

Nouvelles vues

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



La transformation de la mémoire entre image et commentaire. Un dialogue entre À Saint-Henri le 5 septembre d'Hubert Aquin et Le Joli Mai de Chris Marker

Johanne Villeneuve

Number 14, Winter 2012–2013

Nouvelle Vague et cinéma direct : rencontres France-Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1116952ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1116952ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Villeneuve, J. (2012). La transformation de la mémoire entre image et commentaire. Un dialogue entre À Saint-Henri le 5 septembre d'Hubert Aquin et Le Joli Mai de Chris Marker. *Nouvelles vues*, (14), 1–9.
<https://doi.org/10.7202/1116952ar>

Article abstract

L'article suggère que le descriptif de « Nouvelle Vague » n'est pertinent qu'en tant que posture qui participe d'une transformation profonde de la mémoire sociale, culturelle et historique en France et au Québec, en fonction de modes distincts, bien que mutuellement éclairants. L'article convoque deux films : le film collectif *À Saint-Henri le 5 septembre* (Hubert Aquin, 1962) et *Le Joli Mai* (Chris Marker, 1962), lesquels participent d'une prise de conscience de cette mémoire, de même que leur échappe partiellement leur destination à long terme, leur destin d'archives. Ces films montrent de nouvelles formes d'auctorialité, liées à des situations culturelles et politiques précises (la guerre d'Algérie, l'émancipation culturelle et politique du Canadien français) qui se rejoignent pourtant à travers un certain usage du commentaire. Celui-ci s'apparente à l'exercice d'une forme d'omniscience qui tient sa source d'une configuration littéraire du monde, d'un regard d'auteur occupé à saisir une tranche du monde, le précipité d'une époque (un jour, un mois), un *chronotope*. Le commentaire permet de saisir, au sens d'un arrêt sur image rendu possible par la parole, le devenir-archive de toute image visuelle et sonore, faisant aussi de cette image un objet de réflexion et d'interprétation.

© Johanne Villeneuve, 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/>

érudit

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

La transformation de la mémoire entre image et commentaire. Un dialogue entre *À Saint-Henri le 5 septembre* d'Hubert Aquin et *Le Joli Mai* de Chris Marker

JOHANNE VILLENEUVE

Résumé

L'article suggère que le descriptif de « Nouvelle Vague » n'est pertinent qu'en tant que posture qui participe d'une transformation profonde de la mémoire sociale, culturelle et historique en France et au Québec, en fonction de modes distincts, bien que mutuellement éclairants. L'article convoque deux films : le film collectif *À Saint-Henri le 5 septembre* (Hubert Aquin, 1962) et *Le Joli Mai* (Chris Marker, 1962), lesquels participent d'une *prise de conscience* de cette mémoire, de même que leur échappe partiellement leur destination à long terme, leur destin d'archives. Ces films montrent de nouvelles formes d'auctorialité, liées à des situations culturelles et politiques précises (la guerre d'Algérie, l'émancipation culturelle et politique du Canadien français) qui se rejoignent pourtant à travers un certain usage du commentaire. Celui-ci s'apparente à l'exercice d'une forme d'omniscience qui tient sa source d'une configuration littéraire du monde, d'un regard d'auteur occupé à saisir une tranche du monde, le précipité d'une époque (un jour, un mois), un *chronotope*. Le commentaire permet de saisir, au sens d'un arrêt sur image rendu possible par la parole, le devenir-archive de toute image visuelle et sonore, faisant aussi de cette image un objet de réflexion et d'interprétation.

La Nouvelle Vague française suppose d'abord, comme on le sait, une posture, revendiquée par une génération de critiques de cinéma passés à la pratique sous l'impulsion, entre autres, d'une « politique des auteurs ». C'est une posture qui m'intéressera ici, davantage que la facture esthétique des films, posture singulière à bien des égards, mais qui n'est pas sans parenté avec celle que cherche à définir une génération de cinéastes et d'intellectuels « canadiens-français » à l'époque dite « de la Révolution tranquille », à partir d'un *style* qui est celui du *cinéma direct*.

