Document generated on 06/05/2025 8:59 a.m.

Nouvelles vues
Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec

Retour sur la petite histoire d'une technique libératoire

Michèle Garneau

Number 14, Winter 2012–2013

Nouvelle Vague et cinéma direct : rencontres France-Québec

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1116951ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1116951ar

See table of contents

Publisher(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Garneau, M. (2012). Retour sur la petite histoire d'une technique libératoire. *Nouvelles vues*, (14), 1–14. https://doi.org/10.7202/1116951ar

Article abstract

L'auteur revient sur la façon dont les cinéastes québécois se sont approprié les innovations techniques liées au cinéma direct, sur ce « moment effervescent » associé aux réalisations de l'Équipe française de l'Office national du Film du Canada (ONF) au tournant des années soixante. En étant parmi les premiers à investir un nouvel appareillage de tournage plus léger, à en expérimenter tout le potentiel expressif, les cinéastes québécois auront le sentiment de participer pleinement à une histoire du cinéma qui, jusque-là, s'était écrite sans eux. Plus fondamentalement, la technique du direct sera dite *libératoire* en ce qu'elle permet de s'émanciper du carcan d'une tradition de filmer comme de laisser se manifester des images inédites d'un peuple dominé. C'est en mettant l'accent sur ces deux premiers interlocuteurs du cinéma québécois, à savoir la technique et le peuple, que l'auteur voudrait distinguer à la fois le cinéma « québécois » du cinéma « canadien-français », et le cinéma direct québécois de la Nouvelle Vague française.

© Michèle Garneau, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

NOUVELLES VUES
revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec

Retour sur la petite histoire d'une technique libératoire

MICHÈLE GARNEAU

Résumé

L'auteur revient sur la façon dont les cinéastes québécois se sont approprié les innovations techniques liées au cinéma direct, sur ce « moment effervescent » [1] associé aux réalisations de l'Équipe française de l'Office national du Film du Canada (ONF) au tournant des années soixante. En étant parmi les premiers à investir un nouvel appareillage de tournage plus léger, à en expérimenter tout le potentiel expressif, les cinéastes québécois auront le sentiment de participer pleinement à une histoire du cinéma qui, jusque-là, s'était écrite sans eux. Plus fondamentalement, la technique du direct sera dite *libératoire* en ce qu'elle permet de s'émanciper du carcan d'une tradition de filmer comme de laisser se manifester des images inédites d'un peuple dominé. C'est en mettant l'accent sur ces deux premiers interlocuteurs du cinéma québécois, à savoir la technique et le peuple, que l'auteur voudrait distinguer à la fois le cinéma « québécois » du cinéma « canadien-français », et le cinéma direct québécois de la Nouvelle Vague française.

Une cinématographie tardive et minoritaire comme l'était celle du cinéma québécois pouvait-elle avoir d'autres choix, à la fin des années cinquante, que la voie de l'imitation? Comment échapper à l'influence trop souvent inhibitrice des prédécesseurs, à ce que le poéticien Harold Bloom a fort justement appelé « the anxiety of influence »? Or, tel sera mon point : bien qu'arrivant très tard dans l'histoire mondiale du cinéma, la cinématographie québécoise ne va pas se constituer à partir d'une « imitation des Anciens », mais à travers une pratique du cinéma qui la dispensera de tout rapport d'imitation à l'égard des formes déjà élaborées de la tradition cinématographique. Le sens que je donne ici à tradition est davantage axiologique que factuel, c'est-à-dire qu'il ressortit à la question des modèles que l'on élit et perpétue. Or, pas plus qu'aux quelques longs métrages de fiction canadiens-français des années quarante et cinquante (des mélodrames édifiants dont quelques-uns furent coproduits avec la France), les cinéastes québécois ne s'identifieront à la tradition documentaire de l'ONF. On l'aura compris : il ne s'agit pas de dire qu'il n'y avait rien, au Québec, avant l'émergence du cinéma direct, mais qu'une *tradition ne s'était pas instituée*. Je m'accorde ici avec Gilles Marsolais qui tient à distinguer l'activité cinématographique s'exerçant sur un territoire d'une cinématographie comme « corps constitué » à l'intérieur d'une « continuité ininterrompue ». « Les notions de "corps constitué" et de "continuité ininterrompue" », écrit ce dernier, « ne visent pas à ignorer l'action sporadique des précurseurs ni à porter un jugement de valeur à leur sujet, mais

elles sont fondamentales pour valider la reconnaissance de l'existence d'une cinématographie au sens propre du terme. » (1997, p. 83). En suivant Marsolais dans sa proposition – et pour avancer l'hypothèse d'une tradition de filmer en train de se constituer et d'être identifiée – je prélèverai le propos d'un écrivain/cinéaste bien connu, Jacques Godbout. En 1964, dans un numéro de la revue *Parti Pris* consacré à l'ONF, ce dernier laisse entendre, en parlant des courts métrages réalisés dans le cadre de la série « Temps présent », que quelque chose est en train de prendre une certaine consistance et, sans parler d'école ou de mouvement, suggère toutefois l'idée d'un « corps » en train de se « constituer » :

> En fait, cependant, nous devons à la série *Temps présent* (dont la plupart des films furent produits par Fernand Dansereau) d'entendre des gens parler de court métrage canadien-français. Est-ce à dire qu'il n'existait pas avant *Temps présent*? Non bien sûr, mais pour la première fois au NFB une équipe aussi nombreuse et active fabriquait avec consistance des documentaires apparentés les uns aux autres (Godbout 1964, p. 8-9).

