discours des cinéastes explicitant leurs intentions, objectifs, stratégies et méthodes. Pour ce faire, nous avons procédé à une revue de littérature qui regroupe des sources orales et écrites de chacun des réalisateurs (Leacock, Perrault, Rouch/Morin et Gagnon) dans lesquelles ils expliquent leur approche. Dans cette revue, nous avons également répertorié des ouvrages de théoriciens et critiques de cinéma portant sur le cinéma direct ainsi que sur le cinéma de Gagnon afin d'avoir différentes perspectives et un certain recul sur chacune des démarches.

En nous appuyant sur notre revue de littérature et notre répertoire d'ouvrages théoriques, nous observerons ainsi les aspects, d'abord sociologiques, puis « énonciatifs », de la démarche de Gagnon et du cinéma direct. Cette méthodologie nous permettra de mettre en lumière les relations entre le contexte et les conditions de l'avènement des deux démarches ; puis de démontrer comment Gagnon, en tant que successeur, s'est approprié d'une certaine façon l'héritage du cinéma direct en développant de nouvelles stratégies adaptées à l'ère des médias sociaux numériques.

CHAPITRE IV

LA DÉMARCHE DU CINÉMA DIRECT

Les études sur le cinéma direct sont nombreuses et diversifiées¹⁷. Ce chapitre n'est pas une énième analyse de ce mouvement, mais un tour d'horizon du contexte et des conditions de son avènement ainsi que de son appropriation par ses pionniers Richard Leacock, Pierre Perrault et Jean Rouch. Ceci nous permettra d'explorer les relations entre le cinéma direct et la démarche de Dominic Gagnon et ainsi de mieux situer cette dernière tant historiquement qu'artistiquement au cinquième chapitre.

4.1 Contexte d'émergence du cinéma direct

Nous aborderons tout d'abord le contexte particulier dans lequel émerge le cinéma direct où trois pôles se sont développés dans trois pays presque simultanément : l'équipe Leacock-Drew aux États-Unis, l'Office national du film au Canada et le Comité du film ethnographique en France.

Ces trois pôles naissent à une époque charnière du XXe siècle, celle de la fin des années 1950 et le début des années 1960. Dans chacun de ces trois pays, la

¹⁷ On peut se référer notamment aux ouvrages (articles, livres ou collectifs) de Mario Ruspoli (1960), Georges Sadoul (1960-1965), Gideon Bachman (1962), Jean-Louis Comolli (1969), Gilles Marsolais (1974), Louis Marcorelles (1960-1980), Brian Winston (1995), François Niney (2000), Guy Gauthier (1995, 2003), Dave Saunders (2007), Marie-Jo Pierron-Moinel (2010), Caroline Zéau (2006, 2017, 2020) et Séverine Graff (2011, 2014).

société amorce une période de mutations sociales, politiques, technologiques, médiatiques et culturelles. Il s'agit d'un renouvellement des contestations politiques, des combats pour les droits civils des Noirs, des femmes et des minorités opprimées ainsi que le début de la révolution sexuelle, morale et culturelle avec la génération de l'après-guerre. Cette période est également marquée par la décolonisation, une recrudescence artistique, un progrès technologique intrinsèque au développement d'une nouvelle ère médiatique. Ce contexte social transitoire sera particulièrement favorable à la venue de tout mouvement innovateur et porteur d'un quelconque espoir de libération.

4.1.1 Le contexte états-unien et la Drew Associates

Les États-Unis des années 1955-1965 sont secoués par la guerre froide, la montée de l'anticommunisme, la ségrégation raciale et le mouvement des droits civiques pour son abolition, le déploiement du modèle *American Way of life* comme celui de sa contestation par la contre-culture¹⁸ et l'arrivée de John F. Kennedy dans la politique américaine. C'est d'ailleurs sur ce dernier événement que porte le premier film de la Drew Associates qui sera plus tard considéré comme initiateur du cinéma direct états-unien¹⁹. L'équipe Drew-Leacock « fut à l'origine d'une production qui, même si elle était plus proche de la télévision que du cinéma, a eu un poids décisif dans le mouvement » (Gauthier *et al.*, 2003, p.72). Cette première réalisation de l'équipe intitulée *Primary* (1960) — chronique de la campagne de John F. Kennedy au sein du Parti démocrate pour l'élection présidentielle — donnera l'envol d'un ciné-journalisme novateur. L'engouement pour ce nouveau genre documentaire va de pair

¹⁸ Saint-Jean-Paulin, C. (1997), *La contre-culture. États-Unis, années 1960 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris : Éditions Autrement.

¹⁹« *Primary* is considered to be an observational film and is generally credited as being the beginning of cinema verite, or direct cinema, in America » : Hall, J.L. (1991), *Realism as a Style in Cinema Verite: A Critical Analysis of Primary*, *Cinema journal* (Austin), Volume 30 (4), p. 24-50.

avec un besoin criant de changement à plusieurs égards. *Primary* n'arborait pas seulement un style documentaire innovateur, brut et vif, il présentait également un candidat politique emblématique d'un nouveau libéralisme dont l'image médiatique était sans précédent :

Avec le recul, ce que le film comporte de plus précieux tient à sa manière de capter un changement d'époque. Le vieux style populiste d'Humphrey, distribuant ses cartes de visite aux paysans locaux, contre la modernité rayonnante de John Kennedy, entouré d'un clan qui optimise son pouvoir de séduction, à commencer par sa femme, omniprésente, Jackie. (Mandelbaum, 2008²⁰)

Toutefois, l'impact de cette première œuvre ne se révélera que rétrospectivement puisqu'elle n'obtient pas de sortie en salle en 1960 et ne jouie d'une diffusion à large échelle à la télévision américaine²¹ qu'après 1965. Cela dit, des circonstances particulières permettront à l'équipe Drew-Leacock de poursuivre l'expérimentation de cette nouvelle forme de communication avec la série « Close-up ! » (1960-1961)²². Non seulement la série bénéficiera de l'aide du sponsor Bell & Howell,²³ mais sera aussi accueillie par le réseau ABC qui « cherche, avec ces documentaires d'un type nouveau, à se singulariser par rapport à ses tout-puissants rivaux NBC et CBS ». (Gauthier *et al.*, 2003, p.73). Suivra la série « The Living Camera »²⁴ (1961-1962) qui leur permettra d'approfondir leur méthode sans toutefois connaître un réel succès. Si les œuvres de la Drew Associates ont une reconnaissance grandissante en France à partir de 1962, elles ont du mal à être diffusées aux États-

²⁰ https://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/10/31/primary-un-film-mythique-et-un-autre-regard-sur-la-politique_1113263_3476.html / Consultée le 16 août 2021.

²¹ En 1960, les grandes chaînes de télévision nationale refusent d'acheter le film sauf certaines chaînes locales et Time-Life qui présentent une version écourtée (Graff, 2014, p.192).

²² *Yanki No!* (1960); *Kenya* (1960); *X-Pilot* (1961); *The Children Were Watching* (1961); *Adventures on the New Frontier* (1961).

²³ Compagnie de matériel cinématographique.

²⁴ *Peter and Johnny* (1961); *Nehru* (1962); *Susan Starr* (1962); *David* (1961); *Eddie* (1961); *Jane* (1962); *The Chair* (1962); *Aga Khan* (1962).

Unis (Graff, 2014, p.193). Suite à quelques projets sous tensions²⁵, Richard Leacock et quelques autres cinéastes quitteront la Drew Associates en 1963 pour poursuivre leur carrière de manière indépendante :

Leur désaccord signifiait que, si le cinéma direct devait se développer et révéler ses possibilités, ce ne serait pas en collaborant avec la télévision, mais grâce à des travaux d’auteurs portant la marque d’une intelligence identifiable et d’une maîtrise artistique. (Niney, 2000, p.142)

Ce sont toutefois ces années d’expérimentations au sein de l’association qui permettront²⁶ de jeter les bases d’un cinéma direct états-unien à partir desquelles Leacock forgera sa démarche.

4.1.2 Le contexte canadien et l’Office national du film du Canada

Cette vague de bouleversements sociaux des années 1955-1965 secoue également le Canada, mais plus particulièrement une de ses provinces. Malgré la fin du joug impérial de l’Empire britannique et la montée du libéralisme, la nation canadienne tarde à remettre en question ses fondements traditionnels avec l’élection du premier ministre conservateur John George Diefenbaker en 1957. La province du Québec fait face quant à elle à un séisme social à partir des années 60 : « Révolution tranquille, mouvement d’affirmation de la réalité francophone, laïcisation de la société et de reprise en main des institutions alors largement dominées à la fois par les anglophones et par le clergé. » (Gauthier *et al.*, 2003, p.88). La mort de Maurice

²⁵ « As money got tight, long-simmering tensions among Drew’s collaborators boiled to the surface. Richard Leacock and D.A. Pennebaker made it clear they were looking to leave, frustrated with Drew’s heavy-handed editing and his orders to produce more films, faster. Other staff members were told to go because there wasn’t enough production money to support what had grown to be an operation employing more than 80 people. »: <http://www.drewassociates.com/cinema-verite/> Récupéré le 11 juillet 2018.

²⁶ Malgré le désir de Leacock de se dissocier du monde télévisuel, nous verrons dans les prochaines pages que le développement du cinéma direct états-unien demeure toutefois intrinsèquement lié à celui de la télévision.

Duplessis en 1959 et l'élection de Jean Lesage en 1960 donnent un souffle aux revendications de justice, d'indépendance et de liberté qui bousculent aussi le reste de l'Occident. Cette quête d'affranchissement contribuera à une division du Canada en deux cultures linguistiques puisqu'elle signifie pour les Canadiens français du Québec de se libérer de la répression culturelle qu'ils subissent et de lutter pour leur affirmation au sein d'un Canada majoritairement anglophone.

La société québécoise (francophone) vit en effet à cette époque des années décisives au cours desquelles elle se résout à prendre en main son destin sur tous les plans. Cette effervescence, suivie de résultats plus ou moins positifs, révèle au grand jour la crise d'identité de tout un peuple. Nord-Américains, de culture traditionnellement française, mais capable de s'approvisionner à toutes les sortes de culture, les Québécois, exploités et impuissants à accéder aux postes clés et vivant dans un état d'infériorité permanent par rapport aux Canadiens de langue anglaise (malgré un niveau *apparemment* élevé), aspirent plus ou moins ouvertement à l'indépendance. (Marsolais, 1974, p.123)

Cette crise se reflète dans le milieu du cinéma où une division²⁷ s'installe à l'Office national du film du Canada et des tensions surgissent par rapport à sa production majoritairement anglophone qui entraîne une censure de l'expression de la culture francophone. Le déménagement de son siège social d'Ottawa à Montréal en 1956 obligera le gouvernement à intensifier sa production francophone et entraînera la constitution d'une équipe française. Toutefois, d'un côté comme de l'autre, la tradition documentaire de l'Office instaurée par son fondateur, John Grierson, est vivement critiquée pour son caractère didactique dénué de vision artistique ou sociale. Cette soif de contestation motive de nouvelles expérimentations desquelles naîtra la série *Candid Eye* produite entre 1958 et 1960—considérée comme une prémisses au cinéma direct. Mais alors que le clan anglophone de l'ONF se détourne du *Candid Eye*, le clan francophone se l'approprié et l'explore davantage pour

²⁷ Division linguistique qui deviendra éventuellement artistique entre les Canadiens anglophones et les quelques Canadiens francophones.

finale­ment la dépasser (Marsolais, p.115) et créer ce qui deviendra le cinéma direct québécois.

À sa sortie de sa grande noirceur, le Québec amorce sa Révolution tranquille qui se traduira grandement dans son cinéma comme moyen d'expression d'une identité nationale québécoise. C'est la force de ce moyen d'expression qui motivera Pierre Perrault, « l'homme-magnétophone » (Gauthier, 1995, p.86) à transposer sa démarche radiophonique au cinéma. Quant à Michel Brault, l'opérateur caméra emblématique du cinéma direct, son expérience en France où il avait tourné *Chronique d'un été* (Rouch et Morin, 1961) lui confirmera la nécessité d'aller de l'avant avec cette démarche amorcée avec *Les Raquetteurs* (1958) et *La Lutte* (1961) en passant au long métrage. La rencontre de Perrault et Brault donnera lieu en 1963 au « film qui, bien plus qu'un manifeste, reste le chef-d'œuvre de ces années de création intense : *Pour la suite du monde*. ». (Gauthier, 1995, p.86)

4.1.3 Le contexte français et le Comité du film ethnographique

De l'autre côté de l'Atlantique, le processus de décolonisation d'après-guerre replongera la France dans une sombre période avec la crise d'Algérie. Des manifestations populaires pour la décolonisation éclatent en terre algérienne auxquelles répondra violemment l'Armée française. Alimenté par une propagande médiatique au service du pouvoir politique, un climat réactionnaire face à l'indépendance de l'Algérie s'installe en France. Malgré la constitution de la Cinquième République en 1958 en réponse aux problèmes de guerre, l'élection du général de Gaulle en 1959 révèle la persistance du conservatisme en France. Si John F. Kennedy incarnait—bien que superficiellement—la politique moderne, la figure du général de Gaulle est celle de la vieille France attachée à ses principes et ses acquis. Toutefois, comme nous le verrons, la propagande et la censure de la guerre d'Algérie dans les médias français joueront un rôle majeur dans la quête de « vérité » ou la mise

en cause de la représentation (Marie-Jo Pierron-Moinel, 2010) au cœur de la constitution du cinéma-vérité (désormais communément appelé « cinéma direct »).

Au niveau artistique, un essoufflement se ressent dans plusieurs disciplines et un désir de changement dans les milieux d'avant-garde se manifeste de plus en plus. Du côté de l'anthropologie, l'ethnographie bat son plein depuis un certain temps. En 1953, la création du *Comité du film ethnographique* au Musée de l'Homme de Paris permet d'approfondir l'utilisation du cinéma par l'ethnographie.

Initié par le professeur André Leroi-Gourhan et l'ethnologue et réalisateur Jean Rouch, l'objectif du Comité est de « produire des films en petites équipes munies d'une caméra amateur et d'un magnétophone » (Pierron-Moinel, 2010, p.48) avec une nouvelle approche ethnographique « où la parole est donnée à l'*autre* » (Pierron-Moinel, 2010, p.98). Malgré la réserve du milieu de l'ethnographie²⁸, la création de ce Comité est selon Marsolais le « témoignage vivant d'une certaine évolution en ce domaine » (Marsolais, 1974, p.172). Cette association sera un moment tournant dans l'histoire du cinéma français puisqu'elle contribuera à l'expression de nouveaux besoins en documentaire tant au niveau technique que discursif. La première œuvre d'envergure de cette collaboration sera le film *Chronique d'un été* d'Edgar Morin et de Jean Rouch (1961) : « manifeste de ce qu'on appellera imprudemment le “cinéma-vérité”²⁹ » (Gauthier, 1995, p.86). Ce film est une « recherche » disait Edgar Morin, mais pas simplement cinématographique, il s'agit d'une investigation sur l'état d'esprit d'une société en pleine remise en

²⁸ « Il faut bien comprendre que dans l'esprit d'un chercheur-ethnologue français, un “cinéma de recherche” excluait toute idée de mise en scène ; il se réduisait à la technique du reportage pur et simple, à l'enregistrement “sur le vif” en quelque sorte. » (Marsolais, 1974, p.172)

²⁹ La notion de “cinéma-vérité” a été « rapidement abandonnée à cause de la confusion qu'elle pouvait semer dans les esprits, au profit du terme “cinéma direct” proposé par Mario Ruspoli. ». (Marsolais, 1974, p.292) Pour les mêmes raisons, nous utiliserons le terme cinéma direct.

question. Il est, selon Marie-Jo Pierron-Moinel, le manifeste de la modernité documentaire :

La question « Êtes-vous heureux ? » inaugurale de *Chronique d'un été* est aussi symbolique de la mentalité d'une époque en pleine mutation et que le cinéma documentaire moderne se propose de rendre visible. La modernité documentaire est aussi liée à cette volonté non seulement de filmer les hommes, tous les hommes, mais aussi leurs singularités, leurs interrogations et leurs transformations. (Pierron-Moinel, 2010, p.103)

Un contexte social en plein changement de paradigme est en ce sens déterminant dans l'avènement d'un cinéma nouveau, en l'occurrence le cinéma direct.

4.2 Conditions de l'avènement du cinéma direct

Le bouleversement qui s'opère en Occident dans les années 1955-1965 fut certainement favorable au déploiement d'un renouveau documentaire. C'est toutefois grâce à une convergence de facteurs que le cinéma direct a pu voir le jour : « Des conditions d'ordre social, technologique et moral, réunies à un moment de l'histoire, ont permis que les possibilités pressenties par les précurseurs soient poussées au bout de leur logique propre par d'autres cinéastes pour la naissance d'un cinéma neuf. » (Marsolais, 1974, p.91). Nous nous intéresserons à ces conditions avec l'appui de l'analyse de Gilles Marsolais au sein de *L'aventure du cinéma direct* (Marsolais, 1974) dans laquelle il soulève trois facteurs déterminants dans l'avènement de cette démarche au sein du contexte des années 1950-1960.

4.2.1 L'apparition d'un journalisme filmé et de la télévision

Le premier facteur repose sur deux phénomènes indissociables : l'extension du journalisme filmé et l'avènement de la télévision. Les années suivant la Seconde Guerre mondiale seront décisives pour le domaine des communications. L'invention du magnétophone portatif permettra dès 1950 de réaliser des films sonores en

extérieur (Marsolais, 1974, p.91). Au sein de cette période charnière, le journalisme vivra un virage majeur avec l'extension de sa forme écrite à un mode parlé et filmé. Les nouvelles écrites feront face à une concurrence de taille avec la venue du reportage : des « topos » tournés à travers le monde en 16 mm sur le lieu même de l'événement. Ce phénomène qui éclot avec l'avènement de la télévision suscitera un tel engouement qu'il légitimera une manière de faire très expéditive, presque brouillonne, au profit de la mobilité et de l'actualité. Ce pas vers l'instantanéité entraînera un bouleversement des codes cinématographiques classiques, soit une « "belle" image, souvent fixe, à l'éclairage savamment dosé, ou suite d'images se succédant par "glissement", par fondus enchaînés, etc. », et de l'expérience du spectateur en le confrontant et le familiarisant peu à peu à : « une image dansante, chaotique, mal définie, et des suites d'images au montage urgent, haché » (Marsolais, 1974, p.92).

La télévision viendra propulser cette extension du journalisme en permettant au public de se familiariser avec ce nouveau genre et même de développer une soif de plus en plus grandissante pour ses images agitées tant chez les spectateurs que chez les créateurs. Il faut préciser toutefois que cet engouement est aussi celui des producteurs télévisuels qui ont besoin de remplir les cases horaires avec du matériel produit rapidement et à moindre coût. Les exigences de production auront ainsi également pour effet de favoriser cette nouvelle esthétique.

Inspirés, des journalistes et des cinéastes désireront expérimenter davantage cette forme. De cette intention verra le jour la Drew Associates aux États-Unis. Au Canada, si la télévision ne vient s'installer que progressivement dans les foyers après son avènement en 1953, son impact ne sera pas moindre. Elle provoquera une véritable commotion dans le domaine des communications. Le modernisme de la télévision et du journalisme filmé révélera l'archaïsme du cinéma canadien. Ce réveil entraînera une remise en question du documentaire d'après-guerre à l'ONF, jugé trop

didactique (Zéau, 2006, p.61), sous la direction de John Grierson chez les cinéastes canadiens qui aspirent à plus de liberté, de spontanéité et de vitalité :

Il faut comprendre que, dès cette époque, la télévision lâcha dans la rue ses propres équipes de cinéastes, dotées d'un équipement relativement « léger », pour saisir l'événement en train de se produire, pour recueillir surtout des témoignages en direct de l'homme de la rue (en lui donnant la parole avec plus ou moins de maladresse selon le cas). Les images bouillonnantes de vie qu'ils rapportaient faisaient pâlir d'envie les cinéastes de l'ONF qui ne tardèrent pas à revendiquer eux aussi le droit à l'image vivante. (Marsolais, 1974, p.93)

Poussés par ce même désir qui anime l'équipe de la Drew Associates, Tom Daly, Wolf Koenig et Roman Kroitor de l'ONF créent une série de courts-métrages intitulée *Candid Eye* destinée à la télévision canadienne de 1958 à 1960. Plusieurs cinéastes canadiens y collaboreront afin d'expérimenter cette nouvelle forme de journalisme filmé. Cette période d'expérimentations au sein du *Candid Eye* se prolongera avec l'équipe française de 1960 à 1962 et mènera celle-ci à poser les bases d'un cinéma de style « direct ». Par sa contribution à la « transformation du regard en déliant le langage cinématographique de ses contraintes traditionnelles » (Marsolais, 1974, p.93), les phénomènes du journalisme filmé et de la télévision ont en quelque sorte préparé le terrain à la mise en place du cinéma direct.

4.2.2 L'évolution des techniques cinématographiques

Marsolais identifie un deuxième facteur déterminant dans l'émergence du cinéma direct : l'évolution des techniques cinématographiques recherchée et revendiquée par les cinéastes contribuant à bouleverser les données traditionnelles de l'esthétique cinématographique. L'expérimentation documentaire pré-cinéma direct (De Flaherty, Vertov, Jean Vigo jusqu'à Grierson) fut certainement foisonnante, mais elle sera contrainte techniquement à un manque de mobilité jusqu'à la fin des années 50. Le

développement d'un ciné-journalisme à la télévision engendrera de nouvelles exigences auxquelles la production documentaire aura avantage à s'adapter si elle veut susciter l'attention et l'intérêt des spectateurs pour ce genre cinématographique. En France, les contraintes de l'enregistrement en direct sur le terrain (Gauthier, 1995, p.85) poussent le cinéma ethnographique à demander une accélération du perfectionnement technique.

La menace de la nouveauté de la télévision et les besoins du cinéma ethnographique précipiteront d'une certaine façon l'innovation technique nécessaire au renouvellement des méthodes cinématographiques classiques devenues désuètes³⁰. Bientôt, l'apparition et la mise au point de différents outils viendront répondre au désir esthétique et politique³¹ des cinéastes de sortir des studios pour aller à la rencontre des individus et de disposer d'une plus grande maniabilité technique pour capter la vie « sur le vif ».

Avec la mise au point de la caméra Auricon aux États-Unis ou de la caméra Arriflex au Canada ; la conception de la caméra prototype³² Coutant-Éclair KMT en France ; l'élaboration d'un système de synchronisme sans fil à partir du quartz Accutron par la Drew Associates ; la fabrication de sacs à insonorisation portatifs et de pellicules ultra-sensibles à l'ONF et l'apparition de magnétophones portatifs

³⁰ « [...] le tournage hors de studios posa, jusqu'en 1955, des problèmes d'ordre techniques considérables : le poids des caméras (35 mm souvent), des accumulateurs, des batteries, le peu de sensibilité de la pellicule, l'encombrement des panneaux réflecteurs et de la panoplie de lampes qu'exigeait l'éclairage, la quasi-impossibilité de capter le son sur le terrain, si ce n'est de façon indépendante de l'image, gênaient la prise de vue, limitaient la liberté d'action du cinéaste et rendaient aléatoire la... spontanéité des gens filmés ! » (Marsolais, 1974, p.93)

³¹ Désir esthétique cohérent avec une posture politique.

³² La caméra KMT (Chronique d'un été, 1961), non synchrone, permet de résoudre certaines difficultés techniques et de favoriser l'immersion dans l'événement filmé, mais « les faiblesses de l'appareil (poids mal réparti, absence de viseur, synchronisme assuré par le fil de liaison) le feront demeurer au stade de prototype. » (Pierron-Moinel, 2010, p.48).

professionnels comme Nagra ou Perfectone, l'équipement deviendra plus léger, maniable, mobile et silencieux.

La synchronisation de l'image et du son révolutionnera le cinéma documentaire et sera déterminante pour le développement de la démarche du direct :

Le cinéma direct à vocation documentaire – enregistrement simultané de l'image et du son en situation, sans le truchement d'acteurs et la contrainte de dialogues écrits ou programmés – a commencé de fait à l'ONF en 1956, avec la mise en service d'un magnétophone pour synchroniser le son et l'image. Inventé par Charles E. Beachell, il utilise « un ruban magnétique avec des perforations qui obéissent aux mêmes standards que pour le film 16 mm. En 1957, plus de 95 % des enregistrements originaux (sur le terrain) s'effectuent avec ce système. » (Gauthier, 1995, p.85)

Robert Drew et Richard Leacock se positionneront comme des pionniers de ces techniques légères. Leacock dira à cet effet : « On peut enregistrer du son synchrone n'importe où, n'importe quand »³³. Si cela semble acquis de nos jours, à l'époque, les reportages de l'équipe Drew-Leacock donnaient lieu à une révolution de l'image documentaire :

Aujourd'hui, un entretien en son synchrone filmé dans la rue, un plan-séquence suivant un politicien, un travailleur sur son chantier, un condamné dans sa prison, un chanteur passant de sa loge à la scène, des images simples ou « volées » dans des conditions difficiles, rien de tout cela n'étonne plus le spectateur. C'est même devenu le pain quotidien de la télévision. Mais au tournant des années soixante, ces images pouvaient paraître aussi stupéfiantes que le fut, jadis, l'entrée d'un train en gare de La Ciotat. (Gauthier *et al.*, 2003, p.72)

Bien que les productions de la Drew Associates soient davantage télévisuelles, elles feront découvrir les possibilités de ce progrès technologique.

³³ Bachmann, G. (mars 1962), Le cinéma-vérité new-yorkais, *Cinéma 62*, (64), 43.