Mon hypothèse est la suivante : Si cette posture est déterminante, ce n'est pas tant — comme on pouvait le croire à l'époque — en vertu de son inventivité ou de sa lucidité politique, mais parce qu'elle participe d'une transformation radicale de la mémoire historique, culturelle et sociale — les trois termes se rejoignant bien sûr.

Le contexte de cette transformation est beaucoup plus large que l'espace ouvert par la Nouvelle Vague elle-même ou par le *cinéma direct*. Il s'étend, rétrospectivement, à la longue conquête par la mémoire collective des images mouvantes et de leur sonorisation. L'importance de cette transformation ne permet pas de réduire l'essor de cette génération de créateurs à la seule dimension d'un « mouvement » artistique. À cet égard, l'étiquette nominale de la « Nouvelle Vague » nuit à une

véritable compréhension d'un phénomène transcontinental, et je préfère y voir le cinéma d'une époque, comme un symptôme parmi d'autres d'une transformation d'un rapport à la mémoire, transformation qui touche également le cinéma québécois au début des années 1960.

Je m'attarderai donc à deux cas de figure, en croisant deux perspectives : d'une part ces films participent d'une *prise de conscience* de cette mémoire, forme de distanciation à travers ce qui apparaît déjà comme une *histoire* du cinéma; d'autre part leur échappe partiellement, comme à tout objet de conscience, ce que l'on pourrait appeler leur destination à long terme, leur destin d'archives que nous recueillons aujourd'hui quelque cinquante ans plus tard sous la condition de notre propre époque, celle de notre *présent*. Cette dernière perspective, celle du présent, est justement celle à partir de laquelle les deux films dont je traiterai ici s'arrachent à leur propre sphère culturelle pour enchaîner sur un autre dialogue.

Il s'agit du film collectif dont la réalisation est attribuée à Hubert Aquin, *À Saint-Henri le 5 septembre*, produit par l'ONF en 1962 et dont le commentaire est assuré par Jacques Godbout, et du film *Le Joli Mai* de Chris Marker, produit par Sofracima, lui aussi en 1962, dont le commentaire rédigé par Marker est assuré par la voix d'Yves Montand. Les deux films sont couramment recensés sous la rubrique « documentaire » ou « film essayistique ». Ils sont identifiés au cinéma direct, par leur utilisation du son synchrone, mais aussi, pour paraphraser Gilles Marsolais (qui ne serait probablement pas d'accord au sujet d'*À Saint-Henri...*), par leur désir de « se mettre au service [d'un] imaginaire qui peut nous révéler la réalité tout aussi bien et souvent mieux. » [1] (Marsolais, p. 257). Mais surtout, ils ont un projet commun : filmer un lieu, un « terrain » (au sens quasi anthropologique du terme), en une durée précise : les 24 heures de Saint-Henri, quartier ouvrier de Montréal, le 5 septembre 1961; Paris durant le mois de mai 1962.

Le Joli Mai demande « De quoi est fait Paris au mois de mai... » (Marker). Il pratique, sur le mode des entrevues, une certaine maïeutique qui ne fonctionne pas toujours, présentant divers témoignages à vif d'un Paris qui se réveille de son colonialisme, en « ce premier printemps de paix » (Marker) : les doléances quotidiennes d'un vendeur de costumes; le bonheur fragile d'une famille ouvrière enfin relogée; deux jeunes commis qui pavoisent devant la Bourse; un peintre amateur; un enfant rêvant d'être astronaute; un inventeur qui parle de son destin; deux amoureux sur le pont de Neuilly, trois jeunes filles à qui l'on demande si on peut vivre sous une dictature; des cheminots; une jeune femme qui costume son chat; un communiste croyant; un jeune professionnel algérien. Chaque rencontre en entraîne une autre selon le principe cher à Marker des correspondances aléatoires : on parle d'un couple, on enchaîne sur un couple; on parle du cosmos, on enchaîne sur une exposition portant sur la conquête spatiale, etc. Comme le précise le commentaire, le film emprunte un certain regard : celui du prisonnier au premier jour de sa liberté, pour voir « comment vivent les hommes libres » (Marker). Le spectateur est appelé à se retrouver dans la réalité montrée de la vie parisienne, bien que partiellement défamiliarisée.

