

Entretien avec Donald McWilliams

Robert Daudelin

Le cinéma français dans tous ses états

Number 139, October–November 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25301ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

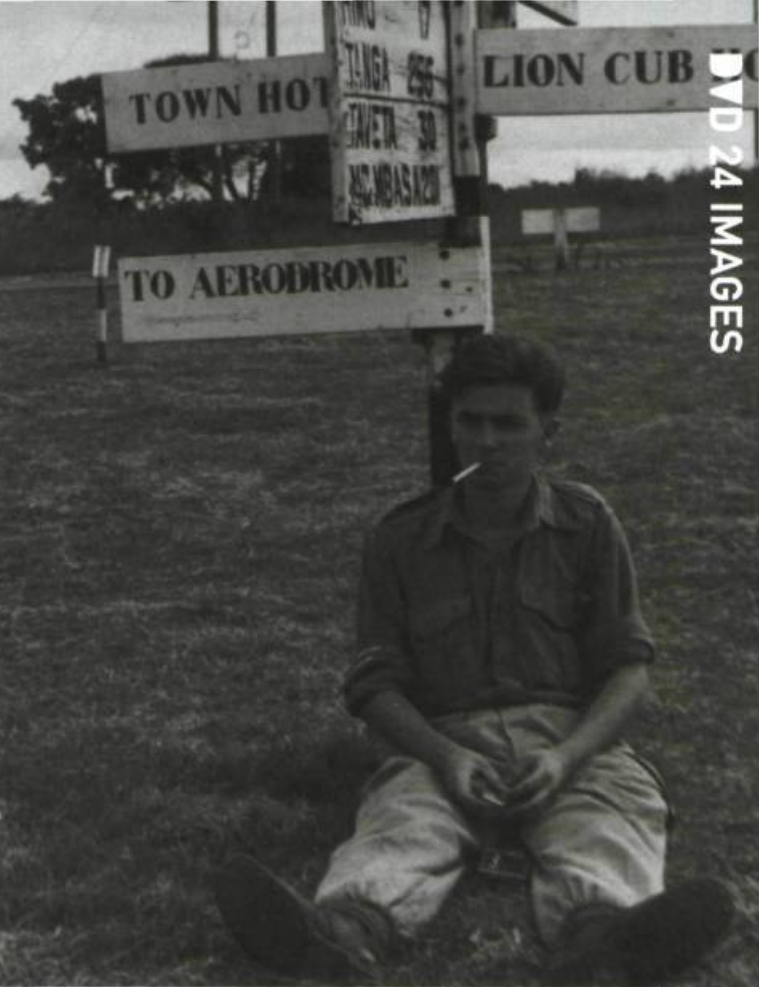
Daudelin, R. (2008). Entretien avec Donald McWilliams. *24 images*, (139), 31–32.

Entretien avec Donald McWilliams

propos recueillis par Robert Daudelin

The Fifth Province n'est-il pas en quelque sorte la continuation, dans sa forme aussi bien que dans sa thématique, de The Passerby?

The Passerby était essentiellement une réflexion sur la photographie et aussi une sorte de méditation sur l'époque que j'ai vécue. Mais j'avais compris aussi que, d'une certaine façon, l'un des thèmes abordés dans *The Passerby* était le thème de l'exil. Et ce thème avait différentes facettes : l'exil économique (les émigrés qui ne peuvent pas survivre dans leur pays d'origine), l'exil psychologique – ce que j'ai compris en lisant les livres de Jean Rouaud, écrivain obsédé par la mort, mais aussi par l'exil qui lui a été imposé dans sa jeunesse par la mort de son père. Et j'ai pu filmer Rouaud à l'occasion de la projection de *The Passerby*, qui avait été sélectionné par Input qui se tenait cette année-là à Nantes, à quelque trente kilomètres de son village natal. Et à cette même occasion, tout à fait par hasard, j'ai fait la connaissance d'une photographe allemande, Solveigh Kaehler, qui était une autre figure de l'exil; et je l'ai filmée aussi. Je me rends bien compte qu'il y a un effet du hasard dans tout ça : que Solveigh Kaehler ait exposé à Carnac au moment où j'y filmais Rouaud, ce n'est pas de la planification! Pas plus qu'Oradour, qui était une extraordinaire histoire d'exil, mais qui ne faisait pas partie du projet initial.