Qu'est-ce qui fait *tenir ensemble* les premiers courts métrages réalisés à l'ONF par l'Équipe française? Telle sera la question qui m'occupera ici. Une rapide comparaison avec la France et les États-Unis – les deux autres pôles ayant abrité les premières manifestations d'un cinéma direct (ou cinéma-vérité, comme on disait à l'époque) – me permettra de mieux caractériser la situation québécoise. Ce que la sociologie de la littérature appelle un champ (et que je transpose ici vers le cinéma) aura contribué à l'existence des cinématographies française et étatsunienne, et ce, à plusieurs niveaux : économique (par une industrie), poétique (par une tradition), ainsi que par diverses instances de légitimation et de consécration (revues de cinéma, cinémathèques, festivals, prix, académies, etc.), venant contribuer à la mise en valeur symbolique du septième art [2]. Pour m'en tenir à la France, la lecture du petit ouvrage de Michel Marie sur la Nouvelle Vague montre bien comment une forte mobilisation culturelle a accompagné les premières manifestations de ce nouveau cinéma très rapidement baptisé « Nouvelle Vague ». Non sans heurts et polémiques, non sans conflits entre l'Ancien et le Nouveau, la Tradition et la Modernité, la Nouvelle Vague française se met rapidement *à exister* parce qu'un champ cinématographique a contribué *à la faire exister*.

Au Canada/Québec, la situation est bien différente. Au moment de l'émergence du direct, un champ culturel spécifiquement cinématographique commence à peine à se constituer. On aura une bonne idée de la situation qui prévalait par la teneur d'un mémoire remis en 1964 par l'Association professionnelle des cinéastes canadiens de langue française aux deux gouvernements, fédéral et provincial. Insistant sur l'impossibilité de faire des films dans leur propre pays et dénonçant l'américanisation (les films en provenance des États-Unis occupent 80% des parts de marché), les cinéastes réclament de toute urgence la création d'une industrie du cinéma de long métrage (Pageau et Lever 1977, p. 52). On pourrait aussi citer les propos de Claude Jutra qui réalise, de 1961 à 1963, sans soutien financier, le premier long métrage de fiction québécois. Il déclarera : « Je peux dire qu'*À tout prendre* est le premier film de fiction québécois. Je ne porte pas de jugement de valeur : c'est un

fait. Quand j'ai commencé ce film, deux ans auparavant, il n'y avait absolument rien. J'ai commencé *À tout prendre* dans un vacuum et, comme je n'avais rien à perdre, j'ai tout misé là-dessus. » (Bonneville 1979, p. 449) Denys Arcand, dans le même numéro de *Parti Pris* précédemment cité, résume de manière incisive la situation : « Cinéastes par ailleurs trop pauvres pour travailler hors des cadres de l'organisation fédérale et appartenant à un peuple trop indigent et trop colonisé pour que ses hommes d'affaires ou son gouvernement provincial puissent se payer le "luxe" d'un cinéma national. » (1964, p. 19) Nous sommes bien loin de ce qui se déroule en France au même moment et, à cet égard, plus proche de la dynamique entourant l'apparition de « cinémas nationaux », de tous ces pays anciennement colonisés (pays africains notamment) ou satellisés (pays du bloc soviétique), une dynamique dans laquelle l'existence et l'autonomie d'une cinématographie nationale faisaient l'objet d'une revendication politique et économique.

En tant que pratique encore *sans histoire*, que technologie non encore marquée de conventions (stylistiques, génériques), le direct permettra aux cinéastes de contourner les formes poétiques plus ou moins stabilisées de la tradition cinématographique — qu'elles viennent d'Europe ou des États-Unis. Car il convient ici de ne pas perdre de vue le contexte québécois des années soixante : imiter, dans le processus de décolonisation qu'était en train de vivre le Canada français, c'était se soumettre au modèle, et non le soumettre à soi. S'inspirer du cinéma français ou étatsunien, c'était attester d'un rapport de domination à la fois politique et symbolique. Les grands modèles cinématographiques ne pouvaient donc pas faire l'objet d'une appropriation formatrice, d'une élaboration seconde et distanciée. Il ne s'agit pas ici de faire peser un monstre [3], mais de prendre comme point de référence des « modèles à imiter ».

Mon point est que les cinéastes québécois vont investir les techniques du direct en tentant de ne pas trop les infléchir vers un style ou un genre déjà existant. Dans les documentaires qui nous occupent, la pratique du direct n'est pas encore inféodée à un projet idéologique et/ou artistique — comme elle le sera plus tard avec le projet *Challenge for Change/Société nouvelle* — mais puise sa légitimité, pourrait-on dire, dans la simple et nouvelle liberté que les innovations techniques lui procurent. Que les cinéastes de l'ONF aient eu la possibilité, voire aient été encouragés à tester les plus récentes innovations mises au point par les ingénieurs et les constructeurs d'appareil de la « maison », explique en partie la dimension expérimentale de ces premiers « courts ». En d'autres termes, on improvise beaucoup pendant ces années-là. Et cette improvisation expose une opération qui nous parle — pour ne pas dire, nous enchante encore aujourd'hui : celle du jeu expérimental avec une technique [4]. J'ai suggéré ailleurs de parler d'une « posture technicoexpressive » dans la mesure où le direct pouvait difficilement être ramené (en tout cas à cette époque), ni à un genre ni à un style [5]. Il s'agira bien plutôt d'expérimenter et d'exploiter les potentialités du médium, les « affinités » de celui-ci — pour reprendre le terme à Siegfried Kracauer — avec une certaine réalité [6]. Ce que peut « sauver » le cinéma, dans les termes de ce dernier, ce sont des choses infimes et d'apparences insignifiantes, les petits éléments du monde matériel, des *minutiae*. Le simple fait de traverser la réalité, de déambuler avec une caméra dans les rues porte en soi des potentialités positives, voire

même critiques. En s'en allant déambuler dans les rues, les fêtes populaires, les lieux de culture et de culte sportifs, les cinéastes québécois ne vont pas seulement contribuer à instaurer une nouvelle pratique du cinéma; ils vont, grâce à elle, permettre la véritable émergence d'une cinématographie nationale *par le direct*.