À Saint-Henri le 5 septembre présente les images d'un quartier ouvrier, « vitrine d'une cité » (Aquin) catholique et canadienne-française, au jour de la rentrée scolaire : scènes croquées sur le vif

des enfants jouant dans les rues, des badauds, des ouvriers à la taverne, des femmes aux fenêtres, mais aussi, des scènes tournées au poste de police, à l'école et dans les maisons : préparatifs du matin et prière en famille. Ici, on ne s'adresse pas toujours directement aux gens, on les enregistre et les filme avec ou sans leur coopération. Cette façon de faire se réclame d'une certaine spontanéité; elle n'est pas étrangère à la tendance du direct. Parlant des cinéastes du direct du début des années 1960, Yves Lever écrit justement : « Les images et les sons, ils veulent aller les cueillir à chaud, sans longue recherche préalable, en débarquant sans avertissement dans un milieu ou dans un événement, pour ensuite les livrer aux spectateurs le plus "directement" et le plus intégralement possible. » (Lever 2006, p. 80-81)

Le commentaire de *À Saint-Henri* précise : « Nous nous contentons d'épier le quotidien », en « une course à relais où trente touristes, caméra en bandoulière, se passeront l'objectif », pour conclure : « Les gens ne diffèrent pas d'ailleurs, ils ont les mêmes soucis, les mêmes plaisirs, les mêmes fascinations ». Cette disposition touristique, même colorée d'ironie, caractérise les deux œuvres, celle des cinéastes québécois comme celle de Chris Marker.

Mais si, du point de vue des repères, chacun des films ignore l'autre, le film québécois rend toutefois explicite sa référence à la nouvelle cinématographie française, si ce n'est qu'il projette son horizon de réception de l'autre côté de l'Atlantique. Le film québécois aspire très explicitement à la reconnaissance. Il s'achève en effet sur les paroles suivantes:

Nous aurions aimé envoyer à Chris Marker une lettre de Saint-Henri, à Resnais un chant des sirènes, à Truffaut un pianiste criblé de balles, mais les choses n'étaient pas ainsi... Et si c'est à Jean Rouch [2] que nous offrons cette chronique d'un quartier, c'est aussi à Hitchcock qui, lui, aurait découvert, épinglé et déballé le mystère devant vos yeux émerveillés.

Dans les deux cas, les images sont donc fortement contenues par le commentaire. L'écriture n'est pas qu'affaire de montage. En amont du tournage sur Paris, on trouve un scénario de 37 pages [3], conçu comme un petit roman, rédigé par Chris Marker et Catherine Varlin, tandis que Jacques Godbout soumet les images du film québécois à un commentaire univoque. On y reconnaît une certaine posture (intellectuelle, politique, poétique) qui a tout à voir avec le milieu où fermentent les auteurs des commentaires : un milieu imprégné de littérature. Le *Joli Mai* débute d'ailleurs par une citation de Giraudoux, écrivain auquel Marker avait consacré un livre en 1952 [4] et dont Truffaut célèbre la maxime dans son texte fondateur : « Il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs » (2001, p. 34). Chez Marker, le commentaire retourne parfois au livre, comme en témoigne la publication en 1961 aux éditions du Seuil, tout juste avant *Le Joli Mai*, des commentaires de ses films précédents, dont *Les Statues meurent aussi* (1953), une collaboration avec Alain Resnais. La sortie de *Le Joli Mai* coïncide d'ailleurs avec le travail de Marker sur son film *La Jetée*, dont le titre et l'idée déterminante sont empruntés à un poème d'Henri Michaux.