DVD 24 IMAGES

Ces personnages que le hasard, en partie, a mis sur votre chemin se rencontrent dans le film, pas physiquement, un peu abstraitement, mais il y a rencontre: comment cela se passe-t-il?

Je crois que si vous avez l'impression d'une « rencontre » entre ces personnes, c'est que je fais beaucoup de recherches avant de les rencontrer et, deuxièmement, j'essaie, dans les questions que je leur pose, d'établir des liens entre eux. En plus, dans la mesure du possible, je tâche de passer le plus de temps possible avec ces gens avant de les filmer – ainsi, dans le cas d'Ausma Levalds, j'ai passé une journée complète avec elle, incluant un long dîner, avant de la filmer six mois plus tard. Dans le cas de Rouaud, j'ai lu, deux fois, les trois livres qu'il avait publiés à l'époque, en prenant des notes en rapport avec l'idée d'exil psychologique. Et du coup je pouvais établir des liens, en ce qui a trait aux émotions, entre lui, qui perd son père très tôt, et Ausma, qui était une fillette de huit ans à son arrivée au Canada. C'est de fait un processus intellectuel très délibéré qui consiste à essayer d'établir des liens entre les personnes qui apparaissent dans le film. Et s'il y a ici une référence, ce serait les documentaires radiophoniques de Glenn Gould, notamment celui sur Richard Strauss où il interviewe sept personnes, vous amenant à croire qu'elles sont dans une même pièce, en raison du montage, alors qu'elles ont toutes été interviewées à différents moments et en des lieux distincts : elles s'interrompent, leurs propos se surimposent, etc. Et la prise de son est telle qu'on les imagine assises en demi-cercle dans le studio.



Photo : Diffuse national du film du Canada

Donald McWilliams

Votre façon de regarder les images, notamment les images déjà existantes, peut déconcerter...

J'ai récemment revu un de mes premiers films (*Impressions of China*) que je n'avais pas vu depuis au moins quinze ans, or la toute dernière image de ce film est celle d'un adolescent chinois qui regarde directement la caméra, comme le jeune Noir au début de *The Fifth Province*. Et cette question du regard-caméra semble revenir dans chacun de mes films, ce qui m'amène à regarder les visages comme autant de cartes géographiques; de même avec les gestes des gens. D'où ma décision de ralentir certaines images, de manière à donner au spectateur plus de temps pour examiner les visages et les gestes. Au montage, si j'utilise du matériel d'archives pour illustrer une entrevue, j'essaie toujours de couper dans ce matériel et de retourner à l'entrevue à son moment le plus crucial, quand la personne dit quelque chose de très important, ou quand son visage, ou ses gestes, amorcent un mouvement. Et je crois que cette façon de faire me vient de ma fréquentation du cinéma d'animation où il est essentiel de couper précisément, sur la bonne image, alors que les monteurs en documentaire pensent plutôt en termes de plan. Si vous regardez attentivement les interviews dans mes films, vous verrez qu'elles sont charcutées: je fais sauter les pauses, je me débarrasse de quelques fragments, de manière à attirer l'attention sur certains gestes, certaines attitudes.

De ce point de vue Aloud / Bagatelle est exemplaire de ce que vous venez de décrire: les gros plans de la bouche du poète, les faux raccords, la violence des coupes, etc.

Ce film a ceci de particulier que j'ai d'abord monté la bande sonore en essayant de rendre justice au poème, sans me préoccuper d'aucune manière des images. Puis j'ai aligné tout ce qui était synchronisable – je ne vous parle pas des problèmes que j'ai éprouvés! – et je me suis rabattu sur des bouts d'archives pour m'en sortir. Je me suis parfois amusé à imaginer qu'Eisenstein était avec moi dans la salle de montage, notamment pour ces plans de quatre ou de huit images... À une époque, et ceci est un héritage de McLaren, je mesurais la longueur de chaque plan et j'en dessinais le schéma de manière à en faire apparaître les différents rythmes. Mais je ne fais plus ça! McLaren aimait dire: «Comment un film bouge est plus important que ce qui bouge!» Cela n'est évidemment pas le point de vue des documentaristes.

