

Université de Montréal

MODES ET APPROCHES DU CINÉMA DOCUMENTAIRE
Réflexion autour du projet *American Utopias*.

par
Maxime Pelletier-Huot

Département de l'histoire de l'art et des études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M. A.
en études cinématographiques

Université de Montréal

13 juillet 2015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Modes et approches du cinéma documentaire
Réflexion autour du projet *American Utopias*.

Présenté par :
Maxime Pelletier-Huot

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Bernard Perron, président-rapporteur
Élène Tremblay, directrice de recherche
Marion Froger, membre du jury

Résumé

Ce mémoire de recherche-crédation prend comme point de départ le film documentaire *American Utopias* que j'ai réalisé en 2014-2015. Le film nous plonge au cœur du quotidien de cinq communautés alternatives et expérimentales des États-Unis et réfléchit aux multiples défis et enjeux que vivent leurs membres. Organisé autour du thème de l'utopie, ce récit de voyage documentaire nous fait connaître tour à tour une communauté de mini-maisons à Washington D.C., une communauté « Earthship » à Ithaca, une communauté vivant sans électricité et sans pétrole au Missouri, un laboratoire urbain dans le désert de l'Arizona et le festival *Burning Man* au Nevada.

La portion théorique de ce mémoire s'organise quant à elle autour de la question des approches du cinéma documentaire. Prenant comme appui la typologie de Bill Nichols, il s'agit ici de voir comment chaque approche privilégiée par le créateur de documentaire renvoie au réel d'une manière qui lui est propre. Grâce à une approche autopoïétique et un travail d'analyse de films, ce mémoire cherche également à circonscrire les forces et les limites intrinsèques à chaque mode. Ce faisant, le lecteur est amené à mieux comprendre les motivations qui soutiennent certains choix de création dans *American Utopias*.

Mot-clés : cinéma, documentaire, création, poïétique, réalisation.

Abstract

This research-creation project explores the theories of Bill Nichols, in particular his typology of documentary modes, from a creator's perspective. Our intention is to revisit the creative process of *American Utopias*, a documentary on alternative communities in United States of America, by linking some of the key creative choices of the filmmaker to Nichols' work. Furthermore, our objective is to help defining the strengths and weaknesses of each mode described by the theoretician with concrete examples derived from movies analysis and direct experience.

Created in 2014-15, *American Utopias* aims to show how different people have conceived and created original, ecofriendly and sustainable homes. It focuses on a three months journey made by the director through the USA to visit ecovillages, earthships, tiny house communities, the Burning Man Festival and other creative and unique places. On a philosophical and human point of view, it also reflects on the notion of utopia.

Keywords : film, documentary, creation, poietic, filmmaking.

Remerciements

J'aimerais remercier les personnes suivantes :

Élène Tremblay – pour ta confiance inébranlable envers moi, envers mon projet. Tu m'as donné l'énergie et l'inspiration nécessaire pour aller au bout de mes idées et de mes utopies. Je t'en suis énormément reconnaissant.

Michèle Garneau, Serge Cardinal et Sébastien Lévesque – j'ai appris considérablement dans vos séminaires. De la philosophie de Jacques Rancière aux analyses lumineuses d'Errol Morris, j'ai côtoyé à travers vos enseignements des esprits doués qui m'ont nourri profondément.

Louis-Martin Tremblay – pour ton soutien moral et tes analyses éclairantes.

Ma famille – pour vos ondes positives. Même avec la distance, je vous sens toujours très proches.

Mes amis – j'ai la chance d'avoir des allié(e)s fidèles qui savent m'écouter, me conseiller et me donner de l'énergie. Merci à vous !