De ces perfectionnements mis au point par des ingénieurs à la demande des cinéastes, viendra une mutation radicale des procédés techniques qui sera déterminante pour le développement de la méthode du cinéma direct. Comme le souligne Pierron-Moinel : « avec la recherche d'un perfectionnement technique, c'est le rapport au sujet filmé qui se trouve ainsi modifié » (2010, p.47). En effet, ces nouvelles techniques entraîneront un décloisonnement du rapport au sujet ouvrant le chemin à différentes perspectives et stratégies. Par exemple, la courte focale permettra de filmer de très proche un sujet en mouvement sans qu'il soit perturbé par le son. Michel Brault initiera Jean Rouch à ces nouvelles techniques dont plus particulièrement celle de la caméra à l'épaule avec une courte focale : « En suivant ainsi les personnages, Michel Brault préfère capter la parole, plutôt que de les surprendre, donnant d'une certaine façon la préséance à leur propos sur leur comportement. » (Pierron-Moinel, 2010, p.47). Ces nouveaux procédés techniques révolutionnent le rapport au sujet en ce qu'ils permettent de favoriser la spontanéité des personnages et de se rapprocher un peu plus de leur réalité. Les avancées techniques ont été certes déterminantes dans l'émergence du cinéma direct, mais elles sont surtout venues répondre à un désir commun d'investigation du réel en toute simplicité pour se rapprocher des gens et de leur « vérité »³⁴.

4.2.3 Phénomène de la mutation du désir d'authenticité

Le troisième facteur intrinsèque aux deux derniers est ce que Marsolais intitule le « phénomène particulier de la mutation du désir d'authenticité » :

La conséquence logique de cette révolution par la télévision et de ces nouveaux développements d'ordre technique sera, une fois terminée la période d'expérimentations des nouveaux outils, la mutation du désir d'authenticité en soif de vérité –la possibilité étant désormais donnée de

³⁴ Notion que nous définirons au prochain point.

la satisfaire—et l'exploitation de leurs moyens d'analyse. (Marsolais, 1974, p.91)

Ce désir d'authenticité a ainsi toujours existé chez les précurseurs du cinéma direct³⁵, mais il se voit transformer en une recherche de « vérité » qui était, nous le comprendrons dans les prochains pages, nécessaire à l'époque.

Avant de développer sur cet aspect, il est nécessaire de définir la notion de « vérité » portée par les cinéastes du direct. Ce terme ayant été souvent galvaudé et mal interprété, un grand flou persiste autour de la quête de cette dite « vérité ». Ceci explique en partie la polémique et le rejet de l'appellation « cinéma-vérité ». Partons du principe que cette notion ne réfère pas au « réel » dans un sens universel. Comme le rappelle François Niney, le réel n'est que « perspective de fuite, insaisissable présence, coexistence unique et inimaginable de tous les points de vue possibles. » (Niney, 2000, p.16). Chaque point de vue est une réalité et ce sont ces visions plurielles du monde que nous donne à voir le cinéma avec des éléments authentiques ou non. Marsolais précisera d'ailleurs ceci :

Ce qui est donné à voir au spectateur est en définitive un produit doublement filtré (médiatisé) : par l'œil de la caméra (choix d'objectifs, cadrages) et par le regard du cinéaste, lui-même influencé par la technique. Plus encore, le cinéaste du direct (comme tout cinéaste) utilise et invente au fur et à mesure un langage pour témoigner du réel. Il ne peut donc prétendre restituer la réalité, ni même une réalité, mais tout au plus le reflet d'une certaine réalité. (Marsolais, 1974, p. 24)

La transposition d'une réalité est inévitablement subjective et à ce propos, Niney fait référence à une citation pertinente de Jacques Lacan : « [...] il n'y a pas de chose en soi, il y a le regard » (Lacan cité dans Niney, 2000, p.19).

³⁵ « Ce désir est latent dans toutes tentatives [de réunir les conditions essentielles de l'authenticité] des précurseurs » (Marsolais, 1974, p. 91).

Il ne s'agit donc pas de définir la notion de vérité au sens propre, mais de tenter d'expliquer ce qu'elle représentait pour les cinéastes à l'époque et ce qu'elle impliquait comme résonances sociales. Dans le film *Cinéma vérité, le moment décisif* (Wintonick, 1999), le cinéaste canadien Wolf Koenig résume cette idée par la définition même du cinéma direct : « Qu'est-ce que le cinéma-vérité [ou direct]? Théâtre. Tout documentaire est théâtre. Tout est fabriqué. Chaque coupe est un mensonge. Ces deux scènes ne se suivaient pas. Mais on ment pour dire la vérité. » (00 :26 :28 – 00 :26 :47). Mais alors que signifie « dire la vérité » ?

Cette vérité ne renverrait pas à une objectivité impartiale ou à une authenticité concrète, mais à la sincérité, proximité et la profondeur du cinéaste envers les sujets filmés. Selon Gilles Marsolais, cette « vérité recherchée » reposerait sur une approche sensible des problèmes humains et sociaux à travers laquelle ils tentent de témoigner et cerner : « [...] [les] réalité[s] profonde[s], et non plus superficielle[s], des êtres et des choses » (Marsolais, 1974, p.96.). Cette citation nous semble peu éclairante puisqu'une démarche de sincérité peut être derrière n'importe quel genre cinématographique, même le cinéma de propagande. Pour Marie-Jo Pierron Moinel, cette vérité n'a pas de caractère absolu, elle n'est pas unique ni de l'ordre du réel : elle appartient à l'ordre du discours et de la représentation. Selon elle, cette quête proprement moderne des cinéastes du direct s'incarnerait dans la remise en cause de la transparence de la représentation³⁶ et le questionnement de la vérité dans une perspective phénoménologique (Pierron-Moinel, 2010, p.67). Ce questionnement se précise plus particulièrement à l'égard des personnages :

³⁶ « Le projet du cinéma direct, dans les liens qu'il établit avec la modernité documentaire, entraîne la remise en cause de la croyance attachée au cinéma documentaire traditionnel [croyance sur les capacités du cinéma à pouvoir représenter le monde de manière objective ou croyance en la représentation transparente du film]. » (Pierron-Moinel, 2010, p.77)

Estimer les personnes filmées trop vraies, ou pas assez, c'est évaluer la capacité du cinéma de représenter le réel, de manière plus ou moins objective. C'est évaluer les possibilités du cinéma de dire, d'atteindre, ou de révéler la vérité. C'est reconnaître au cinéma direct le pouvoir de susciter des réactions de sympathie ou de rejet à l'égard des personnes filmées, qui ne sont pourtant pas des stars. (Pierron-Moinel, 2010, p.61)

Lorsque les cinéastes du direct et théoriciens de l'époque parlent de « vérité », cela nous renvoie souvent en effet à celle des personnages. Cette quête consisterait autrement dit à « traquer un groupe social ou un individu dans le plus grand secret de son intimité mentale, psychologique, ou de comportement. » (Marsolais, 1974, p.85). Mais encore, n'est-ce pas le cas pour beaucoup de types de cinéma documentaire ? Dans les différents ouvrages à ce sujet, c'est un passage de Séverine Graff qui semblait formuler le mieux ce que signifiait finalement la vérité du personnage :

Le rôle du nouveau dispositif est de « démasquer » la personne filmée de façon à faire apparaître une sorte de vérité intime jusqu'alors invisible à l'œil nu. Il ne s'agit plus pour le " cinéma-vérité " d'imiter le dédoublement humain, mais de percer ce phénomène à jour afin de permettre au spectateur de prendre conscience de sa propre théâtralité. [...]. [...] ce nouveau cinéma doit révéler cette dynamique humaine du masque social. (Graff, 2014, p.45)

Ce désir de se rapprocher des gens et de leur « vérité » signifie cette tentative, à travers différents moyens, de soulever leur masque social. Nous verrons au prochain chapitre que les masques sont révélés plus que jamais dans les films de Gagnon, mais parce qu'ils sont assumés à travers une sorte de célébration de la théâtralité.

À la lumière de ces précisions, nous pouvons maintenant revenir au phénomène de mutation du désir d'authenticité décrit par Marsolais. Selon ce dernier, ce phénomène est généralement inhérent à un mouvement qui dépasse le cinéma, c'est-à-dire qu'il se manifeste dans des sociétés en état d'effervescence. C'est le cas

pour le cinéma direct où ce désir d'authenticité laisse place à une quête de « vérité » devenue essentielle à ce moment de l'histoire pour ces trois sociétés³⁷ en pleine transition. Selon Marsolais, une « coïncidence troublante [...] existe entre l'épanouissement du cinéma direct au Québec et la prise de conscience nationale des Québécois. » (Marsolais, 1974, p.97). Cette prise de conscience vient avec ce besoin de se révéler en tant que peuple. Michel Brault disait d'ailleurs: « La vérité c'est d'abord quelque chose d'inatteignable, on ne peut pas penser décrire la vérité avec des caméras, mais ce qu'on peut faire c'est révéler quelque chose à des spectateurs qui les fait découvrir leur propre vérité à eux. » (Wintonick, 1999, 00 :33 :16 – 00 :33 :40). Il en va de même pour les États-Unis qui sont « engagés depuis les années 60 dans un processus irréversible d'évolution rapide (problème noir, radicalisation de la gauche, etc.) » (Marsolais, 1974, p.97). Le cinéma direct doit alors révéler ce renouveau et cette agitation qui habitent la société américaine dans son aspect le plus brut et le plus « vrai », c'est-à-dire loin des artifices du cinéma de studio. Le cinéaste Albert Maysles qui travaillait pour la Drew Associates dira à l'égard de *Primary* : « Si vous aviez vu *Primary* au moment où il a été fait, il y avait une sorte de vérité qui provenait de l'écran qu'on n'avait jamais vue... Difficile à expliquer... D'un seul coup, on savait que quelque chose de nouveau venait de naître. » (Gauthier *et al.*, 2003, p.73). Autrement dit, il s'agissait à l'époque d'une impression de vérité inédite.

En France, la transformation est peut-être moins saillante, mais des circonstances sociales particulières seraient derrière ce besoin de vérité au cœur du cinéma direct français (loin d'être anodin qu'il se soit initialement appelé cinéma-vérité). Marsolais souligne qu'« il est particulièrement significatif que ce mouvement ait connu son essor à l'époque de la décolonisation, de la guerre d'Algérie, et que

³⁷ Américaine, québécoise et française.

pratiquement aucun film ne traite de la question, si ce n'est par la bande et fort timidement. » (1974, p.97). Dans un même ordre d'idées, Marie-Jo Pierron-Moinel soulève la conjoncture de la crise d'Algérie et du cinéma-vérité au cours de cette période :

Ainsi durant quelques années communes, de 1958 à 1962, les années de guerre sont aussi celles du cinéma-vérité. C'est au moment où le cinéma s'interroge sur ses capacités à s'approcher de la vérité qu'éclate cette guerre qui n'a que tardivement porté ce nom et à propos de laquelle on a longtemps dit qu'elle fut une guerre sans images. (Pierron-Moinel, 2010, p.99).

L'auteure qualifie ces années communes comme une période « d'occultation de la réalité des faits » (Pierron-Moinel, 2010, p.99) où l'État français exerce un contrôle des médias. Une censure à laquelle le milieu cinématographique réagit en érigeant la vérité comme valeur fondamentale. Ainsi, si le cinéma direct français émerge au cœur de la crise d'Algérie en 1958 ce n'est pas qu'une simple coïncidence³⁸. La censure médiatique de la crise algérienne par l'État sera une grande motivation pour la mise en œuvre de ce mouvement cinématographique et plus précisément pour son film constitutif *Chronique d'un été* (Rouch, Morin, 1961) :

Si la question de la vérité se pose avec autant de force au point de devenir l'appellation du mouvement « cinéma-vérité », c'est aussi sans doute parce que les moyens de communication de masse de l'époque sont instrumentalisés par les pouvoirs politiques dans un but de propagande. [...]. Ainsi l'histoire événementielle qui a occulté la vérité des faits peut en partie expliquer ou du moins éclairer la remise en cause de la transparence de la représentation et poser ainsi la question de la vérité historique et de la vérité des êtres. (Pierron-Moinel, 2010, p.101).

³⁸ D'autres circonstances sont aussi à prendre en compte comme le contexte d'après-guerre (l'Holocauste plus particulièrement) et de la décolonisation de l'Afrique. *Chronique d'un été* aborde ces deux sujets avec la survivante des camps nazis, Marceline, et l'étudiant congolais, Landry. D'ailleurs, deux événements notoires se produisent pendant la production de *Chronique d'un été* : l'indépendance du Congo le 30 juin 1960 et le procès hautement médiatisé du nazi Adolf Eichmann.

D'une certaine façon, le cinéma direct s'installe dans un désir de vérité au sein d'un monde de négation et d'artifices où une représentation critique s'imposait à ce moment de l'histoire.

Enfin, pour résumé, au Québec, ce désir prend forme dans la nécessité de se révéler en tant que peuple dans une société qui nie son identité langagière et réprime sa représentation : « Là plus qu'ailleurs, il était urgent de pouvoir saisir ensemble le son et l'image pour faire entendre une langue rebelle que nul n'aurait pu écrire, dialoguer, postsynchroniser: la langue québécoise oubliée des médias officiels canadiens. » (Zéau, 2017, p.10). Aux États-Unis, cette quête se manifeste dans le besoin de capter sur le vif et de l'intérieur des événements déterminants ou emblématiques de la société américaine contre sa représentation fantasmée par les studios d'Hollywood. En France, ce manifeste pour la vérité naît d'une profonde exaspération face au contrôle de l'actualité par l'État qui cultive une représentation biaisée de la société française. Leacock, Perrault ainsi que Rouch et Morin partagent cette recherche de proximité et de « vérité » inédites qui est à l'origine de leur démarche, mais comme nous le verrons, ils ne prendront pas les mêmes méthodes pour y parvenir.

4.3 La démarche du cinéma direct

Nous plongerons maintenant au cœur de la démarche du cinéma direct en faisant un tour d'horizon de ses méthodes puis de son appropriation par Richard Leacock, Pierre Perrault ainsi que Jean Rouch et Edgar Morin. Des méthodes de travail particulières sont créées dans un esprit de liberté à contre-courant du cinéma documentaire plus traditionnel. Nous présenterons celles-ci à travers les trois phases de création d'un film (développement, tournage et montage).

4.3.1 Préparation du tournage : attitude d'observation et de recherche

Une approche instinctive est au cœur même du développement du film en devenir qui ne repose sur rien d'administrativement concret. Dans le but de se libérer des contraintes narratives, le scénario et le découpage technique sont délaissés au profit d'une « attitude d'observation et de recherche » (Marsolais, 1974, p.193). Michel Brault explique l'origine de cette méthode contestataire en évoquant la soumission du projet de film *La lutte* (1961) aux producteurs de l'Office national du film :

C'est qu'un jour, pour lutter contre l'emprise de la littérature sur le cinéma à l'ONF, on parlait souvent de ça entre nous, on se disait qu'il ne faut pas que ce soit la littérature qui domine, il faut que ce soit l'image et le son. Alors on a écrit sur une feuille de papier : « Nous voudrions faire un film sur la lutte le mercredi soir au forum. Point. » [00 :35 :06-00 :35 :37 Wintonick, 1999]

Puisant leur inspiration et la substance du film dans leur environnement, les cinéastes du direct s'intéressent aux événements de la vie et aux problèmes sociaux qui en découlent dans une perspective de recherche. Comme cette posture est incompatible avec l'écriture d'une histoire préconçue, les membres de l'équipe n'ont pas d'idée précise³⁹ de ce qu'ils vont tourner comme le précise Leacock :

Lorsque nous abordons un thème, nous ne savons pas très bien ce qui va en sortir. Nous ne connaissons pas à l'avance la matière que nous avons accepté de traiter. Lorsque nous commençons un documentaire, nous ne connaissons pas la vérité du sujet. C'est la perception par le film qui nous révèle l'histoire après et qui nous fait alors pénétrer le fond des choses. (Marsolais, 1974, p.193)

Hormis que cette déclaration de Leacock semble faire abstraction de la médiation du cinéaste, elle démontre bien l'importance accordée aux « manifestations de la vie »

³⁹ Leacock: « I've always felt slightly about the fact that i haven't the foggiest idea what I want to make a film on. Or i may have a definite idea and it doesn't come to pass and somebody says "go make a film on such and such" and i think well that's a stupid story and then get fascinated in trying to make a film out of it ; trying to solve it as a film problem. » (2011, p.232)

qui implique que le scénario s'écrive au gré du tournage (Marsolais, 1974, p.192). Si elle suppose une certaine improvisation, cette méthode n'est toutefois pas moins rigoureuse. Elle demande une vigilance, une écoute et une sensibilité de chaque instant ainsi que de grandes capacités d'adaptation au tournage.

4.3.2 Tournage : attitude d'effacement et improvisation

Dégagés des contraintes narratives préalables, les cinéastes doivent être prêts à toute éventualité au tournage. Avec les idées maîtresses de se libérer des contingences matérielles, de se rapprocher des gens et de pénétrer des milieux/lieux auparavant inaccessibles, l'objectif est d'être capable de tourner aisément en déplacement et « sur le vif » avec le son synchrone tout en perturbant le moins possible l'événement ou les personnages. Afin d'atteindre cet objectif, plusieurs méthodes sont instaurées. L'équipe de réalisation est généralement réduite à deux, trois ou maximum quatre personnes dans une perspective d'égalité et d'unité. La plus grande importance accordée aux rôles de caméraman, preneur de son et monteur entraîne une suppression de la hiérarchie (ou de quelconque logique pyramidale) au sein de l'équipe :

Désormais le caméraman n'est plus un simple exécutant : son corps, qui porte la caméra, est au centre du processus créatif et sa réceptivité aux événements est déterminante. Le rôle du preneur de son est lui aussi primordial puisque le contenu verbal, saisi dans l'action, est la matière première du film. Enfin, le monteur, présent ou non sur le tournage, se voit attribuer une part importante de l'élaboration dramaturgique du film puisqu'il " scénarise au montage ". (Zéau, 2017, p.97)

Outre la suppression de la hiérarchie et du renforcement des rôles connexes à la réalisation, chaque membre de l'équipe doit être capable d'assurer plusieurs fonctions et de se soumettre à une « attitude d'effacement ». Ce principe de tournage consiste à « s'effacer le plus possible, se faire oublier, se faire neutres, se confondre avec la foule et le paysage. Ils ne doivent pas "jouer au cinéaste", par une exubérance

gestuelle ou verbale. » (Marsolais, 1974, p.197). Cette dimension prend toutefois différentes formes selon les cinéastes. Ainsi, que ce soit par la discrétion, l'assimilation ou la participation de l'équipe, il s'agit essentiellement de supprimer autant que possible le rapport autoritaire et intimidant de l'instance filmante⁴⁰. Dans la même perspective, l'éclairage artificiel de studio est remplacé par un éclairage naturel⁴¹ permettant de tourner rapidement et ne gênant pas les personnages filmés. Pour minimiser l'intervention du cinéaste et favoriser l'improvisation des protagonistes, les cinéastes du direct renoncent généralement à la mise en scène traditionnelle (la direction des personnages) et optent tout au plus pour une mise en situation⁴²: encourager ou provoquer un personnage en le plaçant dans une situation déterminée (comme la reprise de la pêche aux marsouins dans *Pour la suite du monde*). Pour enrichir la transmission du « sentiment du vécu », c'est-à-dire la singularité de l'instant présent pris sur le vif, la répétition des gestes ou des prises est minimisée autant que possible, ce qui requiert une grande attention aux manifestations de la vie et de ses imprévus. Cette soumission à l'improvisation implique en revanche que le cinéaste anticipe la construction de l'histoire, c'est-à-dire à réfléchir au montage en tournant.

De plus, la parole est au cœur du direct⁴³, la qualité de la prise de son est une préoccupation fondamentale et c'est entre autres pourquoi il y a une forte utilisation du micro directionnel. Avec ces nouveaux outils techniques, soit un magnétophone

⁴⁰ Terme employé par Séverine Graff en parlant de cette position d'effacement : « la discrétion de l'instance filmante » (Graff, 2014, p.200).

⁴¹ L'éclairage naturel en lieux extérieurs ou de la vie quotidienne n'était pas nouveau comme tel (dans le néo-réalisme par exemple), mais certainement avec le son synchrone. Voir Marsolais à cet égard (1974, p.200).

⁴² Celle-ci n'est pas systématique, cela dépend de l'approche du cinéaste.

⁴³ Michel Brault dira d'ailleurs en 1998 lors d'une entrevue qu'il expérimenta avec *Les raquetteurs* (1958) « ce que le cinéma direct ou vérité allait nous permettre plus tard de faire, c'est-à-dire pouvoir s'approcher des gens avec l'image et le son et de les connaître dans leur univers sonore. » (Wintonick, 1999, [00 :34 :57 - 00 :35 :04])

porté en bandoulière et un micro canon au poing, le rôle du preneur de son prend alors une importance qui vient égaler celle du caméraman :

Avec discrétion et efficacité, avec intelligence et sensibilité, il doit vivre le *moment verbal* qu'il enregistre; avec psychologie, il doit prévoir les réactions des personnages, les mouvements et les développements de l'action; avec adresse, il doit placer son micro continuellement le plus près possible du sujet filmé, à la limite du champ de la caméra [...] et il doit faire face à l'« imprévu » sonore, c'est-à-dire à tous ces bruits qui surgissent à tout moment et de partout dans la vie (bruits de camions, motocyclettes, klaxons, etc.). (Marsolais, 1974, p.199)

Enfin, le preneur de son doit aussi anticiper le montage en sélectionnant des sons pendant le tournage comme le caméraman avec les images.

4.3.3 Montage: construction de la dramaturgie du direct

Ce mode de tournage particulier basé sur l'improvisation (bien que contrôlée) donne souvent lieu à une grande quantité de « rushes »⁴⁴ et fait en sorte que le montage occupe une grande place dans le travail de réalisation. Autrement dit, bien qu'il y ait tout un travail d'anticipation au tournage tant pour le réalisateur que pour le preneur de son et le caméraman, le montage est particulièrement crucial dans le cinéma direct puisque le film « ne prend son sens véritable qu'à cette étape » (Marsolais, 1974, p.129). Autrement dit, la scénarisation s'amorce concrètement dans la salle de montage où un film voit le jour. À cet égard, Caroline Zéau écrit :

[...] c'est souvent dans l'après-coup du montage que se construit la dramaturgie du cinéma direct. À l'alternance entre le temps de l'action et celui du récit répond le va-et-vient entre le temps du tournage et celui du montage. Une alternance où siège la tension constructive entre le flux des images et la nécessité d'une structure, entre le *direct* et le *différé*. (Zéau, 2017, p.80)

⁴⁴ Épreuves de tournage (sons et images).

Si l'improvisation est la ligne directrice du tournage, la réflexion et l'écriture sont au cœur du montage à travers lesquels se révélera la perception du ou des cinéastes.

À la suite du tournage de *Primary* (1960), Leacock « s'aperçut qu'il avait " sur les bras " quelque 20 000 mètres de pellicule impressionnée. » (Marsolais, 1974, p.205). Ainsi, avant d'arriver à un montage final de 56 minutes, il a dû regarder et trier les « rushes » d'un bout à l'autre (30 heures) puis procéder à une sélection pour créer une première version de 15 heures, puis une deuxième de 2 heures. De même pour *Chronique d'un été* (1961) et *Pour la suite du monde* (1963) dont les versions finales d'une durée respective de 1h30 et 1h45 ont été créées à partir de 25 heures de pellicule. Ces plusieurs mois de remises en question ont pour but d'effectuer une synthèse de la réalité vécue, filmée et analysée par le ou les cinéastes. Bien que cela diverge d'une approche à l'autre, il s'agit de s'en tenir autant que possible à un montage chronologique (ou du moins en apparence) et au rythme de la réalité perçue afin d'éviter de bouleverser « la logique des comportements et des événements » (Marsolais, 1974, p.205) tout en donnant à l'œuvre une efficacité dramatique. Devant cette quantité de matériel significative, le monteur, devenu ainsi plus que jamais scénariste, doit non seulement avoir un esprit d'analyse et de synthèse hors pair, mais aussi témoigner d'une grande intégrité⁴⁵.

Au terme de ce survol des grandes lignes de cette démarche cinématographique, il apparaît en effet que les méthodes de travail du cinéma direct sont grandement différentes de celles employées dans le cinéma traditionnel. Il suffit d'observer ses méthodes de conceptualisation et de tournage fondées sur la recherche,

⁴⁵ Dans un esprit critique, il doit (avec le réalisateur) sans cesse s'interroger sur son travail afin de ne pas trahir, à son insu, la vérité des personnages et du phénomène filmé. Car les pouvoirs du montage sont très étendus. En partant d'éléments authentiques, il est possible, par les vertus du montage, soit d'augmenter la signification du document, soit de la fausser ou de créer une toute *autre* réalité. (Marsolais, 1974, p.206-207)

l'observation et l'improvisation impliquant une économie de moyens et un long et laborieux montage où prend forme le scénario du film pour constater sa marginalité en tant que « cinéma sans cinéma »⁴⁶. En ce sens, le cinéma direct est d'une certaine manière un retour à une approche plus artisanale du cinéma. Considérant la pluralité des tendances du direct, nous ne nous approfondirons pas davantage sur les méthodes générales⁴⁷ et nous nous intéresserons à l'approche respective des réalisateurs à son origine.