Les techniques d'animation et la tireuse optique sont pour vous des outils presque normaux, ce qui n'est pas le cas pour la plupart des cinéastes...

Je vais citer McLaren à nouveau! Il insistait sur le fait que, quand on fait des films, il faut essayer de tout faire soi-même. J'ai appris sur le tas, en expérimentant. J'ai tout fait: enregistrer le son, filmer mes images, toujours faire mon montage et même travailler avec la tireuse optique. Désormais c'est l'ordinateur qu'il faut connaître: je fais des maquettes et j'essaie de trouver quelqu'un qui est sur la même longueur d'ondes que moi et qui va m'aider à réaliser ce que j'ai en tête. L'idée est de faire le film le plus personnel possible, même si on doit confier des tâches à des collaborateurs.

Dans *Les vacances du cinéaste*, Johan van der Keuken fait remarquer qu'un film, quel que soit l'époque où il a été fait, se passe toujours au présent. Conséquemment, même si vous traitez d'événements vieux de trente ou quarante ans, vous essayez d'en parler au présent, de manière à ce qu'ils puissent intéresser les spectateurs d'aujourd'hui. Et c'est cette préoccupation qu'on a en tête au moment du montage, au moment de couper dans le matériau.

Vous collectionnez des images depuis longtemps; vous les utilisez pour faire des films. Que nous disent ces images? À quel moment la mémoire investit-elle les images? Comment les transforme-t-elle?

Cela est une question sur laquelle je n'ai pas les idées très claires. Au départ, une image n'est qu'un enregistrement, mais très tôt elle nous échappe.

Au début des années 1970 j'étais allé à une soirée de projections à Buffalo à laquelle participait un cinéaste américain qui présentait un long métrage fait de films de famille (la nouvelle bagnole, le premier jour d'école, etc.) tournés avec une Bolex à ressort et mis bout à bout. Pendant la discussion un spectateur s'est plaint de ce que tout le monde était souriant dans ces films, comme s'il n'y avait jamais eu de moments tristes dans la vie de cette famille. À quoi le cinéaste avait répondu: «Oui, mais ils sont entre les images». Cette réponse m'avait beaucoup impressionné; elle nous rappelait qu'il y a toujours d'autres «surfaces» cachées dans une photo. Puis, il y a aussi Susan Sontag qui a dit à peu près ceci: «une photo de famille, après cinquante ans, acquiert les caractéristiques d'une œuvre d'art». Dans mes films il y a plein de photos dont je ne connais pas les protagonistes. Sur l'affiche de *The Fifth Province*, il y a un petit garçon et plusieurs personnes sont convaincues que c'est moi, alors que c'est un petit Irlandais filmé par Don Brittain... La raison pour laquelle une photo a été prise se perd: la photo du prince Ferdinand sur qui on tire à Sarajevo n'est qu'une image journalistique, mais c'est devenu un document qui témoigne de l'inévitabilité de la guerre; sa signification a changé. Toutes les images que j'ai collectionnées et que j'utilise dans mes films ont un sens différent de leur signification première. Dans le cas de prises de vues réelles, si vous les choisissez bien et que vous les projetez au ralenti, vous attirez l'attention sur quelque chose qu'on n'aurait pas vu à la vitesse normale. Dans le cas d'une photo, vous imposez au spectateur de la regarder, qu'il le veuille ou pas. C'est maintenant une démarche très délibérée de ma part: je suis toujours en train de mesurer la durée d'une image sur l'écran et de me demander quel moment d'un geste je veux conserver. ¹

1. Voir le texte sur *The Passerby* dans *24 images*, n° 86, printemps 1997.

Traduction: Robert Daudelin



The Fifth Province