J'avancerai donc que les deux premiers interlocuteurs du cinéma québécois sont la technique et le peuple en insistant sur le fait qu'entre ces deux instances, il n'y a pas rapport de subordination mais échange réciproque. En effet, il ne s'agira pas de mettre une technique au service du peuple ou encore le peuple au service d'une technique. Il s'agit bien plutôt d'une correspondance entre un état de la technique et celle d'une sensibilité nationale.

Premier interlocuteur : la technique

> La grande révolution c'est là qu'elle s'est faite, elle s'est faite au niveau technique. Et tout a changé à partir de ce moment-là (Bernard Gosselin).

Dans son ouvrage Gilles Marsolais expose le contexte entourant la lutte politique qu'ont dû mener les cinéastes francophones afin de pouvoir faire leurs propres films en français (2007, p. 83-88). Si cette revendication est une réalité politique sur laquelle on ne peut faire l'impasse, les films réalisés par les cinéastes pendant cette période n'abordent pas cette question frontalement. Comment l'auraient-ils pu d'ailleurs? Que vont-ils alors filmer? Ils filmeront leur peuple et ses rituels, en ethnologues-cinéastes, avec la conviction que la technique d'observation qu'ils sont en train d'expérimenter importe autant que les phénomènes observés. En écrivant que « les cinéastes céderont parfois au plaisir de filmer aux dépens de leur sujet, la recherche formelle l'emportera parfois sur les contenus », Gilles Marsolais a vu juste (*idem*, p. 92). Je ne le suivrai pas, néanmoins, sur le présupposé esthétique de la préséance obligée du contenu sur la forme. Ma lecture de ces petits films prendra le parti de ce plaisir en proposant l'idée que ce soit dans la nécessité de faire vaciller la perception, ou encore de faire varier la position du regard, qu'il faut chercher le « scénario » des *Raquetteurs* (Gilles Groux et Michel Brault 1958) [7], de *Golden Gloves* (Gilles Groulx, 1961), de *La Lutte* (collectif, 1961), d'*Un jeu si simple* (Gilles Groulx, 1964) et de *Québec-USA* (Michel Brault et Claude Jutra, 1962). On le sait : ce que désigne « cinéma direct » est une nouvelle pratique du cinéma inséparable de progrès techniques dont les plus significatifs sont l'allègement de la caméra et la prise de son synchronisée à l'image [8]. L'espace me manque pour développer autour de cette véritable révolution moderniste provoquée par les innovations techniques du direct, et dont on peut constater les effets proprement esthétiques autant dans le documentaire que dans la fiction du début des années soixante. Je ne me pencherai ici que sur cet événement considérable que fut, dans l'histoire du cinéma, l'abolition du trépied — ce dernier se voyant remplacé par *l'épaule humaine* — et ne retiendrai que trois aspects de cette modernité artistique : la vision « rapprochante », l'introduction du mouvement et la multiplication des points de vue.

Cette restriction se justifie car ne profitant pas encore complètement du son synchrone, c'est

davantage à l'intérieur d'une aventure du regard, non de la parole, que les petits films qui m'occupent nous convient. La façon dont le point de vue peut être suscité, dirigé et orienté me semble être l'opérateur implicite de cette production inaugurale du cinéma direct québécois.

La caméra à l'épaule, rendue possible par l'allègement de la caméra, est sans conteste une des innovations de base les plus remarquables de l'époque. Cette mobilité nouvelle de la caméra ouvrira des perspectives insoupçonnées sur la conception du filmage et l'approche des sujets. Mais comment faire des images qui ne vacillent pas trop dès lors qu'on a décidé de se rapprocher des gens, caméra à l'épaule? En adoptant un objectif à court foyer qu'on appelle « grand-angulaire ». C'est Michel Brault qui va indiquer la voie et se donner une discipline corporelle afin de faire marcher la caméra. « Pour faire de belles images, il faut être bien assis. C'est ce qu'on enseignait à Brault dans les années cinquante », raconte Jacques Giraldeau. On sait que *Les Raquetteurs* avait été refusé pour des raisons de cet ordre. Les raisons du refus, rapporte Marcel Carrière, étaient liées à la caméra portée, celle-ci étant encore considérée, en 1958, comme de l'amateurisme. On n'aimait, ajoute-t-il, ni l'image projetée, ni le fini de l'image [9]. Une nouvelle manière de filmer se met en place, initiée par Michel Brault : de longs plans-séquences en caméra portée et grand angle pour accompagner de près les sujets.

Dans son ouvrage *Peinture et cinéma*, avec en sous-titre, *Décadrages*, Pascal Bonitzer reprend la grande division établie par Erwin Panofsky entre le point de vue frontal à distance longue, adopté de préférence par le Quattrocento italien, et le point de vue oblique à distance courte, adopté par les écoles du Nord, allemande et flamande (43). Le grand-angulaire permettra un rapprochement de cet ordre. Alors que la distance longue et la vue frontale du *Candid Eye* maintenaient le spectateur à l'extérieur de la scène, la distance courte et l'obliquité du point de vue du « 16-direct » happeront le spectateur à l'intérieur. C'est donc en délaissant le téléobjectif, propre à la dynamique de tournage du *Candid Eye*, et en mettant au point le grand-angulaire porté, que s'invente le direct. Une des différences essentielles entre ces deux pratiques documentaires bénéficiant des innovations de la technique à l'ONF est dans la participation à l'action de la caméra elle-même.