Si *À Saint-Henri...* est un collectif tourné par une vingtaine de cinématographistes de l'ONF, il n'en demeure pas moins resserré autour du commentaire de Godbout, et préfigure doublement sa

destinée littéraire : s'appuyant sur une recherche menée par Fernand Cadieux, Monique Bosco et Hubert Aquin, il doit sa forme définitive à l'écriture de Godbout. Je dis bien « préfigure » son destin littéraire puisque Aquin, communément identifié à la réalisation du collectif, ne publie son premier roman qu'en 1965, et Bosco, alors journaliste, n'avait publié le sien qu'en 1961 [5]. Quant à Godbout, entré au service de l'ONF comme scénariste, on lui connaissait à l'époque quatre recueils de poésie. Son premier roman, *L'Aquarium*, paraît justement en 1962, prélude à une véritable carrière en littérature. D'un côté, donc, des créateurs de l'ONF promis à la littérature; de l'autre côté, un écrivain relayant la littérature par le cinéma. Un milieu littéraire sert d'assise à l'éclosion d'un *cinéma direct*.

On pourrait penser que la situation décrite ici s'apparente à celle des avant-gardes des années 1920, quand le cinéma devenait un laboratoire pour les poètes, les peintres, les artistes en tout genre. Les périodes d'ébullition que constituent les révolutions — fussent-elles tranquilles — et les contextes d'après-guerre sont fertiles en remobilisations de toutes sortes, comme si, pendant un certain temps, chacun pouvait réinventer sa vie ou s'improviser un métier d'artiste dans un domaine comme dans un autre. Si Marker a toujours cultivé le jeu des identités multiples et fuyantes, en plus d'adhérer, tel un caméléon médiatique, à l'esprit du temps, Aquin — pour ne prendre que cet exemple du côté québécois — est la quintessence même de l'invention de soi, voire d'une duplicité revendiquée comme arme politique.

Diplômé de l'Université de Montréal en philosophie, Aquin fera des études en sciences politiques à Paris de 1951 à 1954 avant d'obtenir un poste de réalisateur et scénariste à la télévision de Radio-Canada jusqu'en 1959. Son passage à l'ONF comme réalisateur et producteur dure trois ans, au cours desquels il débute à la direction de la revue *Liberté*, et entre dans le militantisme pour l'indépendance du Québec. Avant l'écriture des romans, il connaît ce que l'on appellera l'épisode du « maquis ». Il sera également professeur à l'Université du Québec à Montréal, éditeur à La Presse, et se suicidera en 1977. Jacques Godbout, jeune diplômé de l'Université de Montréal, enseigne le français en Éthiopie, à l'Université d'Addis-Abeba entre 1954 et 1957. De retour au Québec, il devient publicitaire avant son entrée à l'ONF comme scénariste et cinéaste et fonde avec neuf autres intellectuels la revue *Liberté* en 1959. Animateur radio, journaliste, critique littéraire et romancier, il ne quittera cependant jamais le métier de cinéaste. C'est depuis Paris que sa vocation romanesque sera consacrée, alors qu'il fait paraître *Salut Galarneau* au Seuil en 1967, tiré à plus de 50,000 exemplaires.

À l'instar des jeunes créateurs de la Nouvelle Vague issus, pour plusieurs, de la critique du cinéma des années 1950, les artisans de *À Saint-Henri...* trouvent dans la pratique du cinéma un espace de liberté, sur lequel viennent toutefois se greffer des aspirations nationales. La prégnance de la littérature, très forte aussi chez les cinéastes de la Nouvelle Vague (Godard et Truffaut en tête), a tout à voir avec une nouvelle conscience du statut d'auteur, mais à la différence de la célèbre « politique des auteurs » des *Cahiers du Cinéma*, la revendication québécoise, menée de manière plus diffuse, est d'abord la manifestation d'un désir de *reconnaissance* : reconnaissance, sur le plan collectif, d'une culture minoritaire appelée à sortir de l'aliénation; et reconnaissance, sur le plan individuel, de vocations intellectuelles, artistiques et littéraires. Le désir de se voir reconnu comme acteur d'une