4.4 Les trois approches des pionniers du cinéma direct

À la lumière de cette esquisse des caractéristiques générales du cinéma direct, nous nous intéresserons maintenant à l'appropriation de ces méthodes dans les démarches de Leacock, Perrault et Rouch. Comme le souligne Marsolais, « une même technique régente des modes d'approche différents de la réalité » (Marsolais, 1974, p.229) et nous ajouterions dans le cas échéant : une même intention. Autrement dit, si ces cinéastes partagent sensiblement les mêmes objectifs, ils ont des conceptions divergentes face à la manière de les atteindre. Dans le but de se rapprocher d'une certaine « vérité » à travers l'effacement de la technique ou la transparence du processus créatif et de faire vivre l'événement comme si l'on y était, différentes approches sont mises en place. Nous tenterons de soulever les différences entre ces trois visions pionnières du direct dont le point de comparaison se situe en ce qui a trait au degré de participation de la caméra et d'intervention du cinéaste. Cette mise en lumière de ces trois approches, suivie d'une présentation de la démarche de

⁴⁶ Fantasma véhiculé par le cinéma direct dont « la finalité ne serait pas de faire du cinéma—relégué ici à un simple moyen—, mais de se servir de ce médium pour transmettre du réel au spectateur. » (Graff, 2014, p.214)

Dominic Gagnon (chapitre V), nous permettra d'effectuer une analyse comparative (chapitre VI) afin de mieux cerner ses liens avec le cinéma direct.

4.4.1 *Living camera* ou l'effacement de Richard Leacock

Commençons tout d'abord avec l'approche de Richard Leacock (1921-2011) et plus généralement celle de la Drew Associates⁴⁸. Dans ses mémoires, Leacock évoque sa première rencontre avec John F. Kennedy où lui et Robert Drew exposèrent leur idée pour *Primary* (1960). Bien que leur démarche en était à ses balbutiements, cette présentation résumait déjà celle-ci :

He had a cold and was in his bathrobe playing with his little daughter Caroline while Drew explain what he had in mind. [...]. He then went on to explain that we wanted to create an entirely new genre of TV journalism based on observation with little or no intervention. In order to achieve this, we wanted to be privy to what was happening in a different way than the regular press. Drew asked permission for me to be present in Kennedy's private hotel suite while he and his closest associates listened to the results of the Wisconsin Primary election... no tripod, no lights, no questions, no mike-boom... just me and my small, quiet hand-held camera. Kennedy thought about it and replied that it was a very personal and private moment and that I could make him look very foolish... I responded that I thought it would be very silly on my art to do such a thing, and that he had to trust me just has he trusts the people who work for him... [...]. (Leacock, 2011, p.227)

Le cinéma direct américain mis au point par Drew et Leacock revendiquait ainsi un nouveau type de journalisme télévisuel plus personnel basé sur une minimisation de la participation de la caméra et de l'intervention de l'équipe. Comme la situation avec John F. Kennedy en témoigne, s'immiscer dans l'intimité, ici dans les coulisses d'une investiture, requiert de cette approche une « empathie du cinéaste

⁴⁸ Leacock se dissociera toutefois de la Drew Associates pour les raisons que nous avons déjà évoquées : son approche télévisuelle de plus en plus industrielle.

pour la personne filmée » à l'égard de la confiance qu'elle lui accorde (Marsolais, 1974, p.200). Dans cette idée de « capter l'émotion humaine spontanément »⁴⁹ rappelle Robert Drew (Wintonick, 1999), les Américains optent pour une caméra non participante, c'est-à-dire non dissimulée, mais discrète, afin qu'elle soit ultimement oubliée par les protagonistes filmés. Cette approche doit cependant être adaptée à la personne filmée, selon son degré de conscience de la caméra. Dans le cas de *Primary*, bien que John F. Kennedy soit bien en contrôle de son image en tant que figure médiatique, la méthode américaine fonctionne : « [...] il suffit d'avoir vu John Kennedy dans *Primary* pour être convaincu que des gens habitués à la présence d'une caméra et en connaissant les possibilités, mais préoccupés par une action intense, finissent par oublier assez rapidement sa présence. » (Marsolais, 1974, p.234). Cette discrétion s'applique également aux membres de l'équipe de tournage comme le déclare Leacock : « l'opérateur est comme une mouche sur un mur » (Gauthier *et al.*, 2003, p.74). En partant d'événements d'actualité, la Drew Associates, et plus particulièrement Leacock, cherche à filmer en influençant le moins possible le déroulement de l'action et à s'effacer devant leur sujet au profit du phénomène filmé⁵⁰. En se soumettant devant les faits, l'équipe cherche donc à être la plus invisible que possible afin de restituer objectivement d'un point de vue personnel⁵¹ un événement. Cette approche est soutenue par un discours plutôt techniciste à l'égard de

⁴⁹ Robert Drew dans le film *Cinéma vérité, le moment décisif* : « Le matériel, c'était une chose. Savoir quoi en faire, c'en était une autre. Et cette idée de capter l'émotion humaine spontanément, quand elle se produit, c'est l'élément clé qui a fait que *Primary* a marché et que nos autres films, le cinéma vérité, marchent dans tous les registres de la télévision. » (Wintonick, 1999)

⁵⁰ Leacock dit à ce propos : « Il faut établir des bases amicales avec les gens, ne pas les diriger, ne pas les dominer, n'être ni pour ni contre eux. Il faut les laisser faire, et si par exemple on entre dans une pièce en leur disant : " Poussez-vous un peu ", c'est fini, la vérité disparaît, la réalité en arrive à se détériorer. » (Baby, 1962)

⁵¹ « Selon Leacock, il est nécessaire que le film, tout en étant " objectif ", reflète le point de vue de son auteur, c'est-à-dire que le cinéaste, cernant un événement, tente de restituer la vérité de cet événement, telle qu'il la perçoit, selon l'axe fondamental qu'il a cru lui découvrir et qu'il lui prête. » (Marsolais, 1974, p. 237)

ce nouveau style de journalisme, comme en témoigne Leacock lors d'une entrevue en 1962 :

Ce n'est que récemment, à la suite de certains progrès techniques, qu'on est presque arrivé à avoir un équipement assez léger et assez souple pour nous permettre d'observer avec le minimum d'intervention de notre part [...]. Pas d'éclairage, pas de pieds, pas de fils, pas de branchement, on peut enregistrer du son synchrone n'importe où, n'importe quand. C'est ce progrès technique qui est à la base de cette manière différente d'envisager la réalisation de films. (Bachmann, 1962, p.43)

Pour les pionniers états-uniens du direct, ce sont les nouveaux outils techniques mis au point pour permettre une radicale discrétion qui furent à l'origine de cette révolution documentaire. Or, si la technique occupe une place fondamentale au sein de cette conception, celle-ci a paradoxalement pour ultime objectif la suppression des outils médiateurs : « L'outil léger, récemment découvert, ne serait donc qu'un stade intermédiaire vers sa disparition totale. » (Graff, 2011, p.201). En effet, Leacock mettra en mots cette finalité utopique en déclarant : « Au fond, si l'on pouvait opérer sans caméra, ce serait encore mieux. » (Baby, 1962). L'auteure Séverine Graff souligne à l'égard de ce discours que cette finalité de la disparition des intermédiaires implique également celle de l'équipe de tournage :

Ce discours vantant la « suppression » des intermédiaires entre le spectateur et la réalité ne s'applique pas uniquement aux appareils de prises de vues, mais s'étend aussi aux membres de l'équipe. Il s'agit en réalité de prolonger les facultés mimétiques de l'outil aux hommes qui le manient afin d'asseoir l'idée que la réalité offerte au spectateur n'a aucunement été déformée par le tournage. (Graff, 2014, p.201)

Bien que cette conception ambitieuse semble évacuer l'« auteur » du processus créatif au tournage en convoitant l'idée de présenter une réalité sans déformation, elle ne doit pas être interprétée comme une quelconque prétention à la vérité⁵². La

⁵² Leacock dira à cet égard : « As i recall it, no one made claims of achieving " objective truth " or any such nonsense. The term " Cinema Verité " was a translation of Vertov's writings about his

préoccupation de Leacock est de restituer une situation telle qu'elle a été vécue de son point de vue, mais en y laissant transparaître le moins possible une opinion :

[...] ce souci d'objectivité ne veut pas dire qu'ils se départissent de tout jugement : c'est pourquoi ils optent pour un point de vue (anticolonialiste, etc.), même s'ils le font avec une *extrême discrétion*. [...]. En filmant la réalité, ils ont, au fur et à mesure que l'action évolue, une idée de plus en plus précise de ce qu'ils cherchent et ils font en sorte que le film représente ce point de vue. Ils visent à communiquer au spectateur ce sentiment de « présence »—ce que Leacock réussit admirablement. Ils sont constamment attentifs à respecter l'événement et à ne pas le priver de ses multiples significations possibles. (Gauthier et al., 2003, p.74)

Dans cette optique de recréer le « sentiment d'être là » (« the feeling of being there »), Leacock utilise le terme « Living camera⁵³ » pour définir sa démarche et soulève le travail collaboratif qu'elle implique. La contribution de chaque membre de l'équipe de tournage est particulièrement nécessaire au montage pour restituer l'événement tel qu'il a été perçu et vécu selon leurs différents points de vue :

We were breaking all the rules of the industry. We were shooting and editing our own footage on location. The people taking sound were not « sound men », they were reporters, journalists, trained in finding and telling stories. It was a collaborative work: filmmakers and journalists, not cameramen and soundmen. To me, it is of vital importance that we, the filmmakers, do our own editing. We knew what it felt like to be there. We are editing in our minds as we shoot and often, shots that are essential to our editing and I learned to edit by shooting. And that is what we were doing. After three weeks of twenty-hour days and a diet of fast food, we had a one-hour cut and took it New York to mix the sound. (Leacock, 2011, p.230)

experiments in making his " Kino Pravda " or " Film Truth " where he has arguing that cinema truth has to do with the truth that you create by filming and has little or nothing to do with objective truth. » (Leacock, The feeling of being there, 2011, p.240).

⁵³ « Cette expression [living camera], traduite par « caméra vivante », sera volontiers employée dès mars 1963 mais elle n'apparaît pas encore en 1962. En conséquence, il semble que les membres de la Drew Associates, s'ils acceptent passivement les notions « caméra-œil » ou « cinéma-vérité », n'aient pas à cette période ressenti le besoin de souligner le caractère précurseur de leurs réalisations par des propositions terminologiques inédites. » (Marsolais, 1974, p.200)

Si nul ne sait mieux que l'équipe sur place « ce que c'était d'être là » (« what it felt like to be there »), Leacock souligne toutefois la subjectivité de *Primary* (1960): « We never claimed that it was telling some kind of absolute truth or "objective" truth. Of course the film is subjective. » (Leacock, 2011, p.230). Le cinéaste évoque d'ailleurs une scène qui illustre particulièrement cette manière de restituer subjectivement une situation :

One of my favorite sequences is when the person at the microphone asks that people not smoke cigarettes or cigars because a lady has complained that a gentleman smoking a cigar has burnt her dress. And yes, we used a shot of such a man followed by a shot of an angry-looking woman. This was getting close to « the feeling of being there ». (Leacock, 2011, p.230)

Dans le montage de cette scène, l'équipe derrière *Primary* utilise les moyens du cinéma pour créer l'illusion d'y être. En ce sens, comme disait Wolf Koenig, ils "mentent" pour dire la vérité⁵⁴. Cette manière de procéder n'est pas une simple stratégie dramatique, elle permet aux cinéastes de témoigner de leur époque. Celle-ci se révèle non seulement à travers les actions banales, les comportements sociaux et les moments de tension que saisissent Leacock et ses acolytes, mais aussi à travers la démarche : « Nous ne pouvons lui [Leacock] reprocher de rechercher [...] le sensationnel ; le cinéma qu'il fait est l'exact reflet de la société américaine survoltée et en perpétuel mouvement. » (Marsolais, 1974, p.239). Or, bien que *Primary* « nous montre aussi la lassitude, la bonne humeur factice, les poignées de main harassantes, les conversations toujours superficielles, la petitesse de ce travail de campagne... » (Gauthier *et al.*, 2003, p.75), cette intrusion dans les coulisses du pouvoir ne suffira pas à la soif de vérité de Leacock. Ce dernier conclura s'être buté à un milieu impénétrable ne laissant transparaître que sa superficialité médiatique :

⁵⁴ Précédemment cité : « Qu'est-ce que le cinéma-vérité [ou direct]? Théâtre. Tout documentaire est théâtre. Tout est fabriqué. Chaque coupe est un mensonge. Ces deux scènes ne se suivaient pas. Mais on ment pour dire la vérité. » (Wintonick, 1999)

Primary ne ressemble pas du tout à ce que moi je voulais faire. Je voulais montrer la machine politique au travail, et nous n'en voyons que les aspects publics. Nous n'avions aucune chance d'être acceptés dans les discussions qui avaient lieu avec les statisticiens, les gens des relations publiques, tout ce que la politique moderne utilise. On n'a jamais pu filmer ça, et on ne le pourra jamais avec notre système actuel... (Gauthier *et al.*, 2003, p.76).

Cette insatisfaction mènera Leacock à se tourner vers des histoires de gens ordinaires (*Happy Mother's Day*, 1963)⁵⁵ et de personnalités artistiques (*A Stravinsky Portrait*, 1966) sans toutefois abandonner complètement son exploration du milieu politique (*Campaign Manager* en 1964 ou *The War Room* en 1992). Enfin, si Leacock propose une approche qui met en valeur l'effacement, nous verrons que les démarches de Perrault et Rouch sont différentes à cet égard, mais aussi semblables quant à leurs intentions.

4.4.2 Le « cinéma vécu » de Pierre Perrault

À mi-chemin entre Leacock et Rouch quant au degré de participation de la caméra et d'intervention du cinéaste, Pierre Perrault (1927-1999) propose une approche humaniste portée sur la rencontre et la parole. Dans un registre plus personnel, cette parole s'incarne pour le cinéaste dans l'affirmation du peuple québécois : « le cinéma n'est pour lui que la meilleure façon de donner la parole aux gens du Québec, les laissés-pour-compte de la "grande" littérature, et de leur donner l'occasion de définir le "pays". » (Gauthier, 1995, p.86). Notre analyse se basera spécifiquement sur sa démarche au sein de son premier long métrage *Pour la suite du monde* (1963) auquel Michel Brault a étroitement collaboré.

⁵⁵ « Le bien nommé *Happy Mother's Day* (1963) de Leacock et Joyce Chopra, consumma ce divorce du cinéma direct d'avec les médias (Drew Associates) » (Niney, 2000, p.142)

Toujours dans l'intention de minimiser l'impact de la technique sur les sujets filmés, Perrault revendique, à l'inverse de Leacock toutefois, une caméra participante : « Dans ce film, la caméra n'est pas un témoin, mais un acteur. » (Perrault, 1963, *Séquences*, p.31). La caméra est donc constamment présente et ce, dès les débuts de la recherche⁵⁶ pour favoriser son immersion au sein de la communauté. Il cherche ainsi à habituer les protagonistes à sa présence jusqu'à ce qu'elle ne soit qu'une « singularité accessoire » (Perrault, *Séquences*, 1963) et en totale cohésion avec le milieu qu'elle filme : « [...] la caméra n'interagit jamais directement avec les protagonistes, mais, par la force de l'habitude, établit avec les habitants une excellente harmonie. ("Vie, cinéma, chacun est l'accomplissement de l'autre dans une coïncidence parfaite") » (Delahaye, 1963, p.11-14). Bien qu'il y ait un effort pour que la technique soit oubliée par les protagonistes⁵⁷, la caméra ne tente pas de s'effacer pour autant. Dans cette perspective, l'opérateur, Michel Brault, pourra mettre en pratique sa méthode qui consiste à filmer, en caméra portée, de très près les protagonistes avec un objectif de courte focale (Marsolais, 1974, p.202). La caméra devient ainsi « l'une des leurs » et ceux-ci demeurent conscients de son rôle comme le souligne Perrault à l'égard des insulaires : « Donc ils prirent vite conscience du rôle de la caméra dans leur propre dessein : la caméra cessait d'être étrangère à leur vie. Pendant un an, elle a habité L'Isle-aux-Coudres, elle a été citoyenne de L'Isle-aux-Coudres. » (*Séquences*, 1963, p.33). Cette conscience de cette participation est

⁵⁶ Avant même que le tournage débute, le caméraman, Michel Brault, faisait semblant de tourner.

⁵⁷ C'est dans cette perspective que Perrault justifie le choix des micro-cravates : « Nous avons opté le plus souvent possible pour le micro-cravate afin d'obtenir une bonne qualité de son sans avoir à imposer le silence aux témoins du tournage et en laissant ainsi la porte ouverte aux interventions spontanées. » (Perrault, 1963, *Séquences*, p.31)

d'ailleurs entièrement assumée comme le témoignent les nombreux regards⁵⁸ à la caméra⁵⁹ :

L'affirmation du regard à la caméra est loin d'être anodine à ce moment d'émergence du cinéma direct car elle témoigne d'un clivage entre les différentes approches : les Américains du groupe Drew Associates la bannissaient alors que les Français et les Québécois l'encourageaient. (Zéau, 2017, p.66)

Cependant, cette particularité partagée avec les Français ne renvoie pas tout à fait à la même vision. Chez Perrault, cette affirmation n'est pas la manifestation de la technique ou du geste cinématographique, elle révèle plutôt cet échange humain auquel la caméra prend part (mais sans jamais interagir avec les protagonistes). Cet échange est grandement déterminé par la qualité de présence du cinéaste que Perrault définit en termes d'humanité et de cordialité. C'est dans ce « désir d'être là, de participer à l'action filmée et de substituer l'échange à la saisie » (Zéau, 2017, p.23) que Perrault proposa de qualifier sa démarche de « cinéma vécu » lors d'un entretien en 1963 :

Il faudrait en vérité un mot qui s'oppose au cinéma de fiction. Au cinéma-cinéma : au cinéma-envoûtement ; [...] Une autre façon de m'en tirer serait de décrire cette démarche par son objet et de parler de *cinéma-vécu*. [...] Je ne dis pas au spectateur : " Il était une fois..." ; je ne dis pas au spectateur "Je vais vous raconter une histoire vécue...", mais je lui dis: "Ce qui est arrivé arrive à l'instant même". Il n'y a aucun intermédiaire entre l'événement et la pellicule : la caméra elle-même a vécu l'événement : elle était là en tant qu'acteur ; elle a influencé les faits parce qu'elle les vivait. Elle a tendu la pêche aux marsouins. (Perrault, 1963, *Séquences*, p.13)

Ce concept met l'accent sur l'expérience vécue collectivement qui est au cœur de l'approche de Perrault et qui nécessite une grande connaissance des protagonistes⁶⁰ et

⁵⁸ « Alexis n'est pas le seul à adresser le regard à la caméra : Marie la regarde aussi sans détour lorsqu'elle parle à l'équipe du film pour essayer de nuancer avec sagesse et humour la proposition de son époux, pendant qu'un enfant, à l'avant-plan, fixe l'objectif avec insistance. » (Zéau, 2017, p.66)

⁵⁹ Autrement, le cinéaste aurait pu décider de ne pas les inclure au montage.

de leur quotidien. Il aspire ainsi à devenir, comme la caméra, l'« un des leurs » et mettre la rencontre au cœur de la création:

Soucieux de s'intégrer à cette communauté qu'ils [Brault et Perrault] voulaient décrire, saisir en profondeur et non dans son pittoresque superficiel, ils ont pris soin d'abord, à exemple de Flaherty envers qui ils se reconnaissent une dette, de cohabiter avec les gens de l'île jusqu'à développer un climat d'amitié. (Marsolais, 1974, p.278)

Cette volonté de transmission de l'expérience vécue collectivement (légèrement différente de celle de Leacock⁶¹ dans la relation qu'elle implique et met en valeur) rend caduc le scénario traditionnel puisque comme le soulève Perrault : « On ne peut pas mettre sur papier à l'avance une année à vivre. [...] Pas un homme. Et surtout pas celui qui entend vivre une année avec d'autres hommes aussi libres que lui. » (Perrault, 1963, *Séquences*, p.30). Cette perspective va également de soi avec l'absence de hiérarchie au sein de l'équipe au profit d'un esprit de création collective comme le témoigne Michel Brault à l'égard du tournage : « Dès qu'il se passe quelque chose, je filme. Pendant ce temps, Pierre essaie de voir ce qui se passe ailleurs. Nous travaillons en équipe. Nous nous complétons. Pierre s'intéresse à la parole. Moi, à l'image et aux gestes des hommes. »⁶² (Graff, 2014, p.33)

Perrault considérait son cinéma en opposition à la fiction, mais il assumera « la dimension construite de son projet » par « l'introduction artificielle de la pêche aux marsouins dans L'Isle-aux-Coudres » (Graff, 2014, p.433). Ainsi, la soumission à la « spontanéité du réel » est chère à Perrault, mais moins orthodoxe que chez Leacock⁶³, puisqu'il se permet de restreindre son intervention à la mise en situation.

⁶⁰ Pierre Perrault connaissait les hommes de l'Isle-aux-Coudres depuis dix ans (Zéau, 2017, p.69).

⁶¹ *Feeling of being there*

⁶² Bonneville, L. (1979) « Entretien avec Pierre Perrault » in *Le Cinéma québécois par ceux qui le font*, Paulines (Montréal), p.140

⁶³ Richard Leacock s'interdit toute intervention.

Conscient de la difficulté d'échapper à sa mise en représentation devant une caméra, Perrault tente néanmoins de favoriser l'authenticité de ses sujets avec une approche fondée sur l'*action vécue*. Il justifie cette méthode d'intervention par le fait qu'elle permet de provoquer la mise en action des personnages tout en préservant leur spontanéité et en ne travestissant pas leur nature profonde. La situation vient jouer le rôle de catalyseur. Elle déclenche quelque chose chez le sujet filmé (geste, dialogue, émotion) qui permet de le distraire de sa mise en représentation et de le révéler plus intimement (et au sein de sa communauté). Pierre Perrault révèle d'ailleurs à cet égard :

En faisant ce film, j'essayais de découvrir l'inspiration de ces hommes, la vision qu'ils avaient d'eux-mêmes dans le cadre précis et vivace d'une action. Dans *Pour la suite du monde*, le spectacle - la pêche - n'a d'intérêt que parce qu'il permet de regarder comment les gens vivent ce spectacle, c'est-à-dire ce qu'il signifie pour eux. (Perrault [Entretien inédit le 1er août 1994] cité dans Gauthier *et al.*, 2003, p.93)

Avec ce projet collectif, Perrault cherche ainsi à cerner ces insulaires *aux moyens de* leurs actions à travers lesquelles chacun se met en scène et se raconte : « L'acte devient alors un prétexte sublime, qui force les gens à être et qui libère une parole intensément vécue. » (Marsolais, 1974, p.278). Gilles Deleuze s'intéresse d'ailleurs à la démarche de *Pour la suite du monde* dans *L'Image-Temps* (1985) et écrit à propos de l'auto-mise en scène : « Ce que le cinéma doit saisir, [...] c'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à fictionner, quand il entre "en flagrant délit de légèreté", et contribue ainsi à l'invention de son peuple. » (Deleuze, 1985, p.196). Le choix de la situation suggérée est décisif. En proposant de renouer avec une tradition ancestrale, Perrault trouve la juste balance entre la déstabilisation de leur quotidien et leur enracinement au sein de la communauté. La situation proposée doit néanmoins n'être qu'un élément déclencheur dans laquelle les protagonistes sont libres de se représenter eux-mêmes, d'improviser et parfois même de jouer au metteur en scène. L'auteure Caroline Zéau évoque d'ailleurs une des

scènes de discussion du projet de la reprise de la pêche aux marsouins assez manifeste à cet égard :

Après avoir énuméré les avantages qu'il y aurait à retendre la pêche - et refusé son aide - il [Alexis Tremblay] conclut par un consentement mitigé : « Je vous souhaite un bon succès, mais je vois la chose ben pitoyable pour vous autres. C'est tout ! ». Après ces deux derniers mots, adressés à l'équipe du film, les yeux dans la caméra, il libère sa chaise et sort du champ, une main portée à son col de veste pour décrocher le micro. C'est un « Coupez ! » qui montre combien l'auto-mise en scène est consciente, et affirme l'indépendance ultime de celui qui accepte de se dédoubler le temps d'un film. (Zéau, 2017, p.66)

Au nom du cinéma vécu et de sa mission d'instaurer des relations horizontales et amicales, Perrault porte un discours qui minimise la création cinématographique⁶⁴ et son rôle de metteur en scène. En 1992, le cinéaste confirme cette revendication qui s'apparente particulièrement à celle de l'effacement de l'auteur :

Je sais aussi qu'on met en doute dans le monde du cinéma cette prétention que j'ai d'avoir, grâce à des techniques souples et modestes, à une présence complice et chaleureuse, réussi à éviter les embûches de la fiction, à faire autre chose que du cinéma, à regarder l'homme d'ici sans passer par la boîte à fantômes de l'auteur, du metteur en scène, du dieu des machinations. C'est mon orgueil, et il n'est pas bien grand, ne pas être l'auteur de mes films. (Perrault, 1992, p.17)

Si Perrault revendique clairement ne pas être l'auteur de ses films, son discours ne correspond peut-être pas tout à fait à celui de l'effacement de l'auteur⁶⁵ à la même époque. Ce mouvement a certes eu une incidence sur la rhétorique du cinéma direct, mais cette revendication chez Perrault se rapporte plus au partage du rôle de créateur que de son retrait ou de sa disparition. Caroline Zéau réitère à cet égard l'importance que prennent les rôles des personnages, mais aussi du caméraman, preneur de son et du monteur au sein du cinéma direct :

⁶⁴ « J'irais jusqu'à vous dire que je ne fais pas de cinéma pour faire des films, mais pour mieux connaître l'homme » (Perrault, 1963, Séquences, p.38).

⁶⁵ En littérature avec le nouveau roman ou en philosophie avec le structuralisme.