Dans un long hommage à Michel Brault, Pierre Perrault écrivait :

> Aussi bien méprise-t-il les trépieds qui immobilisent le regard, qui imposent des comportements, qui paralysent les déplacements. Il refuse les trépieds qui sont incapables de côtoyer, d'accompagner. Au contraire, sa caméra bouge avec lui, elle suit, devance, rencontre, salue, s'empresse, s'attarde au rythme de l'homme lui-même, lui permettant de quitter le rôle de témoin distant pour devenir acteur, présent, impliqué, engagé dans une aventure (1983, p. 18).

Dans le film de Peter Wintonick, *Cinéma vérité : le moment décisif*, réalisé en 1999 à l'ONF, Jean-Pierre Beauviala insiste sur le rôle accru de l'opérateur dans la genèse du film, celui-ci n'étant plus cantonné à la fonction de mise en images : « On donnera au geste instinctif immédiat, non réfléchi de l'opérateur, nous dit-il, autant d'importance que l'on donnait avant au point de vue juste ». Carol Reisz quant à lui, du côté du *Free Cinema* anglais, donne une bonne idée du

renversement qui s'opère en déclarant : « Il fallait vouloir ce qu'on obtenait plutôt que de chercher à obtenir ce qu'on voulait » [10]. C'est donc dire que le point de vue du film n'est plus (seulement) redevable à une idée préalable développée dans un scénario et un découpage technique, mais à la dynamique d'un tournage, à même les aléas du terrain. Or, il ne faudrait pas croire que cette nouvelle liberté était recherchée et revendiquée par tous, comme le spécifie Marsolais : « En réalité, durant toutes ces années, le courant dominant a été celui de la génération des scénaristes qui ont eu le loisir de scénariser à peu près tout ce qu'ils voulaient, sans discontinuer. » (1997, p. 100). Ce fait vient confirmer ce que Jean-Louis Comolli écrivait en 1969 :

> C'est qu'à l'opposé du parlant, la révolution par le direct n'est pas bouleversement brutal et irréversible, mais opération diffuse, renversement subtil, changement insidieux [...] Ses premières manifestations ne rendent pas caduques les modalités antérieures du cinéma [...] ses progrès techniques ne rendront pas inutilisables ou périmés les autres procédés [...] (1969, « Le détour par le direct (1) », p. 51).

De fait, rien de si « renversant » ne se laisse apercevoir dans *Les Raquetteurs* que les multiples *renversements du point de vue* qui réjouissent le spectateur. En effet, pourquoi faire un plan sur deux vieux qui papotent, au loin, sur le banc d'une estrade déserte, alors que le spectacle se déroule ailleurs? Pourquoi cette focalisation sur un chien, et surtout, un gros plan sonore de son halètement? Telles sont peut-être les questions qui ont traversé l'esprit de ceux qui, au prémontage, ont refusé que la postproduction aille plus loin. Dénué de voix off, tout entier construit sur l'idée de *défocalisation*, *Les Raquetteurs* est un film qui, dans l'optique de l'ONF, est sans point de vue. Il suffit de visionner un autre film de l'ONF portant sur un sujet similaire, soit *Carnaval de Québec* (Jean Palardy, 1956), réalisé deux ans plus tôt pour comprendre ce qui faisait des *Raquetteurs* un film à envoyer aux « stock shots ». *Carnaval de Québec* est lui aussi un petit film léger, sans intention didactique, et portant sur un « sujet d'intérêt canadien ». Ce qui le distingue néanmoins des *Raquetteurs*, c'est le développement chronologique de son sujet. Il y a d'abord la présentation des lieux où se tient l'événement : une vue panoramique sur le fleuve Saint-Laurent, la terrasse Dufferin, le Château Frontenac. Le « Bonhomme » et la Reine, motorisés, nous invitent à la visite des monuments de glace par de longs travellings latéraux. Arrivés au Palais de glace, nous sommes accueillis par une foule souriante et dansante. Alors que, dans *Les Raquetteurs*, la foule s'individualise par des expressions du visage et des gestes furtifs, la foule de *Carnaval de Québec* est compacte. Tous les regards sont tournés vers ce qu'il y a à voir, c'est-à-dire l'événement qui se déroule là, sous leurs regards et le nôtre. Le montage du film maintient un rythme rapide et constant. La caméra se tient à bonne distance, souvent en surplomb, et, contrairement à celle des *Raquetteurs*, elle ne se laisse pas divertir par les détails, ne traîne pas en chemin, ne regarde pas les regards qui s'échangent. Elle se contente de suivre le déroulement du Carnaval à travers ses principaux acteurs (le Bonhomme et la Reine), et ses activités les plus spectaculaires (la course en canot dans les glaces du fleuve). Le tout est commenté par une voix off qui se partage l'espace sonore avec la chanson thème du Carnaval. On voit par où *Les Raquetteurs* s'éloignait de cette construction classique : distance

objective, unicité et fixité du point de vue.