quête de libération et comme sujet à part entière (on pense à l'importance de la figure de l'écrivain et au rapport ambigu avec la France) est bien présent dans l'univers d'Aquin et de Godbout. *À Saint-Henri...* repose sur l'idée d'un destin collectif, traversée par une nouvelle conscience critique de la société. On serait en peine de chercher, dans ce cas particulier, « l'invention d'une filiation idéale », pour le dire comme Antoine de Baecque, soit cette sorte de filiation revendiquée par une génération de cinéastes français « avec ses “grands-pères” tant en Europe qu'à Hollywood » (De Baecque 2001, p. 9). La référence finale à Rouch et Hitchcock s'impose non pas en vertu d'une filiation idéale, contre un certain état de la critique cinématographique, mais par la force d'attraction d'un courant de pensée avec lequel le nouveau cinéma canadien-français se trouve des affinités, la voie d'une libération collective à l'encontre des aliénations et du colonialisme.

C'est surtout du côté des usages du *direct* et d'une autre filiation, non idéalisée, avec les précurseurs du cinéma documentaire qu'on trouve le véritable ressort de ce cinéma. Et si *À Saint-Henri...* ne revendique pas un modèle ethnographique du cinéma — d'une certaine manière, son caractère « littéraire » l'en préserve — Chris Marker se réclame des héritages de Medvedkine et de Vertov, sans se cloîtrer pour autant dans un genre cinématographique, encore moins dans les limites d'un rapport ethnographique au monde. On se souviendra que Vertov s'appuie sur la même découpe d'un espace-temps pour construire son célèbre film *L'Homme à la caméra*, exaltant à travers la course effrénée de la vie moderne la virtuosité des artisans du cinéma, leurs caméras et leurs tables de montage. C'est cette vie, à laquelle hommes et machines participent indistinctement, qui se voit captée chaque heure du jour, dans son actualité quotidienne en même temps que révolutionnaire. Mais dans *Saint-Henri...*, comme dans *Le Joli Mai*, l'image n'est plus le lieu des expérimentations vertigineuses des appareils comme c'était le cas chez Vertov; on n'y trouve plus cette fusion parfaite entre les nouveaux appareillages du cinéma et la réalité mobile d'un monde nouveau. Est-ce uniquement parce que cinquante ans ont passé depuis Vertov et que le cinéma n'est plus le garant technologique de la nouveauté, des utopies et des révolutions? Il est vrai que la dimension sonore du cinéma des années 1960, inconnue des précurseurs des années 1920, sans compter l'innovation que constitue la synchronicité elle-même, renvoie la simple animation des images et la virtuosité montagiste à une certaine banalité. À l'instar d'un Jean Rouch, le cinéma de Marker et celui des documentaristes de l'ONF participent d'un enthousiasme commun devant la possibilité d'enregistrer les faits et gestes de *l'homme de la rue*, de même que sa *parole en direct*. Mais devant cette possibilité technologique s'ajoute celle d'une manipulation : sélection de paroles au travers des opérations montagistes habituelles; s'impose également la nécessité d'une mise à distance critique. La parole enregistrée est un matériau au même titre qu'une image, matériau qui devient à son tour susceptible d'être mis à distance et commenté. Matériau si proche de l'image, elle-même toujours sujette à manipulation, que Marker ne s'y tiendra pas longtemps, préférant dans ses autres films des montages sonores et le son *over* aux prises directes.