L'esthétique du cinéma direct ne repose certes pas sur l'effacement de l'auteur, puisqu'il prend part aux événements qu'il filme, et les suscite parfois, mais celui-ci n'est plus un créateur tout puissant. Et s'il délègue son pouvoir de fabulation à ses personnages, il partage ce qu'il reste de son autorité artistique avec les membres de son équipe. [...] L'auteur n'est plus un, il est multiple. Et cette pluralité est ce qui garantit la force subversive de ce cinéma. (Zéau, 2017, p.97)

En effet, la démarche de Perrault s'appuie plus précisément sur la création commune dans laquelle chaque fonction prend une importance égale.

S'il y a un grand effort pour minimiser toute intervention lors du tournage de *Pour la suite du monde*, cela implique toutefois qu'elle soit décuplée au montage où se compose une « mise en scène *a posteriori* des images et des sons » (Surprenant, 1995)⁶⁶. Devant une grande quantité de matériel (25 heures) et l'absence de scénario, le montage s'apparente alors au collage⁶⁷ où l'« auteur » doit intervenir plus que jamais puisqu'il s'agit de l'étape de scénarisation :

La véritable signification de *Pour la suite du monde* se révèle dans l'agencement des plans et séquences qui participe à un phénomène dont le sens ne se laisse saisir totalement que par la globalité du récit. [...] le cinéaste joue avec des images et des sons qui n'ont aucune raison d'être agencés ensemble. Il s'efforce ainsi de faire du montage un art qui offre au spectateur, la force d'une pensée et d'une sensibilité qui le fait progresser dans le récit. (Surprenant, 1995⁶⁸)

Bien qu'il soit guidé par Pierre Perrault (qui lui rappelle la prédominance du contenu verbal) et assisté de Michel Brault (qui lui souligne certains gestes), le monteur encore à ce jour sous-estimé, Werner Nold, intervient grandement dans l'élaboration

⁶⁶ « Le montage-documentaire fait de la mise en scène *a posteriori* des images et des sons, prenant toute liberté pour les agencer, pour que l'histoire se tienne, pour que le spectateur ait envie de découvrir cette pêche aux marsouins avec curiosité dans ce rituel face au rapport de l'homme avec la nature et de l'homme avec l'homme. » (Surprenant, 1995, voir note 68).

⁶⁷ Genre cinématographique (aussi appelé films de compilation, d'archives ou de montage) ou désignant la récupération de divers films ou vidéos dans le but de créer un autre film avec le montage.

⁶⁸ À notre demande, Louise Surprenant nous a fourni son texte mais il était sans pagination.

dramaturgique du film. La monteuse et auteure Louise Surprenant stipule que Nold dramatise la réalité et fictionne le réel sans le trahir afin de nous laisser éprouver une situation comme celle de l'histoire de l'eau de Pâques :

[...] l'histoire de l'eau de Pâques intègre des plans qui ont été tournés à différents moments, les reliant ensemble par leur juxtaposition, créant une atmosphère, faisant un lien entre un regard et une chose regardée qui n'a rien à voir avec le moment filmé. Le spectateur assume cette orientation et participe à l'événement global par la focalisation de ce qu'il faut voir. » (Surprenant, 1995, voir note 68).

Ce n'est ainsi qu'au montage que *Pour la suite du monde* devient concrètement une œuvre. À présent que nous avons exposé la démarche de Perrault, nous pouvons désormais attaquer celle de Rouch et Morin.

4.4.3 Exhibition et réflexivité chez Jean Rouch et Edgar Morin

Chronique d'un été (1961) est reconnu généralement comme film phare du cinéma direct français, c'est pourquoi il nous paraît approprié de s'intéresser à l'approche de Jean Rouch (1917-2004) et d'Edgar Morin (1921). Malgré les deux conceptions différentes du film qu'avaient les deux réalisateurs, nous nous rallierons à la démarche exécutée dans la fabrication du film. Les deux hommes s'entendent toutefois généralement dans leur critique du cinéma romanesque, leur plaidoyer pour un cinéma « pris sur le vif » et sur le fait que ce film est d'abord et avant tout une recherche expérimentale :

On apprend alors que les deux auteurs n'ont pas une idée très précise des questions qu'ils souhaitent poser, mais qu'ils ont pour projet de demander aux gens comment ils vivent, comment ils se débrouillent avec la vie. Puis, le film se poursuit en expérimentant les différentes techniques de captation de paroles, et se termine par l'évaluation portée par les personnages du film et par ses réalisateurs. En termes narratologiques : projets, performance, sanction apportent ici un éclairage sur le film lui-même, lui donnant ainsi une valeur de manifeste. (Pierron-Moinel, 2010, p. 58)

Chronique d'un été est ainsi non seulement une expérience technique (avec le prototype de la caméra Éclair KMT) et cinématographique (avec l'utilisation de nouvelles méthodes), mais aussi discursive (avec la mise en cause de la représentation).

Au niveau du degré de la participation de la caméra et de l'intervention du cinéaste, l'approche de Rouch et Morin est à l'opposé de celle de Leacock, mais cible paradoxalement le même but. Les cinéastes opteront à certains moments pour un procédé contraire à la générale discrétion de l'instance filmante (Graff, 2011), soit l'intensification de la caméra. Cette méthode fait suite aux premières expérimentations d'Edgar Morin où il prend conscience d'un phénomène particulier : « Il a été fasciné à l'époque par le fait que la caméra, qui est si souvent inhibitrice et qui contribue à ce que les gens jouent leurs personnages stéréotypés, peut dans certains cas d'intensification permettre au contraire l'exhibition. » (Pierron-Moinel, 2010, p.54). De cette même intention commune du direct de libérer les personnages de l'influence inhibante de la caméra, celle-ci n'est plus seulement présente à titre de témoin (Leacock) ou d'acteur (Perrault), sa présence est aussi intensifiée⁶⁹ à des fins de catharsis⁷⁰: « [...] la caméra joue le rôle d'une catharsis les stimulant pour se livrer à jouer leur propre rôle » (Pierron-Moinel, 2010, p.70).

Les cinéastes cherchent ainsi à cerner leurs personnages dans leur vie de tous les jours en stimulant leur exhibition : « Par la provocation ou par la mise en confiance, ils sont poussés à s'exprimer, à révéler leur vérité. Tantôt la caméra se fait

⁶⁹ Exploitation de la fonction provocatrice de la caméra à travers un « tournage pratiquement non-stop de discussions immobiles comportant des plans rapprochés sur le visage des personnages. » (Graff, 2014, p.78)

⁷⁰ La « présence marquée de l'instance filmante avait pour fonction de susciter des réactions et de provoquer une auto mise en scène des personnes filmées. » (Graff, 2011, Récupéré de <https://journals.openedition.org/1895/4376>)

discrète, tantôt elle n'a d'autre but que de provoquer la confession. » (Marsolais, 1974, p.270). En effet, contrairement à la pratique de Leacock fondée sur l'action ou celle à mi-chemin du cinéaste québécois (action vécue à travers laquelle la parole se libère), l'approche de Rouch et Morin est axée sur la parole. La caméra est alors dissimulée ou intensifiée selon la situation et toujours dans le but de provoquer la communication verbale que ce soit via le monologue, le dialogue ou la discussion.

Morin et Rouch usent comme Perrault de la mise en situation, mais sous l'angle de la commensalité. Afin d'expérimenter l'intensification de la caméra, Morin propose d'organiser le tournage d'un dîner dans un appartement : « Le principe de départ sera la *commensalité*, c'est-à-dire qu'au cours d'excellents repas arrosés de bons vins seront invitées un certain nombre de personnes de milieux différents sollicités pour le film. » (Pierron-Moinel, 2010, p.54). Cette mise en situation repose donc sur la réunion des personnages et techniciens du film autour d'un repas dans un environnement privé afin de créer une atmosphère détendue et conviviale. Avec la conviction que le fait de manger et boire ensemble provoquera quelque chose d'imprévisible, mais certes intéressant, Morin tient à ce que la caméra enregistre en continu. Il explique ainsi sa méthode :

À un certain moment, on commence à tourner. Le problème est de lever les inhibitions, les timidités, que provoque le studio de cinéma et l'interview à froid, et d'éviter dans la mesure du possible le « jeu » où chacun, même s'il ne joue pas un rôle fixé par autrui, se compose aussitôt un personnage. [...]. Lorsqu'ils acceptent d'être entraînés par les questions, ils descendent progressivement et avec naturel en eux-mêmes. Il est assez difficile d'analyser ce qui se passe. C'est un peu la possibilité du confessionnal, mais sans confesseur, la possibilité d'une confession à tous et à personne, la possibilité d'être un peu soi-même. (Pierron-Moinel, 2010, p.54-55)

L'orchestration de cette situation a pour unique but l'exhibition, c'est-à-dire suspendre la gêne et le surmoi⁷¹ afin de lever le voile sur l'intériorité de chacun.

L'intervention des cinéastes n'est nullement minimisée comme chez Leacock et est plus assumée que chez Perrault. Au nom de cette même volonté de sincérité et d'authenticité, les Français ont pris le pari de ne pas prétendre s'effacer comme metteurs en scène, mais de se dévoiler en toute transparence. Voici un passage de la note d'intention du film à cet égard : « Les auteurs eux-mêmes se mêlent aux personnages : il n'y a pas de fossé de part et d'autre de la caméra, mais circulation. » (Graff, 2014, p.77). Ainsi, non seulement Rouch et Morin interviennent et participent, mais deviennent aussi des acteurs. Comme les personnages, ils se révèlent aux spectateurs en jouant leur propre rôle :

Edgar Morin et Jean Rouch, les deux réalisateurs, interviennent effectivement à plusieurs reprises dans le film, dans le but évident de nous livrer des conditions de l'expérience. Par le fait même, les observateurs deviennent « observés ». À tel point que, sensible à l'évolution de certains personnages, le spectateur pourrait être également vivement intéressé par l'histoire de cette collaboration entre Rouch et Morin, cherchant à interpréter le sens de leurs interventions [...]. (Marsolais, 1974, p.273)

Ce passage devant la caméra répond au désir de transparence des cinéastes, comble la curiosité et la soif de « vérité » du spectateur (dont l'accès à du contenu inédit est doublé) et transforme ainsi le « rapport entre filmeurs et filmés » (Graff, 2014, p.77).

Si leur démarche a eu temporairement l'appellation controversée de « cinéma-vérité », ce n'est pas un hasard. *Chronique d'un été* se distingue par sa construction réflexive dont la scène finale est emblématique : la projection du film dans le film.

⁷¹ Par-là, nous faisons moins référence aux études freudiennes qu'à l'usage courant du terme qui désigne cette partie de la psyché issue d'une projection idéale de soi et qui inhibe, pour ne pas dire censure, cette autre partie, plus près des désirs et de l'expérience vécue.

D'une part, Morin stipule que ce procédé permet de confronter les protagonistes à leur image (leur personnage) sur écran et ainsi de susciter une parole révélatrice de leur « vérité propre » :

Il s'agit de tenter un effort pour que celui qui est filmé se reconnaisse dans son propre rôle. On sait qu'il y a une parenté profonde entre la vie sociale et le théâtre puisque notre personnalité sociale est faite des rôles qui sont incorporés à nous. On peut donc permettre à chacun de jouer sa vie devant la caméra. Alors affleure à la surface des rôles ce qui précisément est caché ou refoulé, la sève même de sa vie que nous cherchons partout ce qui pourtant est en nous. (Morin cité dans Marsolais, 1974, p.272)

D'autre part, cette séquence permet au spectateur de voir les réactions partagées des protagonistes et cinéastes, d'entendre les réflexions que suscite cette représentation du réel et d'assister au processus réflexif du film. Les cinéastes repoussent ainsi les limites de cette « quête d'authenticité » par la transparence du processus créatif et par la mise en place d'un discours sur le fonctionnement du cinéma et son rapport à la vérité. En ce sens, les cinéastes n'interviennent pas seulement comme acteurs, ils font intervenir le cinéma :

Donc, si l'on fait intervenir dans ce film le cinéma à l'intérieur du cinéma, c'est pour assurer une certaine sincérité vis-à-vis du spectateur, pour ne jamais lui masquer qu'il s'agit d'un film ; mais aussi, c'est afin de permettre au personnage d'être confronté avec sa propre image sur l'écran et, à la rigueur de la rectifier. (Marsolais, 1974, p.273)

Comme vu précédemment, le montage prend une grande part de la création au sein de la démarche du direct et c'est particulièrement le cas pour *Chronique d'un été* comme le souligne Morin dans une entrevue :

Un dernier mot : nous devons faire un film d'une durée normale avec un matériel de 25 heures de pellicule. Le temps de notre film est un temps vécu, différent de notre temps cinématographique. Réussirons-nous à faire un film de deux heures où ne se perd pas la substance même de ce qui a été tourné ? Nous l'essayons, mais le montage nous pose de graves problèmes. (Bourbon, mars 1961, p.28)

En effet, comme le tournage fut une expérimentation à différents niveaux, Morin et Rouch se retrouvent dans la salle de montage « devant une quantité considérable d'images tournées sans structure aucune » (Graff, 2014, p.97). De plus, Rouch et Morin avaient des visions divergentes face à l'orientation et la construction du film :

[Edgar Morin] voulu effectuer un montage, fondé sur une pluralité de points de vue, restituant la dimension du problème global de la vie à Paris, stigmatisant un état de civilisation ; contrairement à Rouch qui préféra cerner l'évolution de quelques individus en effectuant un montage chronologique. (Marsolais, 1974, p.271).

Toutefois, la scène finale de la discussion entre les deux cinéastes (où ils font une synthèse de leur processus) témoigne bien de la finalité du film : elle ne repose pas sur la matérialisation de leurs visions initiales mais sur l'exploration. Et c'est justement la recherche, la transparence et la réflexivité de *Chronique d'un été* qui en font une œuvre déterminante dans l'histoire du documentaire.

À la lumière de ce chapitre, nous savons désormais que le cinéma direct se décline en trois approches partageant objectifs, mais pas les mêmes méthodes en ce qui a trait au rôle de la caméra et l'intervention du cinéaste. Richard Leacock visait l'effacement de l'instance filmante avec une caméra *témoin* et une abstention de toute intervention sur le déroulement naturel de l'action afin de témoigner le plus fidèlement possible du « feeling of being there ». Aspirant à un cinéma vécu collectivement, Pierre Perrault cherche à créer une harmonie entre l'instance filmante et l'environnement filmé avec une caméra *actrice* et minimise son intervention à la mise en situation permettant de susciter l'action, la parole et la mise en scène chez ses protagonistes. Finalement, dans une quête de « vérité » et de transparence, Rouch et Morin expérimentent une caméra *intensifiée* favorisant l'exhibition et exposent le processus créatif en jouant leur propre rôle et en intégrant la projection du film dans le film.

À présent que nous avons exposé le cinéma direct et dégagé les trois tendances principales à son origine, nous pouvons maintenant nous attarder à la démarche de Dominic Gagnon. Ce prochain chapitre nous permettra de procéder par la suite à une étude des relations qu'entretiennent ces deux approches cinématographiques.

CHAPITRE V

LA DÉMARCHE DE GAGNON

Nous sommes au début des années 70 quand Gilles Marsolais entame une étude approfondie du cinéma direct alors que ce mouvement est encore jeune et en développement. Conscient de cet enjeu, il stipule ceci dans l'avant-propos de son étude :

Peut-être est-ce faire montre de quelque impudence d'oser parler d'un mouvement artistique dont les conséquences sont incalculables et dont les dossiers, à toutes fins utiles, ne sont pas encore refermés. Conscient de l'ampleur du sujet et des dangers propres à ce genre d'étude fait « à chaud », c'est avec modestie et prudence que l'auteur a entrepris ce travail. (Marsolais, 1974, p.15)

Notre posture rencontre celle de Marsolais en analysant une démarche artistique encore en cours et tente de tisser des liens avec un mouvement cinématographique dont l'ampleur est historique. C'est aussi avec humilité et précaution que nous aborderons le travail de Dominic Gagnon et son implication dans le cinéma documentaire. Nous sommes néanmoins convaincus qu'il est pertinent de tenter de saisir et situer cette démarche aujourd'hui et de réfléchir « à chaud » sur un phénomène qui s'annonce déjà riche par les pistes qu'il ouvre dans le champ du documentaire.

À des fins de continuité, nous étudierons la démarche de Gagnon selon les mêmes éléments que ceux du cinéma direct : une mise en lumière du contexte social et des conditions de son émergence ainsi que de ses caractéristiques et ses méthodes

au sein de ses œuvres du web⁷². Cette structure analogue servira à l'analyse comparative proposée au prochain chapitre.

5.1 Contexte social d'émergence de la démarche de Dominic Gagnon

Nous nous intéresserons tout d'abord au contexte social contemporain dans lequel s'inscrit la démarche de Dominic Gagnon. Le XXI^e siècle s'amorce pour l'Occident dans un certain déséquilibre entre avancement et régression (Geiselberger, H. *et al.*, 2017) ; c'est à la fois la montée des mouvements sociaux et altermondialistes, mais aussi celle de la mouvance de l'extrême-droite et des groupes extrémistes ; le développement d'une conscience environnementale en réponse à la progression des impacts néfastes de la surconsommation intrinsèque au mode de production capitaliste; la propagation des discours égalitaires (droits des femmes, de la communauté LGBTQ+...) comme racistes (surtout islamophobes) et conspirationnistes (l'ascension du scepticisme et des théories du complot). Dominic Gagnon y voit un climat social sous l'empreinte du désenchantement et de la peur :

Le futur fut un temps optimiste et brillant. Les machines devaient libérer l'homme des tâches astreignantes associées au travail et les guerres devaient cesser. Le racisme et le sexisme devaient disparaître, la sécurité être assurée, les richesses décuplées. Or, depuis le début du nouveau millénaire, plus précisément le 11 septembre 2001, nous entrevoyons le « futur » autrement. Les années 2000 ne sont pas à la hauteur des rêves et ambitions des générations précédentes et le « futur » semble décidément sans avenir, slogan porté jusqu'à ce jour par les mouvements punks. Le discours « No future » est désormais sur toutes les lèvres. Un sentiment de menace imminente persiste : peur de la guerre, peur de la crise économique totale, peur de la destruction de l'environnement, peur d'un conflit nucléaire et aussi peur de changements fondamentaux dans nos

⁷² Celles-ci sont sa quadrilogie conspirationniste — *RIP in Pieces America* (2009), *Pieces and Love All to Hell* (2011), *Big Kiss Goodnight* (2012) et *Hoax Canular* (2013) — et les deux premiers films de sa tétralogie en devenir inspirée des quatre points cardinaux : *of the North* (2015) et *Going South* (2018).

sociétés. (Gagnon, 2013, p.22)

Par ailleurs, l'époque en pleine mutation est marquée par l'omniprésence des nouvelles technologies numériques par laquelle elle se voit grandement déterminée⁷³. Le numérique « devenu indissociable de presque toutes les activités humaines » (Doueïhi, 2013, p.11) induit une profonde transformation culturelle et suscite l'émergence d'une « culture numérique » (Doueïhi, 2013, p.11). Comme l'univers de celle-ci est sans frontière et multiple, nous ne pouvons contextualiser la démarche de Gagnon selon des considérations strictement géographiques⁷⁴. Bien que ses films se « situent » davantage dans un contexte nord-américain, ils portent notre attention sur une situation plus globale, une culture diffuse. Doueïhi précise à cet égard: « Le numérique est certes un produit occidental, mais il est aujourd'hui une réalité globale. » (Doueïhi, 2013, p.51). D'une manière plus générale, la démarche de Gagnon émerge au sein de ce qu'on nommait communément l'ère du web 2.0⁷⁵ qui prend racine au début des années 2000 avec la démocratisation d'internet et des outils de communication puis se développe plus particulièrement dans la deuxième décennie (2010) avec la présence grandissante des médias socionumériques.

La progression de l'informatisation et le déploiement du web 2.0 en « Web social »⁷⁶ donnent lieu à une importante mutation de la communication : décentralisation et surabondance de l'information, multiplication des écrans mobiles

⁷³ Jusqu'à prendre le nom d'« ère numérique » ou « ère des médias socionumériques ».

⁷⁴ Contrairement au cinéma direct dont le contexte social se définissait selon le pays d'émergence (trois pays donc trois contextes socioculturels).

⁷⁵ Le web 2.0 : terme générique introduit par Tim O'Reilly en octobre 2004 « pour désigner à la fois un ensemble de technologies qui permettent de manipuler facilement les éléments dans la page web (par exemple, écrire dans un blog) et un ensemble de nouveaux usages où l'internaute devient un acteur à part entière du monde du web. » (Delavaud *et al.*, 2009, p.212)

⁷⁶ Le Web social désigne : « d'une part, l'émergence de nouveaux dispositifs numériques indissociables de l'évolution d'Internet (regroupés sous le vocable « Web 2.0 ») et, d'autre part, le développement d'usages originaux médiatisés par ces dispositifs et centrés sur la participation active des usagers dans la production et la diffusion des contenus circulant sur la Toile. » (Millerand *et al.*, 2010, p.2)

et des images, socialisation des pratiques numériques, participation des internautes à la production et la diffusion de contenus et explosion des formes d'expression de soi et d'autoreprésentation. Les réseaux sociaux, les plateformes de diffusion, les sites de contenus générés par les utilisateurs⁷⁷, les blogues⁷⁸, les vlogues⁷⁹ et désormais les applications de transmission vidéo en direct⁸⁰ (les « *lives* ») sont ces multiples formes que prennent les médias socionumériques qui s'immiscent désormais jusque dans l'espace privé. Ces outils de communication et d'expression constituent une extension de la vie réelle à travers laquelle nous assistons à un certain changement de paradigme :

L'outil produit les pratiques et produit aussi le sens de ces pratiques, il modifie notre façon d'être au monde, mais aussi notre « nature », car il change notre façon de comprendre, notre façon de gérer l'attention, notre façon de penser, notre perception du temps, de l'ennui et ainsi de suite. (Vitali-Rosati, 2014⁸¹).

Au-delà d'une simple technologie informatique, le numérique a engendré la création d'un nouvel environnement, de nouveaux usages, de nouvelles pratiques qui bouleversent notre quotidien et notre rapport au monde : « [...] le numérique est l'espace dans lequel nous vivons. Il ne s'agit plus d'outils au service des pratiques anciennes, mais d'un environnement dans lequel nous sommes plongés, qui détermine et façonne notre monde et notre culture. » (Vitali-Rosati, 2014). En effet,

⁷⁷ « UGC » (User Generated Content) comme Wikipédia, Twitter ou encore YouTube.

⁷⁸ « Site Web ou [une] section de site Web généralement tenus par une seule personne, consacrés à une chronique personnelle ou à une thématique particulière présentées sous forme de [billets](#) ou d'articles » : http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8370242

⁷⁹ Le « vlogue »—issu de la contraction de vidéo et blog— désigne un « blog dont le contenu est composé essentiellement d'enregistrements vidéo, accompagnés ou non d'une courte description et pouvant être commentés. » : http://www.gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8355142

⁸⁰ Périoscope, SnapChat, Facebook Live (fonctionnalité de Facebook)...

⁸¹ Récupéré de <http://www.parcoursnumeriques-pum.ca/pour-une-definition-du-numerique>.

selon Doueïhi, à l'ère du numérique, l'« espace habitable » se meut, se décroïssonne, se dématérialise et se multiplie :

[...] on est en train de muter de la terre habitée—le territoire de l'ethnologue et de l'anthropologue—**vers une spatialité élargie, hybride et en mouvement**. La terre habitée n'est plus ce qu'elle était : de nouveaux lieux émergent sans cesse et invitent à un **regard autre**, à une grille de lecture et d'analyse qui prend en compte à la fois la dimension urbaine et anthropologique, mais également les spécificités et les contraintes induites par la **nature numérique de ces lieux**. (Doueïhi, 2013, p.35)

Cette mutation de la spatialité n'est qu'un symptôme de cette conjoncture technologique et sociale où s'opère plus largement un bouleversement de la représentation. Comme le stipule Doueïhi, toute étude de type « anthropologique » (incluant la démarche documentaire) ne peut faire abstraction de ces nouvelles formes de projections du monde à l'ère du numérique. Si le documentariste cherche à témoigner de son époque, les nouveaux médias y occupent une place fondamentale indéniable. Le travail de Dominic Gagnon s'inscrit dans cette nouvelle spatialité numérique et invite à porter un « regard autre ». Gagnon souligne d'ailleurs: « Documenter et représenter ces nouvelles réalités technologiques et sociales devient un enjeu capital compte tenu des changements importants de perspective documentaire qui s'opèrent dans ces nouveaux espaces, peu explorés, de l'existence. » (Gagnon, 2013-2014). En utilisant le web comme matériau et comme sujet, Gagnon cible précisément cet enjeu de plus en plus nécessaire qui consiste à adapter la pratique documentaire, notre manière de représenter et documenter le monde, aux nouvelles réalités.

5.2 Conditions de l'avènement de la démarche de Dominic Gagnon

Cette mutation communicationnelle et culturelle avec le socionumérique qui s'opère au début du 21^e siècle ne fut pas seulement favorable à l'éclosion de la démarche de Dominic Gagnon, elle est au cœur de son œuvre. Ce dernier explore ces nouveaux

espaces de vie, expose ces nouvelles pratiques, documente la culture numérique et porte une réflexion sur le bouleversement de la représentation qui s'y opère. Au sein de cette conjoncture, trois facteurs interreliés sont particulièrement déterminants dans l'avènement d'une démarche comme celle de Gagnon : l'émergence de la plateforme *YouTube* et de la pratique de la vidéo amateur web ; la révolution numérique et démocratisation des outils de communication ; la transformation du rapport à la « vérité ».