C'est donc en se rapprochant des sujets, mais surtout, en multipliant les points de vue que *Les Raquetteurs* et les autres petits films qui lui succèderont effectueront une petite révolution. L'éclatement de la représentation sous la généralisation du mouvement à laquelle nous convient ces films doit être aussi précisé : il ne s'agit pas ici du mouvement *dans* l'image — ce qui est accepté par l'esthétique traditionnelle du documentaire —, mais du mouvement *de* l'image. Dans les premiers films du direct québécois, la vitesse du mouvement est un trait essentiel [11]. Le réel que l'on cherche à atteindre n'est pas tant dans tel ou tel contenu que dans le mouvement qui les traverse. En dynamisant ainsi le regard, en le rendant mobile, on substitue à l'unicité et la fixité du point de vue la multiplicité des angles de vue. Or, ce qui est par là transgressé par rapport à la pratique antérieure du documentaire, c'est une conception de la justesse du point de vue. J'ai déjà cité Jean-Pierre Beauviala qui oppose le geste instinctif immédiat, non réfléchi de l'opérateur, au point de vue juste. Qu'était un point de vue « juste » dans le documentaire de l'époque, et plus spécifiquement à l'ONF à la fin des années 50? C'était celui qui donnait au spectateur la raison d'être là des images qui lui étaient montrées, point de vue qui, déjà prédéterminé dans le scénario, trouvait sa niche finale dans le commentaire à l'image. Niney a bien résumé le statut et la fonction de la voix off avant l'avènement du direct :

> Une voix off anonyme qui ne pose pas de question; celle du bon sens et des images reçues (comme on dit « idées reçues »); elle est la voix du guide, du professeur, du média, de la raison, de la nation. Didactique et politique, elle domine l'événement, ordonne la vision. Elle se situe et situe le spectateur au-dessus de la mêlée. Elle est le point de vue de la tour de contrôle. Tout en relatant l'événement, elle tient le spectateur à distance; et cette distance qu'elle observe, n'est-elle pas le sceau (et le saut) de l'objectivité? Le direct va s'inscrire en faux contre cette distance [...] (2000, p. 100).

En excluant ce type de voix off de leur film, ce que les cinéastes contournent n'est pas la voix off en tant que telle, comme procédé, mais son identification à une tradition de filmer. Iouri Lotman a bien montré comment « l'assujettissement du texte à un seul point de vue » s'obtient lorsque l'on s'identifie complètement avec la tradition, la vérité, la morale et l'oppose à ce qui caractérise, selon lui, la modernité : un décentrement du monde et une multiplication des points de vue (1973, p. 42). Dans les films qui nous occupent le spectateur est précipité à l'intérieur de la scène, mais loin de devenir voyeur, il a plutôt le sentiment qu'il « est plusieurs à regarder ». Constamment décentré, pris de vitesse, incapable de fixer suffisamment son attention pour accéder à une quelconque maîtrise de l'objet. Mais le parti pris excluant la voix off n'entraîne pas pour autant une sous-utilisation de la bande sonore. Il ne s'agit pas, pour les praticiens du direct, d'abolir la présence du verbal dans le documentaire, mais d'abattre sa supériorité sur l'image. On réagit, pendant cette courte période, à une tradition documentaire trop *voco-centriste* [12]. Dans *Les Raquetteurs*, une bonne partie du son est reconstitué en studio. Le montage sonore est tel qu'une image sonore se constitue, parallèlement à l'image visuelle. Il arrive même qu'elle prenne le pas, par sa complexité, sur cette dernière. Dans *La Lutte*, c'est la multiplicité des micros et leur diversité qualitative, la postsynchronisation à partir de

bruits et de paroles captés en direct mais non synchronisés à l'image, de bruits et de paroles reconstitués de toutes pièces (tout en étant inspirés par ce qui se déroule sur l'image), qui contribuent à un début d'indépendance de l'image sonore. C'est donc dire que le point de vue sur l'événement est tout autant sonore que visuel et la multiplication des points de vue affecte les deux plans simultanément. Aux nouveaux points de vue de la caméra mobile, aux perspectives inédites et inhabituelles auxquelles elle nous convie s'adjoignent des points de vue sonores tout aussi surprenants pour l'époque.

Deuxième interlocuteur : le peuple

> On faisait de l'anthropologie, pas de la sociologie (Michel Brault) [13].

Un des éléments les plus fondamentaux de cette « révolution par le direct » [14] — pour reprendre les termes de Jean-Louis Comolli — fut dans le rapprochement opéré entre sujets filmants et sujets filmés. Mais ce rapprochement n'empêchera nullement de composer un regard permettant une distanciation et d'offrir, par là, des moments d'exotisme aux sujets-spectateurs. Pour reprendre la formulation à l'ethnologue Jean-Didier Urbain, on faisait ici, au sein de l'Équipe française de l'ONF, de l'ethnologie de proximité, c'est-à-dire, « non pas en s'en allant au loin explorer l'Ailleurs ou l'Autrefois, mais en demeurant au centre de sa société et de sa culture, dans l'Ici-Maintenant, le proche et le présent » (2003, p. 139). Le temps d'un tournage ou de plusieurs, on était ethnologue, *mais pas trop* [15].

À quoi tient la démarche d'une « ethnologie de proximité »? C'est une démarche qui s'attache à rendre étrange ce qui nous est familier. Si, en ethnologie classique, le projet et l'ambition sont de rendre familier l'étrange (ou encore l'exotique), l'ethnologie de proximité s'attache, quant à elle, à « exotiser » ce qui est familier. Dans la perspective d'Urbain, la notion d'exotisme n'a rien de péjoratif; ce n'est ni le folklorisme, ni le pittoresque. Elle renvoie bien plutôt à sa signification originelle d'*étranger* et recouvre l'expérience de la distance, de l'extériorité, ou encore celle de la fameuse altérité culturelle au fondement du discours anthropologique. Le terme de « décadrage » qu'utilise l'ethnologue pour décrire un protocole d'observation à mettre en place chez soi (en terrain « endotique » spécifie Urbain, venant s'opposer à exotique) est on ne peut plus éclairant pour mon propos :

> La démarche qui consiste à filmer sur son propre terrain pourrait paraître plus aisée que celle qui consiste à filmer en terrain exotique. Mais c'est une fausse évidence car les terrains exotiques ont-ils cet avantage, du moins au début, de ne pas exiger de décadrage : il est fourni par l'expérience même : tout paraît « curieux », « étrange », « intéressant ». Rien de tel lorsque l'on travaille « chez soi ». Il faut constamment renouveler son regard, créer la différence, rompre avec l'évidence (2003, p. 139-140).