Les nouvelles formes d'auctorialité françaises et québécoises, à la limite de la littérature, se rencontrent donc, entre autres, à travers un certain usage du commentaire, surtout à travers le jeu

qu'instaure ce commentaire avec les images, comme il en est du chat et de la souris. Le commentaire s'apparente alors à l'exercice d'une forme d'omniscience qui tient sa source d'une configuration littéraire du monde, d'un regard d'auteur, justement, occupé à saisir une tranche du monde, le précipité d'une époque (un jour, un mois), un chronotope. Ainsi Marker pénètre la surface des visages silencieux dans Paris, capable de s'adresser à eux comme un voyageur venu de Mars et « fraîchement débarqué »: « Qu'est-ce qui ne va pas visages? Qu'est-ce qui vous fait peur que nous ne voyons pas et que vous voyez comme les chiens? » (Marker) Le film n'a de cesse, justement, de nous répondre. Et Godbout de résumer, à la fin de son film : « Les habitants du quartier [...], sans hésiter, nous ont donné leurs visages. » (Aquin) La rencontre d'un visage ne coïncide pas exactement avec la possibilité d'un dialogue — point de rupture du film de Marker, pour ne pas dire de tous ses films. Elle impose cependant un travail d'interprétation.

Un commentaire est un propos tenu sur un événement par un observateur (de l'actualité, par exemple), mais qui désigne également un énoncé dont la fonction est l'explication, l'interprétation et l'appréciation d'un texte ou d'une œuvre. C'est ce dernier sens, plus subjectif, que Marker et Godbout, chacun à leur manière, vont répercuter sur le premier, plus objectivable en ce qu'il se réfère à l'observateur et non au discours lui-même. Dans les cas qui nous occupent, le commentaire devient donc un procédé qui permet de marquer le document audiovisuel d'un trait de singularité, d'une subjectivité assumée — celle d'un auteur devant un texte ou un visage à déchiffrer.

Le commentaire creuse aussi dans l'image un espace temporel inédit ou, pour le dire comme Raymond Bellour à propos du procédé cinématographique de l'arrêt sur image qui permet de « concevoir ce qui passe et se passe entre les images », un « entre-image » (Bellour 1990, p. 19). Car à quel temps appartient le commentaire sinon à celui d'un a posteriori, surgissant au montage, en surplomb du présent de l'actualité. On ne se surprend donc pas des jeux avec le temps dont l'œuvre de Marker regorge : voyageurs venus d'un autre temps, observateurs ironiques ou nostalgiques d'un avenir enfoui dans le passé. C'est dans cet espace du commentaire que se déploie la seconde perspective annoncée tout à l'heure : le destin d'archive qui est celui de tout film, la valeur documentaire intrinsèque au cinéma et qui apparaît à l'évidence *avec le temps*, sous les yeux des « hommes d'un autre temps ». Le commentaire permet d'*affirmer* cette valeur, mettant à distance les images, rendant actuelle leur inactualité, mémorable leur banalité, les faisant voir comme des matériaux, choses manipulables, objets à la disposition d'une mémoire et des jeux de langage. Il permet de saisir, au sens d'un arrêt sur image rendu possible par la parole, le devenir-archive de toute image visuelle et sonore, faisant aussi de cette image un objet de réflexion et d'interprétation. Il transforme en définitive toute chose en un objet de mémoire *réfléchi*.

C'est bien ce que fait le commentaire de Godbout à propos d'un quartier de Montréal surpris tel qu'en lui-même à travers la synchronicité des soucis et des plaisirs du 5 septembre 1961, celui de Marker surprenant Paris au mois de mai, tous deux fixant le présent d'une époque qui s'ignore. Sur les images qui défilent et qui ne s'arrêtent pas, le commentaire fournit, à la manière d'un arrêt sur image, un *cliché*, la saisie d'une société tout entière. De par leur projet initial, les films retournent, en

quelque sorte, par la voie du commentaire, à un état photographique de l'image, mais qui dure : le « cliché ». Arrêter, cette fois le temps d'un film, le cours des choses et des êtres afin de les saisir à tire-d'aile, voilà la fonction photographique du commentaire qui contamine les images jusqu'à nous les faire voir comme un état de choses, une conscience arrêtée du monde et qui dure jusqu'à nous. Ce mouvement même renverse la proposition des avant-gardes selon laquelle le cinéma s'éprouve littéralement dans le rouage du monde, jusqu'à trouver dans les états de choses la mécanique du changement — nouvelle pierre philosophale.