5.2.1 L'apparition de *YouTube* et de la pratique de la vidéo amateur web

Un premier facteur décisif repose sur l'émergence de la plateforme *YouTube* et la pratique de la vidéo amateur web. Parmi les nouveaux espaces de communication qu'ont créés les médias socionumériques, il y a cet imposant territoire du cyberspace que constitue *YouTube* dont l'émergence en février 2005⁸² est « l'un des faits de civilisation majeurs de ce début de millénaire » (Dominguez Leiva, 2013, p.3). Premier site mondial d'hébergement vidéo et plus grande plateforme de diffusion sur internet, deuxième plus grand moteur de recherche et troisième site le plus visité⁸³ au monde, *YouTube* est en effet un phénomène important indéniable. Selon les dernières statistiques du site⁸⁴, plus de 2 milliards d'utilisateurs se connectent à la plateforme chaque mois (ce qui équivaut à un tiers des internautes). Chaque minute, des centaines d'heures de vidéo sont mises en ligne dont la majorité a été créée par des usagers amateurs. *Content ID*, la base de données de *YouTube*, est l'une des plus complètes au monde avec plus de 75 millions de « fichiers de référence actifs ». Chaque jour, les internautes regardent un milliard d'heures de vidéos (plus de 114 000 ans) et génèrent plusieurs milliards de vues (dont plus de la moitié proviennent

⁸² Le 9 octobre 2006, Google acquiert *YouTube* pour 1,65 milliard de dollars.

⁸³ Après Google et Facebook

⁸⁴ Toutes les statistiques ici : <https://www.youtube.com/intl/fr/yt/about/press/> Consulté le 15 février 2020.

d'appareils mobiles). Cette plateforme multidimensionnelle surpasse même la télévision chez la jeune génération en touchant plus de personnes âgées de 18 à 34 ans que n'importe quelle chaîne de télévision aux États-Unis. Dans l'essai *YouTube Théorie : un vertige néobaroque* (2013), Antonio Dominguez Leiva s'intéresse à cet « univers vertigineux et virtuellement infini » qu'il circonscrit ainsi :

Emblème de la « culture de la convergence » transmédiatique qui caractérise la nouvelle iconosphère, YouTube est un conglomérat de bases de données transformées en spectacle, [...] tout à la fois archive, bibliothèque et galerie multimédia, mais aussi réseau social [...] et dispositif intermédiatique, voire nouveau médium cannibale, émergent de la phagocytose de tous ses prédécesseurs (cinéma, radio, télévision, vidéo, etc.). Plateforme communautaire de partage de vidéos, initialement pensée comme un lieu d'expression audiovisuel pour les internautes amateurs et rapidement investie par les industries culturelles de l'*entertainment*, elle voit coexister vidéos amateurs et publicités [...], extraits d'émissions de télé [...], de vidéoclips musicaux, de jeux vidéo ou de films [...]. Longtemps cantonnée aux ordinateurs, elle triomphe désormais sur toute la panoplie d'écrans portables (tablettes et téléphones) qui nous accompagne en tout temps. (Dominguez Leiva, 2013, p.3-4)

Avec le développement et l'accessibilité de tels espaces socionumériques, l'expression en public s'élargit à une grande partie de la population mondiale⁸⁵, tel que le souligne Dominique Cardon :

Internet pousse les murs tout en enlevant le plancher. Il ôte d'abord le privilège d'accès à la publication dont bénéficiaient naguère les professionnels. L'apparition des amateurs sur la scène publique étend considérablement le périmètre du débat démocratique. La parole publique ne reste plus sans réponse, dans une posture d'autorité imposant à son public silence et déférence. Elle permet désormais d'être commentée, critiquée, raillée, transformée par un grand nombre de personnes autrefois jugées inaptes ou ignorantes. (Cardon, 2010, p.10)

⁸⁵ Cardon implique ce droit de prise de parole à la société entière, mais cette accessibilité est restreinte à la population qui a accès à Internet.

Cette arrivée des « amateurs » sur la scène publique via le web s'incarne particulièrement dans *YouTube*. La multiplication des connexions internet dans les domiciles et la démocratisation des moyens de communication ont accompagné une augmentation croissante de la mise en ligne de vidéos amateur. En ce sens, si la télévision venait propulser le journalisme filmé en lui servant de plateforme dans les années 50, *YouTube* a permis aussi l'explosion d'un nouveau phénomène dérivé du journalisme filmé (mais libre, personnel et non professionnel), l'extension vidéo du blogue⁸⁶ : le « vlogue »⁸⁷. Ces vidéos amateur dégagées sont en effet celles dont le site *YouTube* déborde : une personne s'adresse à sa caméra et partage son quotidien, et ses humeurs, ses intérêts et son style de vie, ses opinions et perceptions du monde à la communauté d'internautes. Un journal personnel audiovisuel avec cette différence essentielle qu'il y a des spectateurs qui regardent, évaluent (avec un pouce vers le haut ou vers le bas) et commentent. Le slogan « Broadcast yourself » comme son mandat (« Notre mission est que chacun puisse faire entendre sa voix et découvrir le monde »⁸⁸) nous rappellent la disposition première de la plateforme à permettre aux amateurs de diffuser et regarder des vidéos. À cet égard, Cardon souligne ceci : « En rendant soudainement visible, au grand dam de nombreuses personnes, une diversité expressive qui restait jusqu'alors invisible, Internet affirme sans pudeur ni censure qu'un espace de parole démocratique peut et doit être lieu de "n'importe qui" » (Cardon, 2010, p.41-41). En ouvrant le champ médiatique à tous⁸⁹, *YouTube* donne l'opportunité à quiconque de diffuser librement des vidéos et de s'exprimer à la collectivité virtuelle qui représente, dans la perception des internautes, le « monde entier », tel qu'il est postulé sur son site web :

⁸⁶ Le « blog » émerge en 1994.

⁸⁷ Bien que le « vlogue » (ou blogue vidéo) apparaît au début des années 2000, il ne devient qu'un véritable phénomène avec la venue de YouTube en 2005.

⁸⁸ <https://www.youtube.com/intl/fr/yt/about/> Consulté le 19 novembre 2018.

⁸⁹ À l'exception des individus qui n'ont pas accès à Internet.

« Share your videos with friends, family, and the world. »⁹⁰. Ces vidéos se présentent comme la forme contemporaine du « home movie », mais dont la transformation dépasse largement le support de diffusion. Désormais, l'individu succède à la famille comme objet ; le besoin d'expression de soi et de se filmer sur une base quotidienne se substitue au souci de créer une mémoire familiale à travers ses occasions spéciales (mariages, fêtes, vacances) ; l'auditoire autrefois réservé à la famille s'étend à la toile mondiale du web ; et finalement, la pratique devenue accessible⁹¹ est plus répandue que jamais auparavant. Cette transformation de la pratique avec la venue de cette plateforme de diffusion va de pair avec celle de la société atomisée et narcissique en quête de sens, de connexion, de valorisation et de distraction :

Zombifiés par la peur, ils [certains citoyens] errent dans l'exutoire qu'est Internet à la recherche de sens et de formes par la production d'auto-entrevues qu'ils partagent en ligne. Certains internautes sont envoûtés. Ils produisent par miroitement aux médias traditionnels du contenu pour le Web 2.0. [...]. Le désenchantement est probablement le sentiment qui définit le mieux l'état d'esprit qui anime les vidéos qui circulent, sans réel succès, sur YouTube, Dailymotion, Facebook, etc. (Gagnon, 2013, p.22)

En ce sens, YouTube, en tant qu'exutoire et moyen d'expression, devient l'hôte de ce « gigantesque n'importe-quoi » (Dominguez Leiva, 2013, p.12) contenant le meilleur comme le pire, la démesure comme la pure inanité. Ainsi, bien que l'analyse du contenu de cette base de données pourrait en décourager plus d'un, la plateforme provoque indéniablement une commotion dans le domaine des communications et elle est d'un point de vue sociologique le reflet d'une culture hyperconsommatrice, exhibitionniste et voyeuse. Elle révèle alors une « sorte d'ultime société du spectacle » (Gajan, 2013, p.17). La plateforme a même permis la naissance de « vedettes » du vlog amateur appelées des « YouTubeurs-euses ».

⁹⁰ « Partagez vos vidéos avec vos amis, vos proches et le monde entier. »

⁹¹ Comme la technologie précédant le numérique était plus onéreuse et moins accessible, la réalisation de « home movies » étaient généralement réservée à des familles plus riches qu'aujourd'hui.

5.2.2 Révolution numérique et accessibilité des outils de communication

Un deuxième facteur essentiel à l'élaboration de la démarche de Gagnon est la révolution numérique et l'accessibilité des outils de communication. « Si la plus belle conquête du XX^e siècle fut l'électricité, le traitement numérique des informations sera probablement celle du XXI^e siècle. Le cinéma n'échappe pas à cette tendance. » (Loranchet, 2001). En effet, le numérique n'est pas qu'une innovation technique, son avènement marque une rupture dans l'histoire du cinéma comme celui du cinéma parlant à la fin des années 20 ou du dispositif d'enregistrement léger, silencieux et synchrone dans les années 60. On pourrait même éventuellement évoquer une nouvelle ère cinématographique puisque le numérique engendre un important bouleversement dans l'ensemble de la pratique : la production (l'image, le son, la prise de vue...), la postproduction, la distribution et la diffusion (circulation) des films.

Ce progrès technologique entraîne un renouvellement de l'équipement et des méthodes cinématographiques, mais surtout une massive démocratisation des outils de communication. Cette montée de l'amateur au sein des médias socionumériques touche aussi la technique : la sophistication des outils de création audio-visuelle n'est plus seulement une question de qualité, de mobilité ou encore de discrétion, mais aussi de convivialité (« user friendly »). Il y a certes les avancements au niveau des effets spéciaux ou de l'infinie définition de l'image, mais il y a aussi la miniaturisation des caméras pour usage personnel et quotidien⁹², la synchronisation audio vidéo numérique, la simplicité des logiciels de montage et l'apparition de plateformes de diffusion à la portée de tous qui permettent désormais à tout amateur

⁹² Caméra intégrée à l'ordinateur (web-cam) ou caméra de téléphone ou d'ordinateur portable.

de faire et diffuser son propre cinéma. C'est précisément ce qui a inspiré Gagnon pour sa démarche :

Dominic Gagnon reste d'abord fasciné par ce constat que chacun est à présent armé d'une caméra sur son téléphone, prêt à filmer et à être filmé, à mettre en scène puis à mettre en ligne. Selon lui, nous avons collectivement absorbé les codes du cinéma afin de devenir les personnages de nos propres films. (Lévesque, 2017⁹³)

Cette accessibilité et cette grande facilité d'utilisation des outils de communications engendrent l'explosion d'activités de création, partage et modification de contenu sur internet et mènent ainsi à une spectaculaire multiplication des images. La culture participative au sein du web⁹⁴ imprègne grandement la démarche de Gagnon : il l'utilise, la met en lumière tout en nous portant à y réfléchir. Les internautes collaborent (inconsciemment au départ et sous leur consentement par la suite⁹⁵) en créant les vidéos que le cinéaste se réapproprie au montage. En employant du contenu amateur web et en le transposant au cinéma, Gagnon s'inscrit dans ce phénomène numérique où se brouillent les frontières entre les différents médias (télévision, cinéma, internet...) ainsi qu'entre amateur et professionnel :

[...] le découpage par domaines ou filières est rendu en partie caduc par la diffusion de la culture numérique où textes, images et musiques sont souvent imbriqués, le clivage amateur/professionnel devient plus incertain, et surtout la cohérence des activités culturelles qui étaient en général étroitement associées à un support physique et/ou à un lieu – le domicile pour la télévision, les établissements culturels pour la fréquentation des œuvres, etc., se trouve fortement ébranlé par la numérisation et la généralisation des appareils nomades (micro, téléphones, lecteur MP3, etc.) [...]. (Donnat, 2010⁹⁶)

⁹³ Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/492247/entrevue-d-gagnon-angry>

⁹⁴ « [...] internet devient un lieu participatif où l'utilisateur est appelé à créer des contenus, à les échanger, à les remixer. Il est invité à se mettre en valeur à travers des sites de réseaux sociaux et à s'exprimer dans des blogues [ou vlogs] personnels ou politiques. L'utilisateur est ainsi placé au centre du Réseau des réseaux. » (citation du résumé de Millerand *et al.*, 2010)

⁹⁵ Les internautes sont avisés par la suite de l'utilisation des vidéos.

⁹⁶ Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-2-page-18.htm>

Selon Gagnon, ce n'est pas qu'une mineure mutation de l'univers médiatique actuel, nous assisterions même à l'aboutissement de la démocratisation des moyens de communication :

Tout est devenu plus horizontal avec l'arrivée de la vidéo digitale : la démocratisation des moyens de production achevée. Aujourd'hui tout le monde a une caméra, tout le monde a un ordinateur, tout le monde peut avoir sa chaîne de télévision, sa chaîne YouTube, donc ça annonçait...[...] c'était une fin pour ce qui est du cinéma comme on l'entendait au 20^e siècle. (Gagnon, 2016⁹⁷)

Ainsi, le numérique ne représente pas une menace pour le cinéma, mais il provoque plutôt un changement de paradigme à travers l'éclatement des frontières: « le cinéma n'est pas mort, puisque tout est désormais cinéma ». (Gagnon cité dans Lévesque, 2017)

5.2.3 Transformation sociale et cinématographique du rapport à la « vérité »

Avec la forte participation de participants/amateurs ou montée de la figure de l'amateur dans les médias sociaux numériques, l'explosion des plateformes et la prolifération de l'information, la « vérité » factuelle ou journalistique est remise en doute, critiquée et contestée alors que le discours subjectif, émotif et autobiographique gagne en estime et en popularité. À cet égard, un dernier facteur d'ordre social est déterminant dans la démarche de Gagnon : le phénomène qualifié de « post-vérité ».

Le recours au mensonge en politique n'est pas nouveau. Il existe depuis que le monde est monde. Machiavel en a théorisé la nécessité pour le prince. Les régimes nazi et soviétique en ont usé et abusé. Cependant l'apparition des réseaux sociaux avec la possibilité donnée à quiconque,

⁹⁷ Classe de maître au festival Visions du réel en 2016. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [00 :17 :24 – 00 :17 :53]

individu ou groupe, de diffuser n'importe quel bobard sans enquête ni vérification préalables a fait exploser le phénomène ce qui explique l'apparition d'un nouveau terme comme **post-vérité**. (Meney, 2017⁹⁸)

Selon le dictionnaire d'Oxford, le terme *post-vérité* (*post-truth*) signifie : « relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief⁹⁹ »¹⁰⁰. En ce sens, l'objectivité des faits perdrait en puissance face à ce qui relève de l'affect et des opinions personnelles. Toutefois, le terme post-vérité est problématique en raison de son préfixe (*post*) qui sous-entendrait à tort une « vérité perdue » :

L'*Oxford Dictionary* fait remarquer que cet emploi de *post-* dans **post-vérité** n'est pas l'emploi standard de ce préfixe, qui signifie *après* (postmodernité, post-moderne). [...]. En réalité, ce nouveau sens correspond plus à *au-delà* qu'à *après*. L'ère **post-vérité**, c'est l'ère où, dans le débat public, on va **au-delà des faits, au-delà de la vérité** (objective), on s'affranchit délibérément de la vérité pour entrer dans le monde du mensonge et de l'émotion qu'il suscite. (Meney, 2017)

Ce scepticisme ou cet affranchissement de la vérité combiné à l'attrait pour le spectacle et la libre expression qui supplante la fiabilité du discours rationnel favoriserait une certaine tendance à la conspiration.

Ce changement social dans notre rapport aux faits s'accompagne d'une transformation de la notion de vérité dans le discours cinématographique. Cela s'incarne particulièrement dans les oeuvres de Dominic Gagnon qui témoignent de cette ère du temps à l'égard de laquelle il dit :

À l'ère d'Internet, le citoyen est parfois un complice ou un collaborateur de la machine à penser. Il se fait perroquet sans le savoir, colporte,

⁹⁸ Récupéré de <https://carnetdunlinguiste.blogspot.com/2017/02/origine-et-signification-du-mot-post.html>

⁹⁹ Définition traduite en français par le linguiste Lionel Meney : « qui fait référence à des circonstances dans lesquelles les faits objectifs ont moins d'influence pour modeler l'opinion publique que les appels à l'émotion et aux opinions personnelles » (Meney, 2017, récupéré de <https://carnetdunlinguiste.blogspot.com/2017/02/origine-et-signification-du-mot-post.html>)

¹⁰⁰ Récupéré de <https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth>.

dénonce... Dans cette perspective du pire, la toile qu'est Internet devient un piège. Les internautes agglutinés résistent, délirent et perdent le contrôle. RÉGURGITATION. La réaction est proportionnelle à l'agression. Après avoir été gavés d'informations contradictoires, ils se vident, évacuent le poison et brisent les soies qui les recouvrent. (Gagnon, 2013, p.22)

Le cinéma de Gagnon s'inscrit dans l'acceptation d'une non-réalité des faits et ne prétend pas du tout montrer une quelconque authenticité de ses sujets puisqu'il considère que la mise en scène est le propre de cette pratique motivée par le spectacle. « Aujourd'hui, c'est le « spectacle au quotidien » qui a pris le dessus. » (Gagnon cité dans Caron-Ottavi, Gajan, 2013, p.20) dit-il. Dans cette perspective, le spectacle devient une réalité à laquelle le documentariste doit s'intéresser :

Vous parlez de réel, vous faites référence au cinéma direct, et par ailleurs vous filmez des gens qui sont quelque part entre la fiction et le film de famille, ce à quoi vous ajoutez la notion d'univers mental. Où est alors le réel ? (Caron-Ottavi, Gajan, 2013, p.20)

Je pense que le réel c'est tout ça en même temps : nous sommes tous dans un rapport de séduction et de mise en scène au quotidien. Les gens qui arrivent à se libérer de ça sont peu nombreux. Quelqu'un qui se filme lui-même et décide de se présenter d'une manière ou d'une autre dit déjà beaucoup de choses sur lui. (Gagnon cité dans Caron-Ottavi, Gajan, 2013, p.20)

Cette vérité que cherchait certains cinéastes du direct en supprimant autant que possible le « faux », le « fabriqué », ou les masques des personnages, Gagnon la trouve au contraire dans ce terrain fictionnel, imaginaire et théâtral : « C'est un mode de fiction, de narration. Les Français écrivent des blogues et s'imaginent écrivains ; les Américains font des vidéos sur YouTube et s'imaginent des héros de films d'action ! » (Gagnon cité dans Parenteau-Rodriguez, Garneau, p. 129, 2015). Pour Gagnon, la manière dont les gens se représentent, se mettent en scène, se racontent, et ce, même dans le plus grand mensonge, en révèle parfois plus que cette authenticité tant recherchée par les cinéastes du direct : « La vérité est bien plus dans sa performance que dans sa tentative d'être juste, articulée, véridique. » (Gagnon cité

dans Caron-Ottavi, Gajan, 2013, p.24). Si le cinéma est partout, si le mensonge et la mise en scène sont omniprésents, il est tout à fait légitime selon Gagnon de le documenter pour témoigner de son époque :

[...] je documente des réalités. « Documentaire » c'est tout ce que ça veut dire pour moi, ça ne veut pas dire « vrai » ! [...]. Le réel est fait de mensonges aussi, de supercheries, il faut documenter ça aussi ! Si on ne se réserve que des moments de vérité, on a beaucoup trop de chances de se tromper... (Gagnon cité dans Parenteau-Rodriguez, Garneau, p. 138-139, 2015)

Ainsi, ce qui lui importe, ce sont les conditions individuelles et collectives des sujets à qualifier sur la toile, internautes, se représentant :

Ce n'est pas seulement la réalité de cette personne-là qui est en jeu, mais aussi la réalité des internautes d'aujourd'hui, la solitude des gens devant leur ordinateur, qui croient appartenir à une communauté alors qu'une panne de courant suffirait à faire disparaître cette communauté ! C'est un grand spectacle, où certains se perdent complètement, en imaginant pouvoir trouver la vérité sur Internet, dans une forme de dépendance. [...]. Le cinéma direct parvenait à certaines choses, mais les gens étaient néanmoins influencés par la présence de la caméra. En ce qui me concerne, je trouve presque plus honnête d'accepter la réalité de la personne telle qu'elle est, de ne pas mettre en question la vérité des faits et des informations qu'elle m'apporte : ça ne m'intéresse pas que ce qui est dit soit vrai ou faux. Ce qui m'intéresse, c'est la condition des personnes que je capte, car elle, elle est réelle. (Gagnon cité dans Caron-Ottavi, Gajan, 2013, p.20)

En explorant ce nouveau pan du réel, Gagnon ne cherche pas une vérité ni même à démasquer ses personnages, mais plutôt à saisir des conditions humaines et poser un regard plus large sur notre société: « [...] il s'intéresse à ce *tout* de manière à, peut-être, mieux comprendre qui est ce *nous*. » (Bergeron, 2017¹⁰¹). Ainsi, son cinéma pousse le spectateur à une réflexion sur notre époque : que cherchons-nous à travers

¹⁰¹ Récupéré de <http://artichautmag.com/lart-passe-document-documentaire-regard-loeuvre-de-dominic-gagnon/>

ces médias socionumériques? Pourquoi nous mettons-nous en scène? Pourquoi créons-nous et regardons ce genre de vidéo?

5.3 Les objectifs et méthodes de Dominic Gagnon

Si les deux premiers courts-métrages expérimentaux de Dominic Gagnon, *Parapluie Bomb City* (1996) et *Beluga Crash Blues* (1997)¹⁰², étaient différents de ceux qu'il fait désormais à partir du web, ils étaient toutefois très annonciateurs de sa démarche. Lors d'une classe de maître dans le cadre de sa rétrospective à *Visions du réel* en 2016, il dit d'ailleurs à l'égard de ces premiers films :

Il y avait un cinéaste qui m'a beaucoup inspiré au départ, c'est Gilles Groulx qui a participé au mouvement du cinéma direct au Québec. Puis lui, il disait « on devrait détruire tous les objectifs de plus de 35 mm ». Donc il était vraiment pour une approche « aller à la rencontre des gens, vers les gens », chose que je n'ai jamais été vraiment capable de faire jeune. Je préférais utiliser des « téléphotos » et me mettre en marge. Je n'avais pas envie de déranger les gens avec un projet de film d'une certaine manière. Puis on a souvent cru que les images que je tournais étaient des images d'archives et que je faisais des films de collage, un peu comme Arthur Lipsett ou Bruce Connor. Mais c'est assez étrange l'amalgame que j'ai fait...du cinéma direct à distance si on veut avec le « téléphoto » et une esthétique de montage qui est plus près du collage. (Gagnon, 2016¹⁰³)

C'est d'ailleurs précisément de cet amalgame entre un cinéma direct à distance et le film de collage que se développera la démarche web de Gagnon.

¹⁰² Court-métrages expérimentaux d'observation en noir et blanc : le premier se passe dans un parc, le second dans une foire.

¹⁰³ Classe de maître au festival Visions du réel en 2016. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [00:12:03 - 00:13:00]

En découvrant une vidéo *YouTube*, Gagnon amorce une réflexion concernant ce matériel :

Après la production de *Data*¹⁰⁴, je me suis familiarisé avec la capture d'image sur Internet, et puis un soir en surfant, je suis tombé sur un homme que j'adorais sa vidéo, c'est un discours assez contestataire, contre le fédéral. C'est un Américain qui était vraiment fâché avec ses fusils et puis il était très menaçant, mais en même temps très drôle. Il avait un côté très Hollywood dans la manière qu'il se présentait. Il incarnait comme un personnage, un héros. Et puis le lendemain, j'ai voulu montrer cette image-là à une amie et l'image avait disparu. [...]. Je me suis rendu compte qu'il y avait beaucoup de censure. Donc j'ai commencé à collectionner ces images-là [...]. (Gagnon, 2016¹⁰⁵)

De cette vidéo est venue l'idée d'une démarche à partir exclusivement de matériel web. Devant le potentiel documentaire et anthropologique de ce type de vidéos, Gagnon décide de commencer à les archiver et les « sauver » de cette censure. Gagnon commence alors officiellement le recyclage de vidéos amateur sur le web et réalise tout d'abord une trilogie : *RIP in pieces of America* (2009), *Pieces and Love All to Hell* (2011), *Big Kiss Goodnight* (2012). Dans ces trois films, il brosse un portrait troublant de la société américaine contemporaine à travers le montage de vidéos amateur d'internautes américains portant sur le thème de la conspiration, de la paranoïa et du survivalisme. Gagnon réalise un quatrième opus intitulé *Hoax Canular* (2014) dans la même lignée que ses films précédents, avec pour sujet cette fois, les adolescents. Il amorce ensuite une potentielle tétralogie sur les quatre points cardinaux avec les films *of the North* (2015) portant sur l'imaginaire du Nord et *Going South* (2018) sur celui du Sud.

¹⁰⁴ Film de 61 minutes réalisé par Dominic Gagnon en 2010.