Si l'on doit soi-même opérer un décadrage, c'est parce qu'il n'est pas fourni d'emblée par le terrain, « l'expérience même », mais doit être instauré, suscité. Décadrer, c'est-à-dire modifier sans

cesse la trajectoire du regard, le désorienter, construire un regard défocalisé, multiplier les points de vue, jouer sur les distances et les échelles. Si l'on peut parler d'une conquête ethnographique d'univers proches par ces observateurs curieux de leurs concitoyens que furent ces pionniers du direct, c'est précisément parce qu'ils choisissent d'instinct un protocole d'observation de leur environnement immédiat qui leur permet de filmer, non pas l'Autre, mais à partir d'un regard autre. C'est en ce sens que l'exotisation, nous dit Urbain, « est susceptible de se constituer n'importe où. Il peut être ici comme là-bas : il dépend d'abord du regard » (p. 122).

Arrêtons-nous un instant sur le film *Québec-U.S.A. ou L'invasion pacifique* (1962), qui pourrait lui aussi répondre, de manière humoristique, au regard folklorique et au sérieux des prises de vues de *Carnaval de Québec*. La terrasse Dufferin est à l'honneur à l'intérieur de ces deux films, mais dans *Québec-U.S.A.*, l'intérêt de celle-ci est moins dans la beauté imparable du point de vue qu'elle offre sur le fleuve et le Château Frontenac que dans le fait qu'elle est piétonnière. Et les piétons passent et repassent devant la caméra. Les plans très tournoyants du début sur la terrasse et autour de ses monuments avoisinants sont accompagnés par un « p'tit reel ben canayen », dont la *grosplanisation* sonore est telle qu'on ne peut s'empêcher d'y entendre une voix qui nous dirait : « Allons-y, mes amis, entrons dans notre folklore puisqu'il semble bien apprécié des touristes et tâchons de nous amuser un peu ». Cette marque d'énonciation subjective donne le ton au film tout entier. Mais ce ne sont pas tant les choses à filmer qui changent d'un film à l'autre que le positionnement du regard : dans *Québec-U.S.A.*, il n'est plus celui qui mettra en relief les seules valeurs folkloriques du sujet à filmer mais le geste même de filmer le folklore. Pour ce faire, on commencera d'abord par choisir une approche qui fait déjà du regard, l'objet même du film. Car *Québec-U.S.A.* ne filme pas la ville de Québec, mais la ville de Québec offerte aux regards, en l'occurrence ici des touristes en provenance des États-Unis. La voix off se fait rare, et c'est le point de vue visuel qui *parle*, mais il faudrait plutôt dire, qui *rit*. Ce pince-sans-rire qu'est Claude Jutra est à la table de montage.

C'est dans la très longue séquence de la parade militaire à la Citadelle de Québec que le jeu sur la variation du point de vue atteint son point culminant. La parade, ou encore, le défilé, est un motif récurrent dans ces premiers films du direct québécois (*Les Raquetteurs*, *Jour de juin* (Collectif, 1958), *Dimanche d'Amérique* (Gilles Carle, 1961)). Les innombrables points de vue sur les militaires en spectacle, de même que les trucages visuels — plans « zoomés », images renversées ou gelées — métamorphosent ces (vrais) militaires en soldats de plomb, transformant la parade en un jeu d'enfant. Le jeune garçon qui, accroupi sur un canon, ne regarde pas la parade, absorbé dans la lecture des *Aventures de Gulliver*, n'est pas là par hasard. Jutra en exploite au montage tout le potentiel réflexif en regard du protocole d'observation qui est à la base du film. Jonathan Swift, satiriste irlandais, à travers *Les Voyages de Gulliver* (qui deviendra un classique de la littérature pour enfant), cherche à rendre étranges, par des jeux d'échelle, les mœurs d'une Angleterre conquérante. « Exotiser le proche » est un procédé ancien, nous dit Didier Urbain : « Séculaire, le procédé n'est pas nouveau et sa fécondité heuristique n'est plus à démontrer, de La Bruyère à Queneau ou de Swift à Perec. » [15]

Dans un article polémique envers le cinéma direct québécois qu'ils intitulent « L'équipe française

souffre-t-elle de Rouchéole? », Jean Pierre Lefebvre et Jean-Guy Pilon sont sévères en écrivant que « la prouesse l'emporte sur l'idée, la technique se substitue au sujet, qui est absent de toute façon. » (1962, p. 45-63) [16]. En faisant ressortir l'indigence du sujet et la virtuosité de la caméra, les critiques voient juste. Ils pointent le fait que les premiers « courts » ne furent pas tant des films à sujet que des films sur l'expérimentation d'un regard, sorte de jeu d'échelle cherchant à redonner à une réalité familière tout son potentiel exotique, au sens ici d'étrangeté. On sait que Claude Jutra s'est adonné, le temps d'un tournage, à de l'ethnologie « lointaine », et ce, « En courant derrière Rouch » [17]. En passant de *Niger, jeune république* (1961) [18] à *Québec-U.S.A.*, Jutra opère une « inversion d'altérité ». Il ne travaille plus en terrain exotique, mais endotique. Or, si *Québec-U.S.A.* (ou *La Lutte*) est un bien meilleur film que *Niger, jeune république*, c'est bien parce que l'on parvient, dans le premier, à exotiser le familier, alors que dans le deuxième, l'exotisme reste lointain. Le commentaire omniprésent récité par Jutra dans ce film d'ethnologie classique ne compense pas une absence à l'image de ses sujets, exotiques s'il en est! L'exotisme du terrain et des sujets filmés (Peuls, Touareg, Haoussas) n'entre pas dans un rapport familiarisant qui nous permettrait — à nous spectateurs — de nous approcher et d'accéder à une certaine intimité de regard. Peut-être faut-il imputer ce regard dénué d'inventivité (comme le montage d'ailleurs), au fait que tout paraissait *déjà* « curieux », « étrange », « intéressant » à Jutra.