Mais ici, la fonction du commentaire, à l'instar du procédé cinématographique de l'arrêt sur image, n'est pas d'arrêter le mouvement en soi, mais de constituer à partir de cette fixation une durée, l'effet d'une unité de sens, sorte de contraction de la pensée et saisissement dans le double sens de « prendre » et de « comprendre » ce qui autrement échapperait à la pensée. Dans le contexte, on pourra s'éloigner de Jean-François Lyotard pour qui l'arrêt sur image vise à « défaire la synthèse convenue et l'impression de réalité que tout mouvement cinématographique répand avec lui » (1978, p. 366). Plutôt, l'arrêt sur image n'est pas un procédé cinématographique, mais une figure de pensée, réfléchissante. En l'occurrence, dans les films qui nous occupent, c'est bien le commentaire qui produit cette figure, et non l'image elle-même. On pensera sans doute ici aux balbutiements du Nouveau roman, à la notion de « tropisme » développée par Nathalie Sarraute au début des années 1930. Sarraute interrogeait alors la capacité du texte littéraire à « faire image », mais d'une manière qui évoque le cinéma : « [...] faire se déployer dans la conscience [des mouvements] à la manière d'un film au ralenti, écrit-elle, le temps [n'est] plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi » (1996, p. 1553).

Et dans la perspective qui est la nôtre, soit celle de *notre* présent, le commentaire, rivé à ce présent démesurément agrandi, devient à son tour, en tant que trace sonore, une archive parmi les autres, image de pensée parmi les autres images où figure, par exemple, l'intellectuel canadien-français du début des années 1960. C'est ainsi que le commentaire écrit et lu par Godbout, trouve sa place parmi les images du film, évoquant les aspirations de l'écrivain tout autant, sinon davantage, que celles des ouvriers de Saint-Henri. De même, le commentaire de Marker, qui encercle littéralement les gens de la rue en ce mois de mai 1961, semble rétrospectivement vouloir liquider les usages du direct comme si celui-ci, à peine naissant, montrait déjà ses lacunes. Ainsi pourrait-on dire que tout véritable sujet d'un film n'est pas ce sur quoi il *porte*, mais son propre avenir. Et cet avenir, sous notre loupe, concerne avant toute chose le travail de mémoire avec ses multiples litiges — considérations éthiques plutôt qu'ethnographiques : que faudra-t-il conserver de tout cela? comme nous le rappelle, justement sans le dire, le très beau film *La Mémoire des anges* (Luc Bourdon, 2008), considérations mémorielles davantage qu'historiennes.

Après la Seconde Guerre mondiale, au moment où Astruc avance l'idée de la « caméra-stylo », l'Histoire, celle des vainqueurs, retourne à la mémoire, celle des vaincus. L'événementialité du monde ouvre, plus que jamais en Europe et en Amérique, la fracture du temps (temps d'avant et temps d'après), et avec elle, l'espace d'une subjectivité tournée vers la question de la responsabilité et de la

liberté. En arrière-fond de la Nouvelle Vague, et de Marker aussi, on trouve la « scène-écran » de la guerre d'Algérie et la fin difficile du colonialisme, ce dont témoigne *Le Joli Mai*. De cette question coloniale émerge également la prise de conscience, au Canada français, d'une « libération nationale ». Godbout conclut, je le rappelle : « Les gens ne diffèrent pas d'ailleurs : ils ont les mêmes soucis, les mêmes plaisirs, les mêmes fascinations » (Aquin). C'est de cette synchronicité du monde que se préoccupe aussi Marker à l'époque, non sans y saisir des forces contradictoires. L'après-guerre, c'est aussi, pour les Canadiens français, la redécouverte de l'Europe et, pour les Français, celle de l'Amérique, en particulier à travers le cinéma américain — la politique des auteurs s'en réclame. C'est aussi l'éveil d'une conscience critique à l'égard de la puissance idéologique des images de plus en plus présentes, une conscience de l'historicité même des images, de leurs dangers et de leurs usages mémoriels.