¹⁰⁵ Classe de maître au festival Visions du réel en 2016. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [01:21:23 - 01:22:25]

5.3.1 Développement : recherche, archivage et immersion

Le travail de Dominic Gagnon repose d'abord sur des centaines d'heures de visionnement et un archivage impressionnant sur plusieurs disques durs. À travers son ordinateur, le cinéaste plonge au cœur de ce nouvel espace de la réalité, « là où la vie est riche et paradoxale »¹⁰⁶ dit-il. Il a alors recours à un procédé qui s'appelle « data mining » ou exploration de données : « À l'aide de mots-clés, comme dans ce cas-ci « martial law USA » [pour *RIP in Pieces America*], Gagnon démarre une recherche puis voit défiler des millions de vidéos d'utilisateurs, une fraction de celles-ci devenant son matériau de base. » (Lévesque, 2017¹⁰⁷). À ce stade, il n'a pas d'idée précise du film qu'il va faire. Il observe et se familiarise avec le contenu dans une ouverture complète. Son approche est ainsi très instinctive, attentive, mais aussi immersive. De la même manière que les cinéastes du cinéma direct qui faisaient une longue immersion dans la communauté filmée avant le tournage, Gagnon se plonge complètement dans cet univers mental pour mieux le comprendre et développer une empathie envers ses sujets :

La trilogie américaine tourne beaucoup autour de la fin, on est en pleine crise économique, en 2008. Donc les gens faisaient des *stocks* de nourriture, ils craignaient comme une espèce de grande dépression et puis j'ai agi exactement comme eux. [...]. Autour de 2009, j'ai retiré tout mon argent de la banque, on avait une cabane dans le bois, des armes au cas où on aurait besoin de chasser. Il y avait un truc défensif, mais aussi pratique, donc je me suis vraiment abandonné. Il y a un côté un peu *gonzo*. C'est-à-dire que même si je suis à distance, même si je ne suis pas avec eux... (de toute manière où est-ce que je pourrais les rencontrer ?). Mais je me suis vraiment abandonné pour mieux comprendre finalement mon sujet. (Gagnon, 2016¹⁰⁸)

¹⁰⁶ Récupéré de <https://www.cinematheque.qc.ca/fr/programmation/projections/cycle/dominic-gagnon-data-et-la-trilogie-du-web>

¹⁰⁷ Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/492247/entrevue-d-gagnon-angry>

¹⁰⁸ Classe de maître au festival Visions du réel en 2016. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [01:26:21 - 01:28:22]

La dimension d'archivage est aussi très importante dans le travail de Gagnon puisqu'il s'agit de sauver du matériel de l'oubli afin de proposer à travers le montage une lecture de notre société et de témoigner de notre époque. Le processus de sauvegarde se rapprocherait même du cinéma direct :

[...] Mais des fois, c'est bien d'imaginer une piste de lecture, un algorithme de lecture à ces choses-là et de le faire vite, dans l'immédiat, dans le présent pour garder ça comme un souvenir d'une époque. Pour moi, ça renoue avec une certaine idée du direct. Demain, ta vidéo va disparaître si tu ne la sauves pas. **C'est une prise directe sur le réel virtuel.** Moi, je ne vois plus la différence. Beaucoup d'activités humaines ont migré vers le Web : flirter, dater, travailler, se prostituer, etc. Pour les documenter, il faut être sur le Web. (Gagnon cité dans Parenteau-Rodriguez, Garneau, p. 129, 2015)

Bien qu'il ne le revendique pas, ni ne l'énonce comme tel, certaines de ses motivations semblent être plus politiques. À l'ère où les entreprises web monopolistiques comme Facebook ou Google s'approprient et disposent de nos images, elles nous dressent sans cesse le portrait de notre société. Le sauvetage dans le travail de Gagnon permet en quelque sorte de se réapproprier ces images et sa représentation du monde. Une autre dimension politique de son geste est la visibilité des personnes en marge de la sphère médiatique qui trouvent refuge dans cet espace virtuel : « en préservant et en diffusant leur message, je réalise en quelque sorte le vœu de ces auteurs anonymes » (Gagnon¹⁰⁹). En se filmant eux-mêmes (ou entre eux) et en publiant leurs vidéos sur le web, les individus cherchent à s'exprimer, se mettre en scène (faire son propre cinéma) et se donner en fin de compte une petite visibilité qu'ils n'auraient pas autrement. *YouTube* donne cette opportunité à tous, mais beaucoup de vidéos s'y perdent en raison de son abondance. Gagnon recherche et regarde alors les vidéos avec le moins de visionnement possible afin de privilégier le non viral. En puisant dans la contre-culture du web et en transposant ces vidéos au

¹⁰⁹ Récupéré de <http://www.visionsmtl.com/dominic-gagnon.html>

cinéma, Gagnon met en lumière une masse silencieuse et lui donne d'une certaine manière la parole. Cet aspect dans sa première quadrilogie (*RIP in Pieces America*, 2009 ; *Pieces and Love All to Hell*, 2011; *Big Kiss Goodnight*, 2012 ; *Hoax Canular*, 2014) prend d'ailleurs encore plus de profondeur aujourd'hui. Ces films révélaient d'une manière presque prophétique cet électorat invisible et silencieux qui conduira Donald Trump à la présidence des États-Unis :

Quand j'ai fait la trilogie¹¹⁰ américaine, je n'avais aucune idée que Trump allait apparaître dans l'actualité huit ans plus tard. Mais c'est sa base électorale, c'est à ces gens-là qu'il parlait. Ils existaient, mais personne ne le savait. Le film aujourd'hui sert un petit peu à documenter l'ère pré-Trump. (Gagnon cité dans Lanoé, 2018¹¹¹)

La tournure de ce vote n'a cependant pas été une surprise pour Gagnon qui avait prédit¹¹² la montée d'un mouvement dont Trump est désormais d'une certaine façon le leader. Cet électorat, souvent catégorisé sous le terme de « Angry White Man », ne s'est pas créé soudainement comme plusieurs semblaient le croire. Le cinéaste considère même que c'est entre autres parce que cette masse n'a pas été prise au sérieux que le triomphe de Trump a pu être possible.

5.3.2 Tournage ou « capture » : posture d'effacement

Il y a plusieurs chocs qui arrivent en même temps pour un spectateur qui n'est pas préparé à la matière que je lui propose. Le premier choc c'est que je n'ai pas tourné les images que j'utilise, le deuxième choc est que je ne me suis jamais rendu sur les

¹¹⁰ Une confusion au niveau de la terminaison revient souvent par rapport au nombre de tomes de sa série sur l'Amérique : Gagnon parle des fois de trilogie, d'autres fois de quadrilogie. Il s'agit en fait d'une quadrilogie, mais il n'avait pas prévu faire le film *Big Kiss Goodnight* au départ. D'autant plus qu'il le considère un peu différent des trois autres films (en relevant d'un seul personnage).

¹¹¹ Récupéré de <https://www.debordements.fr/Dominic-Gagnon>

¹¹² Dominic Gagnon avait d'ailleurs « déclenché les rires du public new-yorkais un an plus tôt en déclarant, à l'issue d'un de ses films, que le célèbre milliardaire l'emporterait. » (Lévesque, 2017)

lieux que je dépeins. Je ne fais pas de films sur les gens, mais plutôt sur la façon qu'ont les gens de se filmer. (Gagnon cité dans Hervé, 2015¹¹³)

Bien que sa démarche ne comporte pas concrètement de tournage (en tant qu'étape de production), Gagnon en utilise tout de même le vocabulaire. Ce qu'il appelle « tournage », c'est la capture qui équivaut à « filmer à distance » :

Vous dites bien « tourner » : vous employez sans problème ce vocabulaire... (Caron-Ottavi, Gajan, 2013, p.24)

Le vocabulaire du cinéma, oui : tourner, capter. On appuie sur record ou sur un déclencheur de la même façon. Du temps de RIP [in *Pieces America*], je n'avais pas la facilité technique que j'ai aujourd'hui et j'étais assis, ma caméra à côté de moi sur un trépied, devant mon écran d'ordinateur; je recadrais, je re-filmais directement. C'était un peu comme si j'interviewais quelqu'un, mais en étant face à un écran. (Gagnon cité dans Caron-Ottavi, Gajan, 2013, p.24)

C'est notamment pourquoi il répète avec insistance qu'il fait des films sur des gens qui se filment. À cet égard, un extrait de *of the North* est particulièrement révélateur. La séquence finale du film (01 :09 :35-01 :10 :12) ne peut mieux témoigner cette réflexion sur l'autoreprésentation que présente la démarche de Gagnon : une femme, avec un « selfie stick » à la main, se filme entourée des membres de sa famille devant divers écrans dans la salle familiale.

Si Gagnon revendique l'effacement de l'artiste¹¹⁴, il opte pour la même posture envers ses protagonistes. En ne filmant pas et en utilisant des vidéos préexistantes et filmées par les sujets eux-mêmes (de leur propre gré), Gagnon abolit

¹¹³ Récupéré de <https://voir.ca/cinema/2015/11/30/retour-sur-la-polemique-avec-tanya-taqaq-et-dominic-gagnon-of-the-north-un-film-raciste/>

¹¹⁴ « Je m'efface le plus possible dans la fabrication de quoi que ce soit. C'est ma posture comme artiste. [...]. Pour moi, ma présence doit être la plus effacé possible. » (Parenteau-Rodriguez, Garneau, p. 127, 2015).

toute interaction et toute intervention au tournage. Cette posture est au cœur de sa démarche, et l'était avant même de se consacrer au web:

Au début, j'ai fait des films dans des parcs d'enfants, des parcs d'attractions, et dans des aéroports—des endroits publics. Je travaillais seulement avec des objectifs très longs, les gens n'avaient pas connaissance que je les filmais. C'est déjà près de ce que je fais maintenant, ça s'apparente à du voyeurisme. Je ne veux pas avoir d'interaction avec mes sujets, zéro. Depuis que j'ai commencé, ça a presque toujours été comme ça. Je ne suis pas à l'aise d'aller voir le monde, de leur demander de participer à un projet de film. J'aime bien l'appellation de « collaborateur objectif ». Même les gens filmés dans le Sony Center dans *The Matrix* (2004), ils ne savaient pas que j'avais une cassette dans ma caméra de démonstration, ça me permettait de les filmer sans qu'ils ne s'en rendent compte. Ça a été une constante dans tous mes films. (Gagnon cité dans Parenteau-Rodriguez, Garneau, p. 123, 2015)

Gagnon réduit ainsi totalement son intervention sur le terrain, son influence sur les sujets et son point de vue dans l'objectif de la caméra (prise de vue, cadre, perspective). Ce n'est donc plus le documentariste qui cherche à filmer un participant ou qui lui donne la caméra, c'est le sujet lui-même qui se filme et diffuse ses vidéos volontairement. Sans l'intermédiaire du réalisateur au tournage, l'image nous donne à voir la représentation du protagoniste, mais toujours à travers l'interprétation du cinéaste au montage¹¹⁵. Gagnon déclare : « ça ne peut pas être plus direct comme façon de faire du cinéma. C'est le sujet lui-même qui crée les images et les sons qui servent à faire le film. » (Gagnon cité dans Caron-Ottavi, Gajan, 2013, p.23). Ces personnages deviennent alors en quelque sorte des collaborateurs sans le savoir lors de la production :

[...] je ne communique pas avec les gens au moment où je fais le film, ça vient après. Je dois les laisser dans leur réalité d'internaute, dans leur solitude, je ne peux pas interférer. J'ai cette impression que plus je m'éloigne des gens, plus je me rapproche d'eux. (Gagnon cité dans Caron-Ottavi, Gajan, 2013, p.20)

¹¹⁵ Intervention toutefois d'autant plus grande comme nous le verrons dans le prochain paragraphe.

Derrière son ordinateur, Gagnon trouve ainsi ce que les cinéastes du direct cherchaient en allant à la rencontre des gens et sur le terrain : une proximité et une intimité inaccessible autrement. Partie intégrante de la vie des protagonistes, la caméra n'a même plus à être dissimulée (Leacock), oubliée (Perrault) ou intensifiée (Rouch et Morin) :

Ça fait étrange, mais pour moi c'est comme un retour au cinéma direct d'une certaine manière : **être plus près que près**. La caméra, comme dans *of the North*, fait partie de la vie des protagonistes. Donc elle n'a pas à être dissimulée, elle n'a pas à être cachée. Comme réalisateur, je suis vraiment invisible, comme un fantôme. Leur rapport à l'image, à comment ils se filment, etc., ils nous font entrer dans une très grande intimité. Parce qu'ils sont entre eux, parce qu'ils sont seuls avec leur caméra. Chose que je ne crois pas que c'est possible de faire d'une manière traditionnelle, si on veut. Donc **du cinéma direct, mais à distance**. (Gagnon, 2016¹¹⁶)

Après cet archivage massif, Gagnon se retrouve alors devant une quantité de matériel exponentielle de projet en projet en raison de l'évolution des modalités de *YouTube* :

Avec RIP [in *Pieces America*], j'avais 10 heures pour monter une heure. Pour *Pieces [and Love All to Hell]* j'avais presque 100 heures pour une heure, parce que les femmes étaient plus difficiles à trouver. [...] il fallait que j'aille sur des blogs de cuisine, des trucs de débrouillardise *do it yourself*. Là, je trouvais des femmes qui correspondaient au profil que je cherchais, mais [...] au lieu d'avoir dix heures de matériel, j'en avais plus de 100 heures ! Pour *Hoax [Canular]*, c'est presque 200, mais je pourrais dire 300 ou 400 heures [...]. Ça a toujours augmenté¹¹⁷, parce que la technologie évolue aussi en même temps. (Gagnon cité dans Parenteau-Rodriguez, Garneau, p. 127-128, 2015)

¹¹⁶ Classe de maître au festival Visions du réel en 2016. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [01:00:45 - 01:01:25]

¹¹⁷ Pour *of the North*, Gagnon évoque plus de 400 heures de matériel et plus de 500 heures pour *Going South*.

De l'image fixe et théâtrale de la webcam dans *RIP in Pieces America* (2009) à l'image vivante et mobile du téléphone cellulaire dans *of the North* (2015) et *Going South* (2018), il y a tout un pan de l'histoire de *YouTube* et plus largement de l'évolution technologique duquel dépend Gagnon puisqu'il en est son archéologue.

5.3.3 Montage : réappropriation, collage et transposition médiatique

Après la recherche, le visionnement et l'archivage, Gagnon fait un tri minutieux des vidéos sélectionnées et entame une mise en ordre de ces discours fragmentés qui n'est pas moins laborieuse :

RIP [in Pieces America] m'a pris une semaine et dix jours environ à monter ; Pieces [and Love All to Hell] près d'un an ; Hoax [Canular], presque deux ans. [...] C'est très difficile de se repérer aussi dans tout ça parce qu'il n'y a pas vraiment de dialogue, de narratif et d'histoire dans leurs vidéos. C'est de plus en plus difficile, même si je resserre mes critères de recherche ! (Gagnon cité dans Parenteau-Rodriguez, Garneau, p. 128, 2015)

Tout le cœur de sa réflexion est au montage, mais son approche reste encore très intuitive. Gagnon affirme qu'il s'agit d'une activité qui s'apparente à la distillation. Ainsi, il débute avec une centaine d'heures de matériel et fonctionne par soustraction jusqu'à ce qu'il épuise la matière et trouve « le sucre ».

Le cinéaste dresse alors, à travers la synthèse de ces multiples représentations, un certain portrait de l'imaginaire contemporain. Gagnon rapporte son montage au « collage » en qualifiant son cinéma de Frankenstein :

Comment les jeunes et les adultes se mettent en scène, c'est très cinématographique. Tout ça, ce sont des morceaux, des pièces de cinéma éparpillées un peu partout dans nos vies. Mon travail est de récupérer tous ces petits morceaux qui font cinéma et de les rapiécer ensemble pour en faire une sorte de Frankenstein. Et revoir le cinéma nouveau apparaître. [...] Si on veut réactiver le cinéma, c'est une job de courtpointe. (Gagnon cité dans Parenteau-Rodriguez, Garneau, 2015, p. 131)

Bien que ces vidéos soient publiques et accessibles à tous, en les sortant du web pour les juxtaposer l'une à côté de l'autre dans un ensemble narratif, Gagnon transforme leur sens premier. Individuellement, ces vidéos sont insignifiantes dans l'immense bassin d'internet, mais par leur mise ensemble, elles se métamorphosent en traces de la société actuelle :

À partir de ces traces cacophoniques, le chemin qu'il file témoigne du talent de monteur hors pair à remettre en question, à partir de ces petites réalités fictionnalisantes, la nature et la définition mêmes du film documentaire, de rendre compte de cet univers mental si particulier au XXème siècle, inspiré par les transformations et l'influence de la technologie dans nos vies et sur la psyché collective. Ces films sont saisissants car ils agissent comme « rupture » dans la temporalité. Leur réagencement témoigne d'un véritablement changement médiatique, imaginaire, et collectif qui est à l'œuvre. (Parenteau-Rodriguez, Garneau, 2015, p. 123)

Gagnon insiste sur son appropriation personnelle des vidéos et la grande intervention de son inconscient au montage. Ses films relèvent d'un processus introspectif à travers lequel sa subjectivité et son identité se révèlent inévitablement. Ainsi, Gagnon assume la manipulation subjective du matériel qu'implique sa démarche,¹¹⁸ mais cherche toutefois à dénaturer le moins possible les vidéos (tant dans leur sens que leur forme) puisque ce sont les individus qu'il désire mettre en lumière et non son point de vue.

Lorsque le montage du film arrive à terme, Gagnon procède à une dernière opération fondamentale de sa démarche : la transposition médiatique. Le cinéaste déplace ces vidéos issues du web dans un lieu physique, la salle de cinéma pour permettre au spectateur de les visionner sous une autre perspective. Le cinéaste se sert

¹¹⁸ « Monter une heure à partir de 100 heures : c'est énorme la manipulation ! » (Gagnon cité dans Parenteau-Rodriguez, Garneau, p. 131, 2015)

de la salle de cinéma pour retenir les spectateurs et les obliger d'une certaine façon à regarder ces vidéos en groupe et sans interruption :

J'étais assez intéressé aussi à effectuer ce déplacement-là du web... c'est-à-dire une image qu'on consomme normalement derrière la terminale, seul à la maison, et l'amener dans une salle de cinéma et que ça devienne une expérience de groupe que de regarder ces images-là. Pour moi, ça devenait politique tout d'un coup. [...]. Lorsqu'on est sur Internet et qu'on *surfe*, on a très peu de patience, la période d'attention est très courte. Donc, on a tendance à changer tout le temps. Tandis que la salle de cinéma, je l'aime parce que c'est encore un endroit sacré où les gens n'osent pas trop sortir. Il y a une forme de prise en otage. Donc je peux vraiment les brasser. Mes films, je crois que les gens n'ont pas trop de patience lorsque vient le temps de les regarder sur *YouTube* par exemple. Pour moi, c'est la salle où il y a vraiment quelque chose qui se passe. (Gagnon, 2016¹¹⁹)

La salle de cinéma est alors son médium pour nous confronter à ce matériel et faire vivre une expérience singulière, parfois même éprouvante, aux spectateurs qui ne serait pas du tout la même dans son cadre médiatique d'origine.

Maintenant que nous avons mis en lumière le contexte particulier dans lequel émerge la démarche de Gagnon et étudié les étapes de production de cette dernière pour soulever les objectifs et méthodes du cinéaste, nous pouvons désormais procéder à l'analyse comparative.

¹¹⁹ Classe de maître au festival Visions du réel en 2016. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [01:22:41 - 01:23:51]

CHAPITRE VI

ANALYSE COMPARATIVE : CINÉMA DIRECT ET DOMINIC GAGNON

À la lumière de notre exposition du cinéma direct à travers ses trois grandes appropriations (Leacock, Perrault, Rouch) et celui de Dominic Gagnon, nous pouvons maintenant procéder à une analyse comparative afin de déterminer leurs éléments communs et distincts. Ceux-ci nous permettront de confirmer ou d'infirmier que la démarche de Gagnon réinvente un cinéma direct à l'ère du web, mais plus globalement de mieux comprendre et situer cette dernière dans le cinéma documentaire.

Nous procéderons à cette étude comparative en abordant les points d'analyse suivants : le contexte social, les conditions d'avènement ainsi que les objectifs et méthodes. Comme nous avons démontré les importantes distinctions entre les trois approches du direct, nous comparerons chacune d'entre elles avec celle de Gagnon.

6.1 Comparaison des contextes sociaux des deux démarches

Nous analyserons tout d'abord les similarités et les divergences entre les contextes sociaux particuliers dans lesquels émergent le cinéma direct (et ses trois pôles géographiques : États-Unis, Canada et France) et celui de Gagnon. Il est toutefois important de préciser que nous n'avons pas le recul historique sur l'époque contemporaine comme sur les années 1955-1965.

Comme dit précédemment, au cours de la fin des années 50 s’amorce un bouleversement affectant diverses sphères sociales. Cette époque d’après-guerre est habitée par les luttes et contestations politiques (ségrégation, colonisation, guerre, droits civils...), le début du processus de décolonisation, la quête d’émancipation (sexuelle, morale et religieuse), les renouveaux économiques (Trente Glorieuses), artistiques, technologiques et médiatiques, mais aussi un conservatisme encore bien enraciné et un colonialisme qui tarde à disparaître. Le début du XXIe siècle est aussi marqué par des mutations sociales, politiques et technologiques, mais à travers certains paradoxes. Au niveau politique, un étrange décalage émerge entre les discours progressistes, égalitaires et altermondialistes versus ceux plutôt conservateurs ou extrémistes (conspirationnisme, terrorisme, racisme). Au niveau technologique et médiatique, la démocratisation d’internet instaure une véritable révolution médiatique avec la naissance d’une culture numérique. La revendication pour la liberté d’expression se confronte aussi à un certain retour à la censure (à laquelle sera d’ailleurs confronté Gagnon avec son film *of the North*). Il y a également une révolution dans l’égalité entre les sexes (les mesures de parité, les dénonciations d’agressions sexuelles comme le mouvement *Me too*), les droits des opprimés tels que les Noirs (soulèvement *Black Lives Matter*), la communauté LGBTQ+ ou les Autochtones (au Canada), ainsi que la lutte pour l’environnement ou encore pour la diversité corporelle (mouvement *Body Positive*).

Ces deux époques ont en commun ce tremblement social, cet état d’esprit de remise en question et cette situation singulière d’entre-deux-mondes. Elles ont en commun ce souffle d’indignations nourrissant les revendications de justice et de liberté. Plus particulièrement, elles partagent cette transition vers une nouvelle ère médiatique et culturelle : l’avènement de la télévision d’un côté et celui du numérique et de l’internet de l’autre. Des innovations technologiques majeures transforment aussi radicalement la pratique cinématographique. Plusieurs œuvres traduisent d’ailleurs cette société en pleine remise en question et les changements

qu'occasionnent ces innovations, telles que *Primary* (Drew Associates), *Chroniques d'un été* (Rouch et Morin), *Pour la suite du monde* (Perrault) et les films de Gagnon¹²⁰.

Des divergences distinguent toutefois ces deux époques. Au niveau sociopolitique, la polarisation des discours est plus notoire aujourd'hui et une nouvelle menace guette le monde : la crise environnementale. La liberté revendiquée est désormais plus individuelle que collective. Malgré le renversement du numérique au sein du cinéma, le renouveau artistique semble moins manifeste qu'à la fin des années 50 (mais il est encore peut-être trop tôt pour en juger). Cela dit, la grande différence entre ces deux époques semble résider dans la désillusion contemporaine. Un désenchantement combiné à une angoisse généralisée face à un avenir incertain tant au niveau économique qu'environnemental. Le « No future » est sur les lèvres ou plutôt tapisse les réseaux sociaux des jeunes d'aujourd'hui qui n'ont plus les espoirs que nourrissaient leurs grands-parents au même âge. L'espoir d'après-guerre a laissé place au culte de l'instant présent et à un repli sur soi narcissique exacerbé par les réseaux sociaux. Christopher Lash décrivait ce phénomène en 1979 qui s'avère aujourd'hui plus vrai que jamais :

Puisque la société n'a pas d'avenir, il est normal de vivre pour l'instant présent, de fixer notre attention sur notre propre « représentation privée », de devenir connaisseurs avertis de notre propre décadence, et enfin, de cultiver « un intérêt transcendantal pour soi-même ». (Lash, 1979, p.23)

Ainsi, ces deux époques se ressemblent dans la mesure qu'elles sont toutes deux traversées par des transformations profondes, mais se distinguent dans leurs perspectives quant à l'avenir : l'une plus optimiste et l'autre plus désenchantée.

¹²⁰ Les films issus de sa démarche du web qui constituent notre corpus filmique.

6.2 Comparaison des conditions d'avènement des deux démarches

Ces mutations qui s'amorcent en Occident à la fin des années 50 et au début du 21^e siècle furent considérables dans le déploiement du direct et du cinéma de Gagnon. Trois facteurs furent fondateurs dans l'avènement de chacune de ces démarches : l'apparition d'une pratique audiovisuelle liée à celle d'un diffuseur à grande échelle ; une évolution technologique majeure ; une transformation du rapport à la « vérité » et du « désir d'authenticité ».

6.2.1 L'apparition d'une pratique audiovisuelle liée à celle d'un diffuseur à grande échelle.

Le premier s'appuie dans les deux cas sur deux phénomènes interreliés : l'apparition du journalisme filmé et de la télévision d'un côté et celle de la plateforme *YouTube* et de la pratique de la vidéo amateur de l'autre. Dès 1950, l'arrivée du magnétophone portatif permettra la réalisation de films sonores en extérieur et l'extension du journalisme sous une forme parlée et filmée. C'est l'éclosion du reportage : des « topos » sont tournés pour capter les événements sur le vif, où les considérations méthodiques et esthétiques sont supplantées par la mobilité, l'actualité et l'instantanéité. Cette manière expéditive met au monde une nouvelle esthétique, une image chaotique et vivante, qui ébranle les codes cinématographiques classiques et l'expérience audiovisuelle. Son avènement est indissociable de celui de son diffuseur : la télévision. Alors qu'elle commence à s'installer dans la plupart des foyers en Occident, celle-ci engendre une véritable révolution des communications. Un demi-siècle plus tard, l'accès domestique à internet et l'émergence de *YouTube* en 2005 provoquent une commotion similaire à celle de la télévision. Si ce rapprochement peut sembler surfait de prime abord, il reste que *YouTube* est incontestablement un phénomène « à la fois médiatique, esthétique et civilisationnel »

(Dominguez Leiva, 2013, p.3). La plateforme est venue bouleverser notamment le domaine audiovisuel par la propulsion de l'amateur au premier rang et la démocratisation de la diffusion vidéo.