L'ethnologie de proximité, avec son ethnologue recentré, n'est jamais exempte d'ethnocentrisme. Le pas peut être franchi et, au dire de Réal La Rochelle, il le fut. « Le direct aura contribué, écrit-il, à forger un cinéma national ethnocentriste, le "Québécois pure laine" proliféra *ad nauseam*, dans le folklore lénifiant et l'hagiographie. » (1986, p. 16) Sous la poussée des gains politiques du néonationalisme québécois, le direct s'est en effet beaucoup cantonné dans la québécitude et a conduit à ce que La Rochelle appelle le « cinéma-sirop d'érable ». D'où l'importance, pour moi, de ces moments d'exotisme salutaires que l'on retrouve, disposés ici et là, dans ces petits films. S'ils sont salutaires, c'est bien parce qu'ils éloignent de tout ethnocentrisme. Ces moments d'exotisme nous les retrouverons dans d'autres expériences filmiques ultérieures. Je songe ici aux terrains endotiques du direct de deuxième génération : ceux de *Chronique de la vie quotidienne* notamment : un garage, une salle de bingo; ou encore, au regard exotisant de Robert Morin dans un grand nombre de ses bandes-vidéo, voire même, dans ses fictions hybrides; dans les premières fictions d'André Forcier. On souhaiterait, en tant que spectateurs, les voir apparaître plus souvent dans l'ordinaire du documentaire qui se fait aujourd'hui, documentaire à sujet, mais trop souvent sans regard.

NOTES

[1] Je reprends l'expression en usage dans les ouvrages sur le cinéma québécois.

[2] Un champ se constitue par un ensemble de facteurs et de forces, toute une série d'instances et de phénomènes liés à la pratique de cinéma qui agissent au sein de l'espace social et ne cessent d'interagir les uns par rapport aux autres. Voir *L'Institution de la littérature*, de Jacques Dubois,

Bruxelles, Éditions Labor, 1978, ou *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, dirigé par Robert Escarpit, Paris, Flammarion, 1970.

[3] L'expression est de Pierre Sorlin qui s'irrite contre l'idée, mise de l'avant par bon nombre de critiques, d'un « mode dominant de production de sens », ou encore, de « l'unicité d'un langage cinématographique », selon lui un mythe à détruire (1984, p. 12).

[4] Cette conception de la technique cinématographique est très manifeste dans les nombreux témoignages des cinéastes de l'époque récemment recueillis dans des documentaires destinés à la Collection Mémoire de l'ONF. Je renvoie le lecteur aux films suivants, fort utiles et précieux : *Le Cheval de Trois de l'esthétique* (Gilles Noël, 2005) et *Le Direct avant la lettre* (Denys Desjardins, 2005) dans le coffret « Michel Brault »; *Voir Gilles Groulx, I et II* (Denis Chouinard, 2002) dans le coffret « Gilles Groulx ». Ajoutons le film de Peter Wintonick, *Cinéma vérité : le moment décisif* (1999).

[5] Voir Garneau 2007, p. 203-208.

[6] Je me réfère à son ouvrage *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, et plus particulièrement aux chapitres intitulés « Établir l'existant matériel » et « Affinités intrinsèques ».

[7] Dans *Les 100 Films québécois qu'il faut voir*, Yves Lever écrit que « *Les Raquetteurs* est le manifeste d'une nouvelle génération de cinéastes, un équivalent du *Refus global* pour le mouvement automatiste en peinture » (1995, p. 8).

[8] Les témoignages de Giraldeau et de Carrière proviennent du documentaire *Le Direct avant la lettre* (Denys Desjardins, 2005).

[9] Témoignages recueillis dans le documentaire *Cinéma vérité : le moment décisif*.

[10] Je renvoie le lecteur, pour une approche détaillée sur cette question, à l'ouvrage de Vincent Bouchard, *Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

[11] Claude Jutra intitule un de ses premiers films courts *Mouvement perpétuel* (1949).

[12] Chion écrit : « La place centrale de la voix et du dialogue dans le genre cinématographique, ce qu'on a pu appeler son voco-centrisme; un voco-centrisme qui est aussi un fait humain universel » (2003, p. 210).

[13] Cette citation et celle de Bernard Gosselin reproduite un peu plus haut sont tirées du documentaire *Le Direct avant la lettre*.

[14] Voir Comolli 1969 (nos 209 et 211).

[15] L'ouvrage de Jean-Didier Urbain duquel je m'inspire ici s'intitule, *Ethnologue, mais pas trop… Ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules* (2003, p. 139).

[16] Selon les auteurs, l'Équipe française n'aurait pas réussi à faire autre chose que du *Candid Eye* francisé, c'est-à-dire une fusion ratée avec le cinéma-vérité français.

[17] C'est le titre de trois articles publiés par Claude Jutra dans les *Cahiers du Cinéma* (nos 113, 115 et 116), articles qui relatent son expérience africaine auprès de Jean Rouch.

[18] *Niger, jeune république*, un film documentaire ethnographique produit dans le cadre de la série « Temps présent ». Jean Rouch y collabore. Le film sort en 1961.