Le double effet de synchronicité et de distanciation du commentaire par rapport à l'image (et souvent avec elle par jeu ou par ironie souveraine), cet « agrandissement d'un présent » sous la figure, littéraire cette fois, d'un « arrêt sur image » (arrêt sur Paris au mois de mai, arrêt sur Saint-Henri le 5 septembre), confèrent au cinéma la charge d'une mémoire, une fonction sans équivalent à l'époque des avant-gardes, et qui porte déjà la conscience d'une responsabilité à l'égard du temps.

NOTES

[1] En réalité, Marsolais est très critique du film *À Saint-Henri*, film au sujet duquel il n'aimerait certainement pas dire qu'il « révèle bien » la réalité. Voici ce qu'il écrit à son sujet : « *À Saint-Henri le cinq septembre* (1962) [...] a provoqué des remous lors de sa sortie, surtout à cause de son commentaire suffisant, dû à Jacques Godbout, qui renvoie le spectateur à une perception bourgeoise de ce quartier ouvrier de Montréal. On y montre comment y vit une famille au quotidien, que l'on a suivie pendant une journée à l'occasion de la rentrée scolaire. Mais, si on retrouve là une idée de Zavattini, il faut reconnaître que ce film parle de tout sauf des problèmes des ouvriers, de leurs préoccupations, de leurs inquiétudes et de leur aliénation face au système. » (1997, p. 93)

[2] Outre l'hommage général à Jean Rouch, on peut penser plus précisément à *Chronique d'un été*, film sorti en 1960 dans lequel Edgar Morin et Jean Rouch interrogent des gens sur le bonheur.

[3] Archives de Sofracima à Paris, gracieuseté de Mme Catherine J. Winter.

[4] *Giraudoux par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les écrivains de toujours », 1952.

[5] Incidemment publié en France : *Un amour maladroit*, Paris, Gallimard, 1961.

FILMOGRAPHIE

À Saint-Henri le 5 septembre, Hubert Aquin et al. (réal.), ONF, 1962.

La Mémoire des anges, Luc Bourdon (réal.), ONF, Québec, 2008.

Le Joli Mai, Chris Marker (réal.), Sofracima, France, 1962.

BIBLIOGRAPHIE

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images*, Paris, La différence, 1990.

DE BAECQUE, Antoine « Présentation », *La Politique des auteurs*, Paris, Petite anthologie des Cahiers du Cinéma, 2001.

LEVER, Yves, « Cinéma québécois et mémoire », dans *Le Cinéma au Québec. Tradition et modernité*, Stéphane Albert Boulais (dir.), Montréal, Fidès, 2006.

LYOTARD, Jean-François, « L'Acinéma », *Cinéma : théorie, lectures*, Dominique Noguez (dir.), Paris, Klincksieck, coll. « La Revue d'Esthétique », 1978.

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

SARRAUTE, Nathalie, « Préface », *L'ère du soupçon*, dans *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1996.

TRUFFAUT, François, « Ali Baba et la "Politique des Auteurs" », *La Politique des auteurs*, Paris, Petite anthologie des Cahiers du Cinéma, 2001.

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Johanne Villeneuve est professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) où elle enseigne le cinéma et la littérature. Elle est l'auteure de *Chris Marker. La compagnie des images*, Paris, Presses du Réel, 2013; *Le Sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004; a dirigé en 2012 le collectif *L'Expérience de la guerre entre écriture et image* (<http://experiencedelaguerreecritureimage.uqam.ca/>); a codirigé avec Michèle Garneau, *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal, Fidès, « Nouvelles Études Québécoises », 2009; ainsi qu'avec Brian Neville, *Waste-Site Stories. The Recycling of Memory*, New York, State University of New York Press, 2002.