Malgré le demi-siècle qui les sépare, ces deux médias partagent cette volonté et cette concrétisation de la diffusion à grande échelle. *YouTube* repousse toutefois les limites de l'aspect « populaire » de la télévision en permettant aux spectateurs non plus seulement de regarder, mais aussi de participer et de diffuser leurs propres vidéos. Ainsi, *YouTube* se distingue de la télévision notamment par la disparition de la distinction entre auteur et spectateur : l'utilisateur peut passer d'un rôle à l'autre. C'est d'ailleurs ce qui donne naissance au vlogue, ce nouveau genre de journalisme filmé sous sa forme la plus personnelle et la plus libre (complètement amateur). Cet engouement pour la réalité brute captée sur le vif qui prend racine avec le reportage est décuplé avec la vidéo amateur. Le phénomène du *zapping*, mode de consommation des images instauré par la télévision, se manifeste aussi dans l'expérience chaotique de *YouTube*, mais de manière amplifiée :

Forme de *brevitas* ultime, le clip YouTube installe par ailleurs un rythme de consommation boulimique qui redéfinit notre rapport au récit et à l'image, consommés tous deux en des temps records, et tout de suite substitués par de nouveaux contenus surgis des multiples fenêtres qui entourent, tentatrices, toute capsule publiée sur le site. En cela, le site Web est l'héritier direct de la pratique télévisuelle du *zapping* (à l'âge mutant des chaînes câblées et de leurs mosaïques polycentriques) qui s'est désormais imposée comme mode privilégié de la réception. (Dominguez Leiva, 2013, p.63).

La différence fondamentale entre le reportage et le vlogue réside toutefois dans le narcissisme contemporain. La caméra, au lieu de capter un événement social, se retourne sur soi. Ce n'est plus l'actualité ni le « nous » qui prône, mais le « je », le culte du moi, le théâtre de la vie quotidienne à travers un moi-acteur (Lash, 1979) où l'intimité devient plus que jamais spectacle.

6.2.2 Une évolution technologique majeure

[...] une société retient et favorise les avancées techniques qui lui donnent une occasion de se voir, de se transformer, et surtout de se voir en train de se transformer. (Gauthier *et al.*, 2003, p. 124)

Le second facteur essentiel dans l'avènement de ces deux démarches repose sur une évolution technologique majeure qui bouleverse fondamentalement la pratique cinématographique, soit la venue de nouveaux outils cinématographiques d'un côté et la révolution numérique de l'autre. À partir de 1955, l'engouement pour les images sur le vif accélère le perfectionnement technique afin de minimiser ou résoudre les contraintes de l'enregistrement en direct. L'apparition ou la mise au point de différents outils¹²¹ donnant lieu à un dispositif d'enregistrement léger, silencieux et synchrone¹²² révolutionne le cinéma documentaire. Ces innovations entraîneront une transformation majeure des procédés techniques et du rapport au sujet (proximité et spontanéité) qui sera indéniablement déterminante pour le développement de la démarche du direct. L'avènement du numérique marque lui aussi une rupture dans l'histoire du cinéma, mais contrairement aux innovations techniques de la fin des années 50, il instaure un changement de paradigme qui dépasse le domaine du cinéma. Le terme « ère numérique » est d'ailleurs de plus en plus utilisé. Parmi les nombreuses répercussions de cet événement majeur, l'une nous intéresse ici plus particulièrement en ce qui concerne la démarche de Gagnon : l'accessibilité des caméras, des logiciels de montage et des plateformes de diffusion qui permettront à un grand nombre d'individus non professionnels de fabriquer son propre cinéma. En

¹²¹ Caméra plus légère, courte et longue focale, micros-cravates...)

¹²² La synchronisation de l'image et du son sera également révolutionnaire pour le cinéma documentaire.

traitant sociologiquement de cette ère numérique et en utilisant les vidéos des amateurs comme matériel cinématographique, ces innovations sont aussi déterminantes pour la démarche de Gagnon qu'à l'époque du direct et peut-être même encore plus fondamentales.

6.2.3 Une « mutation du désir d'authenticité » ou du rapport à la vérité

D'ordre sociologique et culturel, le troisième facteur repose sur une transformation du désir d'authenticité qui fut déterminante de part et d'autre. Comme le cinéma dépeint l'histoire des représentations du monde, la notion de « vérité » et les critères qui la définissent fluctuent selon ces représentations. Suite à la Deuxième Guerre mondiale, il y a une remise en question des critères anciens et la vérité deviendra un enjeu décisif au cinéma. Ce désir d'authenticité¹²³ s'incarne en une quête de vérité viscérale, presque politique. Celle-ci signifie généralement pour les cinéastes du direct d'éviter l'altération de la réalité filmée en misant sur la transparence, l'authenticité et la sincérité. Cette quête est plus particulièrement dirigée vers les sujets filmés, soit la « vérité du personnage ». À l'encontre de « l'ensemble du cinéma documentaire [qui] restait à l'extérieur des êtres humains » (Graff, 2014, p.43), les cinéastes du direct cherchent à saisir « l'authenticité du vécu » (Morin) de personnes réelles (du « vrai monde » qui ne jouent pas un rôle autre que le leur) afin de révéler leur vérité profonde et cerner les problèmes humains contemporains. Cette aptitude que revendique le cinéma direct consiste à « démasquer la personne filmée » (Graff, 2014, p.50) afin que le spectateur se révèle à lui-même à travers le processus d'identification. Ce dernier s'intensifie d'ailleurs au sein du cinéma direct en raison de la ressemblance des personnages aux spectateurs et de l'intimité qu'il met en place.

¹²³ Ce concept de Marsolais est expliqué plus amplement dans le chapitre 4.

L'époque actuelle témoigne à son tour d'une remise en question de nos critères par rapport à ce qui est « vrai » et nous pouvons le constater dans le travail de Dominic Gagnon. Ce dernier stipule à cet effet : « Si quelqu'un prétend avoir filmé la réalité, d'avoir fait un film *vrai*. Comment le spectateur peut-il aller vérifier ? Il n'y a aucune manière d'aller le vérifier. La vérité ne nous intéresse pas, car ce n'est pas vérifiable. » (Gagnon cité dans Parenteau-Rodriguez, Garneau, p. 139, 2015). Le cinéaste n'a pas cette aspiration à la vérité de la même manière que ses prédécesseurs et nous donne à voir ce monde sous le prisme de la « post-vérité »¹²⁴ et de l'omniprésence du spectacle. La quête de la « vérité du personnage » telle que définie par le cinéma direct est écartée ou du moins foncièrement modifiée. Gagnon ne tente pas d'éviter la mise en scène du sujet comme les cinéastes du cinéma direct, mais au contraire de la mettre en lumière puisqu'elle en révélerait beaucoup sur lui, sa condition et son époque. Aujourd'hui, la mise en scène du réel n'est plus la même et plus particulièrement dans la vidéo amateur où ce sont les protagonistes eux-mêmes qui se mettent en scène. Dans *of the North* (2015), Gagnon ne montre pas les Autochtones dans leur réalité quotidienne, mais dans leur autoreprésentation. Le cinéaste nous révèle alors quelque chose qui n'est pas directement observable. Ces vidéos, prises individuellement, ne sont qu'ostentation et ne reflètent pas tout à fait la personnalité des personnes filmées. Mises bout à bout, une mosaïque se crée pour nous révéler un fort courant de notre société. Et même si la représentation de chacun est faussée par divers moyens (caméra, déguisement, mise en scène, etc.), il s'agit d'un fait de société véridique.

Ainsi, une transformation du désir d'authenticité est au cœur des deux démarches bien qu'elle se déploie différemment. La recherche d'authenticité du personnage, essentielle pour atteindre un certain niveau de « vérité » selon les

¹²⁴ Notion définie dans le chapitre V.

cinéastes du direct, est complètement abandonnée par Gagnon puisque celle-ci lui apparaît vaine et désuète dans un monde où tout est cinéma. Dans un tout autre contexte, mais très à propos, l'auteur Paul Valéry écrivait à propos de l'homme : « ce n'est pas dans ce qu'il cache qu'il faut chercher sa vérité, mais dans ce qu'il exhibe. »¹²⁵. C'est dans le même sens que Gagnon déclare : « La vérité est bien plus dans sa performance que dans sa tentative d'être juste, articulée, véridique. » (Gagnon cité dans Caron-Ottavi et Gajan, 2013, p.24). Cela dit, il semble qu'il y avait le germe de cette pensée à l'époque du direct, comme le témoigne un passage de *L'Aventure du cinéma direct* à propos de la mise en scène de Marceline dans *Chroniques d'un été* :

De fait, que Marceline "joue" ou ne joue pas ne change rien au fond du problème. Quand elle dit qu'elle "joue", elle n'a pas tort. Elle joue sa vie, en dévoilant ses multiples facettes à travers un jeu de masques. [...] Que Marceline prépare ses "effets" parfois ne gêne nullement l'expression de sa vérité propre. Elle retrouve dans ses souvenirs et ses angoisses la matière d'un rôle. Et si elle a vraiment "joué", c'est précisément parce que sa sensibilité la porte à réagir parfois d'une manière dramatique. (Marsolais, 1974, p.272).

Pour reprendre le cinéaste du direct Wolf Koenig qui disait « [...] on ment pour dire la vérité », Gagnon, un peu comme ces prédécesseurs, récupère le mensonge des autres pour révéler une vérité. Peu importe si ces vidéos récupérées ne sont que théâtre, une vérité va sortir de leur juxtaposition. En conclusion, la « mutation du désir d'authenticité » (décrite par Marsolais, 1974) qui advient au sein des deux démarches donne lieu à des rapports à la vérité et l'authenticité divergents mais avec un objectif commun : celui de documenter et révéler les êtres humains, leur condition et leur époque.

¹²⁵ *L'Idée fixe* ou *Deux hommes à la mer* (1932), Paris, Gallimard.

6.3. Comparaison des objectifs et méthodes des deux démarches

6.3.1 L'approche de Richard Leacock versus celle de Dominic Gagnon

Nous pouvons désormais amorcer plus précisément la comparaison des démarches. Comparons tout d'abord l'approche de Richard Leacock et plus généralement celle de la Drew Associates avec celle de Dominic Gagnon. Tel que vu dans le quatrième chapitre, l'approche états-unienne se caractérise particulièrement par l'allégation de la « discrétion de l'instance filmante » (Graff, 2014, p.200) qui s'incarne par une minimisation de la participation de la caméra et de l'intervention de l'équipe. Comme le soulignait Séverine Graff, le discours techniciste ¹²⁶ des États-Uniens abrite paradoxalement le fantasme de la suppression des outils médiateurs¹²⁷: « L'appareil (caméra magnétophone, système de synchronisme) occupe certes une place centrale dans cette logique, mais c'est en partie parce que celui-ci fait miroiter sa propre disparition. » (Graff, 2014, p.201). Cet objectif ultime de la disparition des intermédiaires au tournage s'applique également à l'équipe :

[...] premièrement, d'un point de vue très concret, Drew et Leacock ne cessent de **vanter la réduction du nombre d'intervenants dans les équipes de tournage** ; deuxièmement, sur un plan plus philosophique, ils mettent en avant **l'effacement de l'opérateur face aux événements** : « Dans l'état actuel des choses, la personnalité du réalisateur n'entre pas en jeu : elle est complètement absorbée par le fait d'enregistrer l'action. » (Leacock). De même, **la question du sens créé par les choix de cadrage est fortement minimisée.** (Graff, 2014, p.201).

¹²⁶ Grande focalisation sur l'équipement léger et synchrone.

¹²⁷ Leacock : « Au fond, si l'on pouvait opérer sans caméra, ce serait encore mieux. » (Leacock cité dans Baby, 1962)

L'approche états-unienne prône en ce sens l'effacement de l'auteur face aux événements, aux sujets, mais aussi quant aux choix créatifs lors du tournage. Les nouvelles technologies, telles que la miniaturisation et la démocratisation des caméras, auraient sans doute séduit Leacock puisqu'elles permettraient de se rapprocher de cette finalité qui autrefois n'était que de l'ordre du fantasme.

Si Leacock stipulait que le matériel léger et synchrone leur avait permis d'observer discrètement avec le minimum d'intervention de la part de l'équipe, nous pouvons affirmer que la technologie numérique a permis à Gagnon d'observer (à distance) en absolue discrétion (sans intervention possible) puisque sa présence n'est plus requise. Il n'a plus besoin de se préoccuper de minimiser son influence sur les protagonistes ou sur le choix des cadrages puisque ce sont les sujets eux-mêmes qui se filment. Bien que les sujets se mettent en scène et diffusent leurs vidéos dans l'optique d'être vus, ils n'ont pas conscience de la présence à distance du réalisateur qui les observera de son ordinateur dans le but de faire un film¹²⁸. Nous pouvons ainsi croire que l'idée tant convoitée par Leacock de l'évacuation de l'auteur du processus créatif au tournage serait achevée dans la démarche de Gagnon.

Il existe toutefois certaines divergences entre les deux approches. Tout d'abord, dans la démarche de Gagnon, bien que la caméra de l'opérateur n'existe plus (puisque'il s'agit de celle du protagoniste) et que le cinéaste soit dans une posture d'observation, de soumission et d'effacement total, le sujet est certainement influencé par sa caméra puisqu'il ne peut être davantage en représentation : il appuie sur le bouton d'enregistrement, se met en scène et diffuse lui-même la vidéo. Or, tel que

¹²⁸ Cela peut sembler pernicieux formuler ainsi, mais les vloggers ont toutefois toujours la conscience d'être filmés et la plupart du temps, c'est même leur hyperconscience du médium qu'ils expriment. Ils n'ont pas conscience du film de Gagnon mais sont sur la toile comme dans un film.

démontré dans le chapitre précédent, Gagnon croit que la mise en scène et l'autoreprésentation en révèlent foncièrement sur le sujet et la société dans laquelle il vit. Ensuite, Leacock aspire à transmettre ce « sentiment d'être là » (« the feeling of being there ») et présenter une réalité sans déformation¹²⁹ (tout en assumant sa subjectivité dans le processus de reconstitution¹³⁰) au montage. Tandis que Gagnon ne cherche pas du tout à restituer quoi que ce soit, mais plutôt à construire un portrait du monde multiple et plus imaginaire que réaliste : « [...] Donc de se faire une idée, faire un portrait à travers plusieurs appareils, à travers plusieurs yeux, à travers plusieurs subjectivités. [...]. Pourquoi la vision d'une seule personne [ou seulement d'une équipe dans le cas de Leacock] alors qu'on peut avoir une vision commune si on veut ? » (Gagnon, 2016¹³¹). Enfin, Gagnon rejette cette idée d'une caméra sans influence et d'une restitution la plus réaliste possible au montage, mais cherche ultimement la même chose que Leacock : révéler une réalité, ici celle du spectacle au quotidien, et témoigner ainsi de son époque.

6.3.2 L'approche de Pierre Perrault versus celle de Dominic Gagnon

Pierre Perrault se distingue par son approche humaniste et immersive où la rencontre occupe une place fondamentale. C'est pour cette raison que le cinéaste se fait un point d'honneur à bien connaître la communauté filmée et tisser des liens avec elle avant même le commencement du tournage. L'immersion fait également partie du travail de Dominic Gagnon, mais en évacuant la rencontre du processus. Le cinéaste évoque cet

¹²⁹ « À nous de restituer par le montage le sentiment de réalité. » - Leacock.

¹³⁰ « Selon Leacock, il est nécessaire que le film, tout en étant " objectif ", reflète le point de vue de son auteur, c'est-à-dire que le cinéaste, cernant un événement, tente de restituer la vérité de cet événement, telle qu'il la perçoit, selon l'axe fondamental qu'il a cru lui découvrir et qu'il lui prête. » (Marsolais, 1974, p. 237)

¹³¹ Classe de maître au festival Visions du réel en 2016. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [1:52:50 – 1 :53 :12]

aspect immersif dans la réalisation de sa trilogie américaine où il s'est mis à reproduire le comportement survivaliste de ses protagonistes :

[...] je me suis vraiment abandonné pour mieux comprendre finalement mon sujet : sentir ce que ça fait quand on tire du *gun*, qu'est-ce que ça fait quand on n'a pas besoin de sortir d'argent de ses poches pendant un mois, deux mois, comment on crée des réseaux avec ses voisins pour se préparer pour la fin. (Gagnon, 2016¹³²)

Moins radical que Leacock à l'égard de l'effacement de l'instance filmante mais néanmoins dans la même optique de minimiser l'influence de la technique, Pierre Perrault considère que la caméra doit être omniprésente, comme un personnage en soi. À cet égard, nous pouvons affirmer que la caméra tient un rôle similaire dans la démarche de Gagnon, à la différence qu'elle est opérée par les protagonistes eux-mêmes. La caméra étant plus accessible que jamais, son immersion dans le quotidien est certainement moins intrusive et donc moins un enjeu. D'autant plus si le cinéaste cherche à témoigner de son époque où elle en est en quelque sorte emblématique en raison de son omniprésence dans nos vies et nos modes de représentation.

Au sein de la démarche de Perrault, les sujets doivent aussi être familiers à la présence de l'équipe afin de créer une expérience collective la moins hiérarchique possible et d'ultimement instaurer des relations amicales et collaboratives. Le retrait de l'auteur revendiqué par Perrault repose ainsi plutôt sur le partage de son rôle de metteur en scène. Gagnon prône également un cinéma horizontal en impliquant ses personnages comme des collaborateurs à distance :

[...] en utilisant seulement des clips sur Internet, [...] la mise en distance est établie par le réseau de fibre optique. Je peux être à des milliers, milliers, de kilomètre de mes sujets et ils ne savent pas qu'ils

¹³² Classe de maître au festival Visions du réel en 2016. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [01:27:27 – 01 :28 :22]

font partie d'un projet de film nécessairement lors de la conception. Donc je les considère comme des collaborateurs objectifs. C'est-à-dire qu'ils m'aident, mais ils ne le savent pas, à produire un film. (Gagnon, 2016¹³³)

Bien que son approche permet selon lui d'« être plus près que près », aucune relation n'est créée entre lui (l'équipe) et les sujets contrairement à la démarche de Perrault. Gagnon pousse encore plus l'idée d'horizontalité en "ne dérangeant pas" ses protagonistes dans leur quotidien,¹³⁴ mais de ce fait, rend impossible toute interaction humaine. En abolissant sa présence et ainsi sa position d'autorité et son influence sur le terrain, Gagnon se rallie à Leacock (à l'égard de l'effacement) et se détache de Perrault (envers la rencontre) tout en réalisant (contre toute attente) l'horizontalité recherchée par ce dernier.

Dans sa quête de « vérité », Perrault a recours à la mise en situation de ses personnages pour les sortir autant que possible de leur mode de représentation. Gagnon, quant à lui, rejette toute intervention ou tentative de distraction et utilise au contraire cette mise en représentation afin de les révéler intimement. Les deux cinéastes se rejoignent néanmoins dans la dimension de création commune puisque Perrault donne tout de même la liberté à ses protagonistes d'improviser et même de (se) mettre en scène. À cet égard, la comparaison de la scène où Alexis met fin à son entrevue dans *Pour la suite du monde* (chapitre 4) avec celle où trois jeunes se font disparaître et réapparaître avec le montage dans *of the North* (chapitre 5) est particulièrement manifeste. Comme nous l'avons vu dans les précédents chapitres, cette volonté de création commune partagée par les deux cinéastes implique dans les

¹³³ Classe de maître au festival Visions du réel en 2016. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [00:58:25 – 00:58:51]

¹³⁴ Dominic Gagnon, lors d'un cycle dédié à son œuvre, au printemps 2014 à l'UQAM, disait à ce sujet: «Aller filmer là-bas? Je n'ai pas d'argent et est-ce que ça vaudrait vraiment la peine? Dérangez tout le monde avec mes histoires, en tant que réalisateur, et épier les gens? J'aime ne pas être là. ».

deux cas une grande intervention de l'auteur au montage. Enfin, nous pouvons conclure que Gagnon utilise encore une fois une méthode différente que celle Perrault, mais pour parvenir sensiblement au même but.

6.3.3 L'approche d'Edgar Morin et Jean Rouch versus celle de Dominic Gagnon.

Comparons maintenant la démarche de Morin et Rouch avec celle de Gagnon. Dans le quatrième chapitre, nous avons démontré que l'approche des cinéastes de *Chronique d'un été* (1961) et celle de Richard Leacock visent le même objectif avec des méthodes aux antipodes. À l'opposé de la discrétion de l'instance filmante, les cinéastes français tenteront plusieurs techniques inusuelles pour l'époque.

Tout d'abord, ils expérimentent l'intensification de la caméra pour réduire son influence inhibante sur les personnages. Sa présence n'est plus discrète ou familière, mais amplifiée afin de provoquer au contraire l'exhibition et la parole : les sujets, devant la caméra, s'abandonnent et se livrent. Morin et Rouch délaissent l'objectif d'une caméra sans ascendance et tentent au contraire d'exploiter son influence à des fins de catharsis. Comme eux, Dominic Gagnon abandonne cette idée en cherchant au contraire à documenter cette mise en scène au quotidien. Il est impossible selon lui d'échapper à notre mise en représentation, particulièrement de nos jours avec les réseaux sociaux et l'omniprésence des caméras.

Ensuite, toujours dans la même intention de révéler l'intériorité des sujets filmés, Morin et Rouch optent pour une mise en situation commensale et conviviale. Ils organisent donc un repas intime et décontracté où seront réunis l'équipe technique et les personnages, ce qui contribue à mettre ces derniers en confiance afin qu'ils se confient davantage. Lui aussi à la recherche de l'intimité des sujets, Gagnon n'a par contre plus besoin d'avoir recours à la création artificielle d'un environnement intime puisque ce sont les sujets eux-mêmes qui créent les vidéos dans leur vie privée. Cela

dit, bien qu'ils tentent différentes techniques, Morin et Rouch cherchent néanmoins, comme leurs confrères de l'époque, à éviter autant que possible le « jeu » de leurs protagonistes. Pour Gagnon, nous le répétons, il n'est nullement nécessaire de chercher à soulever ce masque social puisque la mise en scène des sujets est en soi très révélatrice.

De plus, dans un désir de transparence absolue, l'intervention de Morin et Rouch est complètement assumée, au point de passer devant la caméra en devenant eux aussi des personnages du film. Derrière ce dévoilement, il y a aussi l'ambition de créer un sentiment d'authenticité aux spectateurs. Dans cette visée, ils affirment fièrement ne pas prétendre à l'effacement de l'auteur. Ils exploiteront davantage cette revendication avec la construction réflexive du film qui s'incarne plus que jamais avec la scène finale de la projection du film. Par cette intervention, les cinéastes rappellent aux spectateurs qu'il s'agit d'un film et lèvent le voile sur le processus cinématographique. Conscient du fait que ses films portent sa trace d'auteur et aussi honnête que les Français à cet égard, Gagnon ne prétend pas lui non plus à l'effacement complet de l'auteur – même s'il n'en cherche pas moins à s'effacer en abolissant sa présence au tournage :

Donc l'objectivité, je n'y ai jamais cru, j'y vais à fond subjectif. Je me fais confiance d'une certaine manière, peut-être que mon inconscient parle beaucoup à travers ces montages-là parce que c'est épuisant aussi de se retrouver devant la table de montage puis faire des combinaisons d'images et puis discriminer... Comme par exemple le web en entier depuis huit ans, j'ai discriminé l'infini...tu sais il n'y a pas de fin. Donc, je sens vraiment qu'il y a une structure narrative de base qui s'appelle "Dominic Gagnon". Puis peu importe les sujets que je vais aborder, bien je retombe toujours un peu sur ces "*tracks*" là. (Gagnon, 2016¹³⁵)

¹³⁵ Classe de maître au festival Visions du réel en 2016. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [01:15:48 - 01:17:24].

Enfin, pour ce qui est du montage, cette étape prend une très grande part de création pour les Français comme pour Gagnon. Ceci dit, à la lumière des divergences entre Morin et Rouch quant à la direction du montage de *Chronique d'un été*¹³⁶, nous pouvons considérer que la démarche de Gagnon rejoint davantage la vision de Morin dans la pluralité des points de vue et l'intention de cerner un état du monde. Nous pouvons ainsi conclure qu'en général, Gagnon convoite encore une fois des ambitions similaires, mais en ayant recours à des techniques divergentes.

6.4 Synthèse

Au vu de notre analyse comparative du cinéma direct et du cinéma de Dominic Gagnon, nous pouvons à présent en proposer une synthèse. Dans un premier temps, les deux démarches sont issues d'un contexte qui, bien que très différent, est traversé par des bouleversements sociaux et technologiques colossaux entraînant une remise en perspective globale. Or, si le cinéma direct est le reflet d'une société motivée par l'espoir du changement, le cinéma de Gagnon est plutôt celui d'une société désillusionnée. Ce contexte particulier de transition tient toutefois une place fondamentale dans l'émergence des deux démarches, il est même indissociable.

Dans un deuxième temps, plusieurs liens existent dans les facteurs qui ont mené à leur existence. Toutes les deux naissent d'une corrélation de trois phénomènes fondamentaux particulièrement semblables: l'apparition d'une pratique audiovisuelle liée à celle d'un nouveau diffuseur à grand déploiement¹³⁷ ; une évolution

¹³⁶ « [Edgar Morin] voulu effectuer un montage, fondé sur une pluralité de points de vue, restituant la dimension du problème global de la vie à Paris, stigmatisant un état de civilisation; contrairement à Rouch qui préféra cerner l'évolution de quelques individus en effectuant un montage chronologique. » (Marsolais, 1974, p.271).

¹³⁷ D'un côté le journalisme filmé à la télévision et de l'autre, le vlogue sur YouTube.

technologique majeure¹³⁸ ; une transformation du rapport à la « vérité » sur un plan sociologique et un plan cinématographique chez les documentaristes (recherche de vérité/post-vérité).