BIBLIOGRAPHIE

ARCAND, Denys, « Des évidences », *Parti Pris*, nº 7, avril 1964, p. 19-21.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

BONNEVILLE, Léo, *Le Cinéma québécois par ceux qui le font*, Montréal, Éditions Paulines, 1979.

BONITZER, Pascal, « L'objectif déconcerté », dans *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Gallimard, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1987.

BOUCHARD, Vincent, *Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis, « Le détour par le direct (I) », *Cahiers du Cinéma*, nº 209, février 1969, p. 48-53.

COMOLLI, Jean-Louis, « Le détour par le direct (II) » *Cahiers du Cinéma*, nº 211, avril 1969, p. 40-46.

DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1978.

ESCARPIT, Robert (dir.), *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.

GARNEAU, Michèle, « Révolution, technique, style. Le cas de la cinématographie québécoise », dans *Film Style, XIII International Film Studies Conference : actes du colloque tenu à l'Université d'Udine (Italie) les 27-30 mars 2006*, Udine, Forum, 2007, p. 203-208.

GODBOUT, Jacques, « L'année zéro », *Parti Pris*, nº 7, avril 1964, p. 6-10.

GROULX, Gilles, « Dossier sur le cinéma canadien », *Cahiers du Cinéma*, nº 176, mars 1966, p. 16.

JUTRA, Claude, « En courant derrière Rouch (I) », *Cahiers du Cinéma*, nº 113, nov. 1960, p. 32-43.

JUTRA, Claude, « En courant derrière Rouch (II) », *Cahiers du Cinéma*, nº 115, janv. 1961, p. 23-33.

JUTRA, Claude, « En courant derrière Rouch (III) », *Cahiers du Cinéma*, nº 116, févr. 1961, p. 39-44.

KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010.

LA ROCHELLE, Réal, « La caméra se promène-t-elle encore dans les pâquerettes? Le direct aujourd'hui », *Cinémas du Québec : au fil du direct*, dossier composé par Patrick Leboutte, Liège, Éditions Yellow Now, 1986, p. 14-16.

LEFEBVRE, Jean Pierre et Jean-Guy Pilon, « L'équipe française souffre-t-elle de Rouchéole? », *Objectif*, vol. 2, nºs 55-56, août 1962, p. 45-63.

LEVER, Yves, *Les 100 Films québécois qu'il faut voir*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1995.

LOTMAN, Iouri, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

MARIE, Michel, *La Nouvelle Vague*, Paris, Armand Colin, 2009 (3e édition).

MARSOLAIS, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997.

NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

PAGEAU, Pierre et Yves Lever, *Cinémas canadiens et québécois. Notes historiques*, Montréal, Presses du Collège Ahuntsic, 1977.

PERRAULT, Pierre, « Michel Brault, cinéaste », *Caméramages*, Montréal/Paris, Hexagone/Edilig, 1983.

SORLIN, Pierre, « Promenade dans Rome », *Iris*, nº 2.2, 1984, p. 5-16.

URBAIN, Jean-Didier, *Ethnologue, mais pas trop… Ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules*, Paris, Payot & Rivages, 2003.

FILMOGRAPHIE

Carnaval de Québec. Réal. Jean Palardy. ONF, 1956.

Cinéma-vérité : le moment décisif. Réal. Peter Wintonick. ONF, 1999.

Dimanche d'Amérique. Réal. Gilles Carle. Images. Guy Borremans. Commentaire et recherche. Arthur Lamothe. ONF, 1961.

Golden Gloves. Réal. Gilles Groulx. Images. Guy Borremans, Michel Brault, Claude Jutra, Bernard Gosselin, Gilles Groulx. Montage. Gilles Groulx. ONF, 1961.

Jour de juin. Images. Michel Brault, Ray C. Jones, Claude Jutra, Terence Macartney-Filgate et autres. ONF, 1958.

La Lutte. Réal. Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier et Claude Jutra. Images. Brault, Fournier, Jutra. Son : Carrière. Montage : Jutra, Brault, Fournier. ONF, 1961.

Le Direct avant la lettre. Réal. Denys Desjardins. Christian Medware-ONF, 2005.

Les Raquetteurs. Réal. Gilles Groulx et Michel Brault. Images. Michel Brault. Son. Marcel Carrière. Montage. Gilles Groulx. ONF, 1958.

Québec-U.S.A. ou L'invasion pacifique. Réal. Michel Brault et Claude Jutra. Images. Brault et Gosselin. Montage. Jutra. ONF, 1962.

Un jeu si simple. Réal. Gilles Groulx. Images. Jean-Claude Labrecque, Guy Borremans. Son. Marcel Carrière. Montage. Gilles Groulx. ONF, 1964.

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Michèle Garneau est professeure à l'université de Montréal au département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques. Elle mène actuellement une recherche sur L'exemplarité documentaire : modalités et enjeux de patrimonialisation à l'Office national du film (CRSH, 2012-2015). Elle a publié récemment deux ouvrages collectifs, l'un sur Pierre Perrault, *Traversés de*

Pierre Perrault (codirigé avec Johanne Villeneuve), Québec, Éditions Fidès, « Nouvelles Études Québécoises », 2009, et *Enjeux interculturels des médias, Altérités, transferts et violences* (codirection avec Walter Moser et Hans-Jürgen Lüsebrink), Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 2011. Elle a publié de nombreux articles sur le cinéma québécois, dont tout récemment, « Les rendez-vous manqués d'Éros et du cinéma québécois », dans *Une histoire des sexualités au Québec au XXe siècle*, Jean-Philippe Warren (dir.), Longueuil, VLB éditeur, 2012.