Dans un troisième temps, des liens étroits existent entre leurs objectifs, mais avec des divergences quant à leurs stratégies. Comme Leacock, sa posture d'effacement au tournage est fondamentale : elle est même totale. D'une certaine manière, Gagnon achève ce but ultime de disparition tant convoitée par Leacock. Comme Perrault, Gagnon recueille la parole¹³⁹ de gens ordinaires, mais à travers l'archivage et la réappropriation. Sa démarche implique aussi une longue immersion (à distance et d'ordre mental plutôt que physique) et la collaboration de ses sujets, mais en éliminant toute rencontre du processus, si chère à Perrault. Comme pour Rouch et Morin, Gagnon délaisse l'idée d'une caméra sans ascendance. Son influence est importante puisqu'elle provoque certains comportements pertinents à documenter comme les confidences ou l'auto mise en scène des sujets filmés (que ce soit pour Marcelline dans *Chronique d'un été* ou les vloggeurs dans les films de Gagnon). Enfin, comme eux, mais peut-être comme tout documentariste, il cherche surtout, dans une posture sincère et empathique, à saisir, capter et témoigner du monde dans lequel il vit.

À la lumière de ces considérations, des relations que nous avons soulevées, nous croyons qu'il est approprié de considérer la démarche de Gagnon comme un cinéma direct au temps des médias socionumériques ou comme il le dirait lui-même : un « cinéma direct, mais à distance » (Gagnon, 2016¹⁴⁰).

¹³⁸ D'un côté la création ou mise au point des outils d'enregistrement (caméra 16mm légère et silencieuse, magnétophone synchrone...) et de l'autre, l'Internet et le numérique.

¹³⁹ Que ce soit par leurs mots ou leurs images.

¹⁴⁰ Classe de maître au festival Visions du réel en 2016. Récupéré de

CONCLUSION

Nous en sommes maintenant à conclure ce mémoire. L'intention initiale de cette recherche était de bien cerner la démarche de Dominic Gagnon et la situer dans la pratique documentaire. Suite à notre découverte de son cinéma en 2013, nous nous y sommes intéressés activement. En lisant des articles et des entretiens ; en écoutant ses réflexions à voix haute sur son travail lors de présentations publiques ; en découvrant ses nouveaux films, nous assistions au déploiement théorique et pratique d'une démarche. Plus nous approfondissions notre réflexion, plus nous avions cette impression que sa pensée rejoignait d'une certaine façon celle des documentaristes de l'époque du cinéma direct. Or, lorsque Dominic Gagnon commencera à évoquer cette tradition pour parler de son travail, ce sera dans une certaine réserve. Ce qui est compréhensible considérant que cette revendication peut paraître insensée¹⁴¹ à plusieurs égards, dont le fait qu'il ne tourne pas ses images. Cette affiliation n'est peut-être pas évidente, mais pas moins pertinente. Désirant étudier cette question plus en profondeur et déterminer si elle pouvait être une clé dans la compréhension de sa démarche, nous avons décidé d'orienter l'analyse de celle-ci à travers ses relations avec le cinéma direct.

<https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs> [01:00:45 - 01:01:25]

¹⁴¹ Plusieurs exemples pourraient être cités à cet égard, comme la réaction de l'auteur et critique de cinéma Marcel Jean (qui a écrit un article sur le travail de Gagnon en 2012) à l'égard de la thèse de ce mémoire ou André Habid qui écrivait que cette revendication d'une tradition issue du cinéma direct: « [...] **pourrait aussi en faire pouffer plus d'un** [...] » (Habib, 2016).

Au début de la conception de ce mémoire, notre objet du cinéma direct se circonscrivait à l'approche de Pierre Perrault. Mais plus nous avançons dans nos lectures, plus nous découvrons les particularités et divergences entre les trois pôles de ce mouvement. Les réalisateurs semblaient convoiter les mêmes buts, mais en ayant recours à différentes stratégies. Bien que cela impliquait un plus grand travail de recherche et de rédaction, il nous semblait essentiel d'élargir notre objet du cinéma direct à ses trois pôles principaux pour faire une comparaison juste et probante avec la démarche de Gagnon. À des fins de faisabilités, nous avons limité chaque pôle à un réalisateur (ou un duo/groupe) et un film emblématique. L'approche états-unienne était représentée par la *Drew Associates*, plus particulièrement celle de Richard Leacock, et le film *Primary* (1960) ; l'approche québécoise était celle de Pierre Perrault avec le film *Pour la suite du monde* (1963) ; et enfin, l'approche française était celle de Jean Rouch et Edgar Morin dans le cadre du film *Chronique d'un été* (1961).

Afin de bien étudier les relations entre le cinéma direct et la démarche de Dominic Gagnon, nous avons ciblé trois objectifs. Le premier était d'effectuer une mise en contexte pour chacune des démarches afin de les comparer sur le plan sociologique. Le second consistait à soulever les trois conditions d'émergence du cinéma direct décrit par Gilles Marsolais et observer les convergences avec celles du cinéma de Gagnon. Le troisième était d'exposer les buts et les stratégies de Leacock, Perrault, Rouch et Morin ainsi que Gagnon afin d'en évaluer les continuités et les ruptures.

Pour parvenir à ces observations, nous avons opté pour une méthodologie en deux phases, inspirée de celle de Jean-Pierre Esquenazi développée dans *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation* (2007). La première phase reposait sur l'analyse sociologique de chacune des démarches (l'institution culturelle derrière

chacune d'elle) afin de les situer dans leur contexte social. La seconde phase consistait à faire une analyse des « énonciations »¹⁴² (Esquenazi, 2007), c'est-à-dire les caractéristiques propres à chaque démarche étudiée. Cette méthode nécessitait ainsi un corpus théorique relevant à la fois de la sociologie et du cinéma. Nous avons ainsi mobilisé des auteurs spécialistes du cinéma direct qui étudiaient tant le contexte d'émergence que les approches des cinéastes, tels que Guy Gauthier, Gilles Marsolais, Séverine Graff ou Marie-Jo Pierron-Moinel. Nous avons pris appui sur des sociologues qui s'intéressaient plus particulièrement à la culture socionumérique pour la contextualisation de la démarche de Dominic Gagnon. Pour l'étude des démarches cinématographiques, nous avons recueilli de nombreux articles et entretiens de chacun des cinéastes afin de bien comprendre leurs intentions et leurs méthodes de travail ainsi que des ouvrages théoriques nous permettant un recul critique.

Notre recherche trouvait son orientation dans la question suivante : « Quelles sont les relations entre la démarche du cinéma direct et celle de Dominic Gagnon qui nous permettent de considérer cette dernière comme un cinéma direct au temps des médias socionumériques ? » Notre pensée s'articulait autour de trois hypothèses : les deux démarches naissent dans un chambardement social et technologique important ; les trois facteurs déterminants dans leur avènement sont similaires ; Gagnon convoite les mêmes objectifs que les cinéastes du direct, mais avec des stratégies adaptées à la réalité socionumérique.

À la lumière de notre analyse comparative, nous pouvons dégager les éléments qui nous permettent de confirmer nos hypothèses tout en apportant certaines nuances. Dans un premier temps, nous avons démontré que le cinéma direct et celui

¹⁴² L'interprétation des configurations culturelles par les cinéastes.

de Gagnon, à un demi-siècle de distance, partagent un contexte social en pleine transition. Ils sont l'expression d'une société marquée par de profondes remises en question (culturelles et politiques) et par une nouvelle ère médiatique. Cependant, la société contemporaine n'a pas les espérances de celle des années 60. Si les revendications et remises en cause de l'époque étaient porteuses d'espoir, celles d'aujourd'hui sont traversées davantage par un certain désabusement.

Dans un second temps, nous avons explicité les trois facteurs déterminants dans l'avènement du cinéma direct selon Marsolais et démontré comment ils s'appliquaient à celui du cinéma de Gagnon. Nous avons en effet pu constater que les deux démarches émergent dans des circonstances similaires : la venue d'un nouveau diffuseur impliquant une nouvelle pratique (télévision et journalisme filmé/YouTube et vlogue) ; une évolution technologique importante (dispositif d'enregistrement léger, silencieux et synchrone/le numérique) ; une transformation de la quête de « vérité » tant au sein de la société que pour les cinéastes. Cela dit, bien que les deux démarches attestent d'un changement par rapport à cette quête et partagent cette remise en question de la transparence du cinéma, elles ont tout de même des aboutissements différents : d'un côté, on cherche toujours cette dite « vérité » alors que de l'autre, on ne la cherche plus... elle n'existe pas.

Dans un troisième et dernier temps, nous avons démontré qu'à l'instar des cinéastes du cinéma direct, Gagnon cherche à minimiser les intermédiaires entre lui et le sujet filmé afin de favoriser la proximité, l'intimité et la spontanéité. Comme eux, son intervention au montage est grande considérant son procédé de recyclage (*found footage*) et la quantité de matériel, mais il fournit un effort constant pour ne pas en altérer le sens ni la forme afin de dresser un portrait le plus honnête possible. Nous avons enfin vu que Gagnon partage la posture d'effacement avec Leacock ; cette volonté d'immersion et de collaboration (sous certaines réserves) avec Perrault et cette idée d'embrasser, exploiter même, l'influence de la caméra sur les personnages

(pour favoriser la confiance ou leur auto mise en scène) de Rouch et Morin. Toutefois, certaines divergences demeurent considérables entre la démarche de Dominic Gagnon et celles des maîtres du cinéma direct. Au premier abord, c'est sa forme de *found footage* (sans tournage) qui semble être sa différence manifeste, mais elle réside davantage selon nous dans le rapport au spectacle qui s'incarne dans la nature de ce qui est observé autant que dans la manière de la représenter. Dans les films de Gagnon, la caméra devient le sujet et la méthode au lieu d'un simple outil. Ses œuvres transposent ainsi un narcissisme et un nihilisme qui les éloignent de celles du cinéma direct, mais si nous les interprétons comme des « paraphrases »¹⁴³ (Jean-Pierre Esquenazi, 2007) de la société actuelle, ne serait-ce pas précisément une de leurs plus grandes forces ?

Nous croyons ainsi avoir bien démontré les relations entre les deux démarches qui nous permettent, non pas d'affirmer hors de tout doute que l'approche de Gagnon est du cinéma direct, mais de confirmer la pertinence et l'intérêt de la situer dans cette tradition et de l'interpréter comme son prolongement socionumérique. Toutefois, il est évident que nos conclusions peuvent être questionnées et réfutées à plusieurs égards. Dans une recherche de plus grande envergure, il aurait été relevant d'étendre notre recherche à davantage d'approches (comme le *Free Cinema* en Angleterre ou le cinéma observationnel de Frederick Wiseman) et d'élargir notre période temporelle à l'étude (comme les années 1970 et la révolution vidéo). Cela nous aurait permis de replacer le cinéma de Gagnon plus largement dans l'histoire du cinéma documentaire. Nous aurions pu également avoir une perspective plus critique et nous attarder

¹⁴³ Entendu par Esquenazi comme une *reformulation de la situation sociale* : le sens de l'œuvre renvoie à son contexte social.

davantage aux divergences entre les démarches. Enfin, plusieurs autres réflexions sur la démarche de Gagnon seraient fécondes, notamment d'ordre pratique¹⁴⁴.

Malgré les limites de ce mémoire, nous sommes convaincus que cette affiliation au cinéma direct permet de mieux comprendre la démarche de Dominic Gagnon. Nous dirions même que la situer dans cette tendance lui confère de la profondeur et de l'intelligibilité. Enfin, nous espérons que ce mémoire aura invité et stimulé le lecteur à réfléchir plus amplement aux perspectives que cette démarche singulière ouvre en documentaire.

¹⁴⁴ Ce mémoire nous a d'ailleurs amené à réfléchir à la pratique documentaire contemporaine et nous a grandement inspiré pour la création d'un film. En raison de leurs objectifs communs, il nous semblait intéressant d'expérimenter la fusion des deux démarches : une immersion dans un univers particulier combinant du tournage selon la méthode du cinéma direct et l'insertion de vidéos récupérées au sein des médias sociaux numériques.

BIBLIOGRAPHIE

(1963). Une heure avec Pierre Perrault. *Séquences*, 34, 24-75.

« On m'a traité de suprémaciste blanc et de néocolonialiste » - Dominic Gagnon (2015, 27 novembre). *Radio-Canada nouvelles*. Récupéré de : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/752215/dominic-gagnon-reaction-of-the-north>

Baby, Y. (1962, 16 mars). Avec humour et amour, Drew et Leacock tentent de saisir la réalité dans leurs films, *Le Monde*. Récupéré de : https://www.lemonde.fr/archives/article/1962/03/16/avec-humour-et-amour-robert-drew-et-richard-leacock-tentent-de-saisir-la-realite_3134533_1819218.html

Bachmann, G. (mars 1962). Le cinéma-vérité new-yorkais. *Cinéma 62* (Paris), 64, 41-50, 127-128.

Basilico, S., Lessig, L., Yeo, R. (2004). *Cut: film as found object in cotemporary video*, Museum of Contemporary Art (Miami Nord, Flor.); Milwaukee Art Museum ; Philbrook Museum of Art, Milwaukee.

Béliveau, J. (2015, 1^{er} décembre). Le cas « of the North ». *Spirale*. Récupéré de : <http://magazine-spirale.com/article-dune-publication/le-cas-north>

Bergeron, C. (2017, 7 mars). Quand l'art passe du document au documentaire : un regard sur l'oeuvre de Dominic Gagnon. *Artichaut magazine*. Récupéré de <http://artichautmag.com/lart-passe-document-documentaire-regard-loeuvre-de-dominic-gagnon/>

Bourbon, H. (1961, mars). Edgar Morin nous parle de Chronique d'un été. *France Forum*, 38, 27-28.

Cardon, D. (2010). *La démocratie Internet. Promesses et limites*. Paris : Seuil.

Caron-Ottavi, A. et Gajan, P. (2013). Entretien avec Dominic Gagnon : l'homme sans caméra. *24 images*, 162, 18-25.

Comolli, J-L. (1969). Le détour par le direct. *Cahiers du Cinéma*, 209, 48-53.

- Delahaye, M. (août 1963). La chasse à l'I. *Cahiers du cinéma*, 146.
- Deleuze, G. (1985). *L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de minuit.
- Dépelteau, F. (2000). *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.
- Doueïhi, M. (2013). *Qu'est ce que le numérique ?* Paris : Presses Universitaires de France.
- Dominguez Leiva, A. (2014). *YouTube théorie: un vertige néobaroque*. Montréal: Les Éditions de ta mère.
- Donnat, O. (2010). Les pratiques culturelles à l'ère numérique. *L'Observatoire* (Grenoble), 37, 18-24. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-2-page-18.htm>
- Esquenazi, J.-P. (2007). *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin.
- Flichy, P. (2001). *L'imaginaire d'internet*. Paris: La Découverte.
- Flichy, P. (2010). *Le sacre de l'amateur*. Paris: Seuil.
- Fontaine Rousseau, A (2015-2016). Sans Nanook. *24 images*, 175, 63.
- Foucault, M. (1984). *Histoire de la sexualité III: Le souci de soi*. Paris : Gallimard.
- Gagnon, D. (2001). Dominic Gagnon : l'épuisement du réel. *Séquences*, 211, 10-11.
- Gagnon, D. (2013-2014). Aujourd'hui. *24 images*, 165, 22-23.
- Gajan, P. (2013). Dominic Gagnon. *24 images*, 163, 17.
- Gauthier, G., Pilard, P. et Suchet, S. (2003). *Le documentaire passe au direct*. Montréal: Vlb éditeur.
- Gauthier, G. (2004). *Un siècle de documentaire français*. Paris : Armand Colin.
- Gauthier, G. (2013). *Géographie sentimentale du documentaire*. Paris: L'Harmattan.

Gauthier, G. (1995). *Le documentaire, un autre cinéma. Histoire et création* (5^e édition : 2015). Paris : Armand Colin.

Goldsmith, L. (2016). *of the North* : une idée du Nord. *24 images*, 176, 16-18.

Graff, S. (2014). *Le cinéma-vérité. Films et controverses*. Rennes : Presse Universitaires de Rennes.

Graff, S. (2011). Réunion et désunions autour du « cinéma-vérité » : le MIPE-TV 1963 de Lyon ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64, 64-89. Récupéré de : <http://journals.openedition.org/1895/4376>

Guildemond, J., Bloemheugel, M., Fossati, G. (2012). *Found footage : cinema exposed*, Amsterdam: Amsterdam University Press, EYE Film Institut Nederland.

Hall, J.L. (1991). Realism as a Style in Cinema Verite: A Critical Analysis of Primary. *Cinema journal* (Austin), 30 (4), 24-50.

Habib, A. (2016, 27 février). Positions. *Hors-Champ*. Récupéré de : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article621>

Hervé, J.-B. (2015, 30 novembre). *of the North*: un film raciste? *Voir*. Récupéré de : <https://voir.ca/cinema/2015/11/30/retour-sur-la-polemique-avec-tanya-tagaq-et-dominic-gagnon-of-the-north-un-film-raciste/>

Habib, André (2011). *L'attrait de la ruine*. Liège: Yellow now.

Jean, M. (2012). Fragments d'une Amérique en morceaux : deux films de Dominic Gagnon. *24 images*, 159, 46.

Kelly, J. (2015, 26 novembre). Tanya Tagaq's music to be removed from controversial film, Inuk singer tweets. *CBC news*. Récupéré de : <http://www.cbc.ca/beta/news/canada/montreal/tanya-tagaq-ridm-in-the-north-1.3338637>

Lash, C. (1979). *La culture du narcissisme. La vie américaine à un âge de déclin des espérances*. Paris : Flammarion.

Lanoé, J. (2018, 26 avril). Dominic Gagnon. Vers un cinéma-Frankenstein. *Débordements* (Lille). Récupéré de <https://www.debordements.fr/Dominic-Gagnon>

Leacock, R. (1959, avril). La caméra passe-partout. *Cahiers du Cinéma*, 94.

Leacock, R. (1965). *Naissance de la Living Camera*. Paris : Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

- Leacock R. (2011). *The Feeling of being there, a Filmmaker's Memoir*, Meaulne: Semeïon.
- Lechner, M. (2012, 4 décembre). Interview « Même tenir une caméra me paraît dépassé », *Libération*. Récupéré de https://www.liberation.fr/cinema/2012/12/04/meme-tenir-une-camera-me-paraît-depasse_865101/
- Lejeune, P. (2005). *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil.
- Lejeune, P. (2000). « *Cher écran...* »: *journal personnel, ordinateur, Internet*. Paris: Seuil.
- Lévesque, F. (2017, 22 février). Dominic Gagnon, le cinéma rapaillé. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/492247/entrevue-d-gagnon-angry>
- Lipovetsky, G. (1996). *L'ère du vide*. Paris: Gallimard.
- Loranchet, P. (2001). *Le cinéma numérique. La technique derrière l'image*. Paris : Éditions Dujarric.
- Mandelbaum, J. (2008, octobre 31). "Primary": un film mythique et un autre regard sur la politique. *Le Monde*. Récupéré de : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/10/31/primary-un-film-mythique-et-un-autre-regard-sur-la-politique_1113263_3476.html
- Marcilloux, P. (2010). *Les ego-archives. Traces documentaires de recherche de soi*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Marsolais, G. (1974). *L'Aventure du cinéma direct*. Paris : Seghers.
- Millerand, F. (dir.), Proulx, S. (dir) et Rueff, J. (dir) (2010). *Web social. Mutation de la communication*. Montréal: Presses de l'Université du Québec.
- Montal, F. (2015, 1er décembre). L'auguste cas, 24 images, (blogue). Récupéré de : <http://revue24images.com/blogues-article-detail/2706>
- Montpetit, C. (2016, 2 mars). « of the North »: la controverse se poursuit. *Le Devoir*. Récupéré de : <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/464367/cinema-of-the-north-la-controverse-se-poursuit>
- Morin, E. (1960, 14 janvier). « Manifeste pour un nouveau "cinéma-vérité" ». *France Observateur*, 506.

Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université.

Niney, F. (2009). *Les faux-semblants du documentaire*. Paris: Klincksieck.

Niney, F. (2014). *Le subjectif de l'objectif : nos tournures d'esprit à l'écran*. Paris: Klincksieck.

Odin, R. (1999). *Le cinéma en amateur*. Paris: Seuil.

P.- Rodriguez, D. et Garneau, M. (2015, mai 26). Un entretien avec Dominic Gagnon. *Imaginations* (Montréal). Récupéré de : <http://imagination.csj.ualberta.ca/?p=6677>

Pageau, P., Lever, Y. (1977). *Cinéma canadiens et québécois. Notes historiques*. Presses du Collège Ahuntsic (Montréal).

Perrault, P. (1992). *Pour la suite du monde. Récit*. Montréal : Éditions de l'Hexagone.

Perrault P. (hiver 1991). L'image du verbe. *Lumières* (Montréal), 25, 10-14.

Pierron-Moinel, M. (2010). *Modernité et documentaires. Une mise en cause de la représentation*. Paris : L'Harmattan.

Pingeot, M. (2017, 19 janvier). Pour mieux saisir la post-vérité, relire Hannah Arendt. *The Conversation*. Récupéré de <https://theconversation.com/pour-mieux-saisir-la-post-verite-relire-hannah-arendt-71518>

Rouch, J. (2009). *Cinéma et anthropologie*. [réuni par] Colleyn, J.-P. Paris: Cahiers du cinéma.

Russel, C. (2018). *Archiveology : Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press.

Russel, C. (1999). *Experimental ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.

Scheppler, G. (2006). « Je suis le premier spectateur » : entretien tardif avec Pierre Perrault. *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* (Montréal), 6, 6-23.

Strangelove, M. (2010). *Watching YouTube. Extraordinary videos by ordinary people*. Toronto: University of Toronto Press.

Surpenant, L. (1995). Le montage de *Pour la suite du monde*. Dans Barette, P. *et al.* (1995). *Du simple au double : approches sémio-pragmatiques de Metropolis et Pour la suite du monde*. Montréal: Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces, Université du Québec à Montréal.

Tremblay, É. (2013). Les documentaires sans caméra et à distance. Dominic Gagnon, la trilogie du web. *Ciel variable* (Montréal), (95), 18–24. Récupéré de : <https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2013-n95-cv0831/69999ac.pdf>

Treleani, M. (2014). *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens?* Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Vitali-Rosati, M. (2014). Pour une définition du « numérique ». Dans E. Sinatra, M., Vitali-Rosati, M. (2014). *Pratiques de l'édition numérique* (p.63-75), Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal. Récupéré de <http://www.parcoursnumeriques-pum.ca/pour-une-definition-du-numerique>

Zéau, C. (2006). *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003). L'éloge de la frugalité*. Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang.

Zéau, C. (2017). *Pour la suite du monde de Pierre Perrault et Michel Brault : façons de croire, façons de dire, façons de faire*. Crisnée, Belgique : Yellow now.

RÉFÉRENCES FILMIQUES:

Drew, R. (réalis. & prod.), Leacock, P. (réalis.) et Pennebaker, D.A. (réalis.). (1960). *Primary* [Film]. Drew Associates.

Brault, M. et Groulx, G. (réalis.). (1958). *Les raquetteurs* [Film]. L'Office national du film du Canada. Récupéré de https://www.onf.ca/film/les_raquetteurs/

Brault, M. et Perrault, P. (réalis.). (1963). *Pour la suite du monde* [Film]. L'Office national du film du Canada.
Récupéré de https://www.onf.ca/film/pour_la_suite_du_monde/

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (1996). *Parapluie Bomb City* [Film]. Film 900.
Récupéré de <https://youtu.be/fJDWHSg1xiA>

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (1997). *Beluga Crash Blues* [Film]. Film 900.
Récupéré de <https://youtu.be/LOSizWToSXc>

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2000). *Du moteur à explosion* [Film]. Film 900.
Récupéré de <https://youtu.be/xiIv03jxEJ8>

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2002). *Iso* [Film]. Film 900.

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2004). *Total Recall* [Film]. Film 900.
Récupéré de <https://youtu.be/0Ex7tOug788>

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2004). *The Matrix* [Film]. Film 900.
Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=qIU8IHEFh5g>

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2005). *Blockbuster History* [Film]. Film 900.
Récupéré de <https://youtu.be/ybZrjvn3nNM>

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2007). *Haute Vitesse* [Film]. Film 900.
Récupéré de <https://youtu.be/lHpyYhx4KQ>

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2009). *RIP in Pieces America* [Film]. Film 900.
Récupéré de <https://youtu.be/Gbr4yo8kUkE>

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2010). *Data* [Film]. Film 900.

Récupéré de <https://youtu.be/nL-VrdWhixg>

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2011). *Pieces and Love All to Hell* [Film]. Film 900.
Récupéré de https://youtu.be/eQ_GgrrOSil

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2011). *L'Espace de la Société* [Film]. Film 900.

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2012). *Big Kiss Goodnight* [Film]. Film 900.
Récupéré de <https://youtu.be/rpCDff80dXQ>

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2013). *Hoax Canular* [Film]. Film 900.
Récupéré de <https://youtu.be/Pr0eW9xWsiw>

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2013). *of the North* [Film]. Film 900.

Gagnon, G. (réalis. & prod.). (2013). *Going South* [Film]. Film 900.

Morin, E. et Rouch, J. (réalis.). (1961). *Chronique d'un été* [Film]. Argos Film.

Wintonick, P. (2000). *Cinéma vérité. Le moment décisif*. [Film]. L'Office national du film du Canada.

RÉFÉRENCES VIDÉOS:

Gagnon, D. (2016, 21 avril). *Classe de maître de Dominic Gagnon | Visions du Réel - Atelier 2016* [Vidéo]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=8wABv2zlabs>