Et finalement, Genny – tu as vécu *American Utopias* de l'intérieur depuis le jour zéro. Tu as fait d'importants sacrifices pour te joindre à moi dans cet ambitieux voyage et je ne l'oublierai jamais. Merci d'être à mes côtés.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	p. 1
1. Sur la typologie des modes documentaires, réflexion autour de la proposition théorique de Bill Nichols	p. 6
1.1 Bill Nichols et les modes du documentaire	p. 7
1.1.1 Typologie : mises en garde	p. 9
1.1.2 De la typologie à une façon de faire l’histoire du cinéma documentaire	p. 10
1.1.3 Forces et faiblesses de l’exercice	p. 10
1.2 Stella Bruzzi vs Bill Nichols	p. 11
1.2.1 Assises critiques.....	p. 12
1.2.2 Modes ou types documentaires ?	p. 12
1.3 N’oublions pas le créateur	p. 13
1.3.1 The Fog of War, ou la coprésence du participatif et du poétique	p. 14
1.3.2 Seven Up ! ou la coprésence du mode d’exposition et d’observation ; et sa cohabitation avec le mode participatif	p. 15
1.3.3 ¡Vivan las antipodas! ou la coprésence du poétique, du réflexif et du mode d’observation.....	p. 17
1.3.4 Retour sur l’exercice de typologie	p. 18
2. L’utopie du cinéma purement direct.....	p. 19
2.1 Une approche qui connaît ses limites	p. 20
2.2 <i>Pour la suite du monde</i> , en trois temps	p. 22
2.2.1 Le carton introductoire.....	p. 23
2.2.2 Le personnage de Léopold	p. 24
2.2.3 L’auto à fière allure, la subtile mise en scène expressive	p. 25
2.3 <i>La bête lumineuse</i> , comme contre-exemple	p. 26
2.3.1 Pourquoi s’inclure ?	p. 26
2.3.2 La solution Depardon.....	p. 28
2.4 L’approche observatrice pure, une utopie ?	p. 29
3. Vers une mixité sensible et réfléchie des approches dans <i>American Utopias</i>.....	p. 30
3.1 Comment bien contextualiser ?	p. 30
3.1.1 Man on Wire, l’entrevue vivante	p. 32
3.1.2 The Fog of War d’Errol Morris, la force du « eye contact »	p. 34
3.1.3 The Thin Red Line, la voix désincarnée	p. 36
3.1.4 Retour à Nichols	p. 39
3.2 Comment bien s’inclure ?.....	p. 40
3.2.1 Mode participatif et subjectivité	p. 40
3.2.2 Mode poétique et subjectivité	p. 41
3.2.3 Mode réflexif et subjectivité	p. 46
Conclusion	p. 49
Bibliographie	p. 52
Filmographie	p. 54

Introduction

Le projet *American Utopias* est né en 2010 alors que je préparais un voyage en Inde. Je consultais des récits de voyage à la Grande bibliothèque quand je suis tombé sur celui d'un Français nommé Christophe Cousin. L'auteur avait fait le tour de quelques communautés utopiques du monde et en avait fait le récit dans son livre *Sur la route des utopies*. À cet instant, je n'ai pas eu l'idée immédiate de me lancer dans un projet similaire ou même de l'adapter en film documentaire, mais j'ai tout de même été transformé par cette découverte toute simple : au-delà des villes et villages, il existe des communautés alternatives et originales que certains qualifient d'utopiques. Des utopies réalisées, d'une certaine façon.

Dans les jours qui ont suivi la découverte du livre, j'ai acheté une carte du monde et j'ai planté une épingle sur la ville d'Auroville en Inde. Auroville est l'une de ces communautés expérimentales que l'on étiquette, à tort ou à raison, d'utopie. Je suis tombé amoureux de cet endroit, sans même l'avoir visité. Fondée en 1968 par la Française Mirra Richard, surnommée la *Mère*, Auroville habite aujourd'hui près de 2000 Aurovilliens qui vivent selon les principes fondateurs exprimés en quatre points dans la charte de la communauté. Je me souviens avoir été fasciné par l'architecture de la ville, par son centre formé d'une grande sphère dorée appelée Matrimandir. À vol d'oiseau, on peut voir la ville qui forme une large spirale dont les hélices partent toutes d'un noyau central où les gens viennent se recueillir et méditer. Auroville avait définitivement frappé mon imagination à vive allure. Mais je crois qu'au-delà du simple aspect visuel et de tout le mysticisme entourant la communauté, j'étais peut-être aussi fasciné par quelque chose de plus profond et qui méritait plus ample approfondissement.

Aujourd'hui, j'en sais un peu plus sur les enjeux de cette réflexion. Je crois que j'ai d'abord été fasciné par les gens qui réussissent à en convaincre d'autres que l'on peut

bâtir une communauté, sinon une ville entière, en ayant toujours le souci de préserver et perpétuer certaines intentions. Des endroits qui ne naissent pas de la nécessité, mais d'une réflexion bien posée qui, s'incarnant, amène les gens à travailler ensemble vers un objectif bien défini. Les utopies ne sont pas le fruit du chaos, mais d'un cosmos bien réglé où les principes de la communauté sont édictés de manière claire avant même que la première brique soit posée.

Plus mes recherches ont avancé, plus j'ai réalisé que ces communautés existent partout sur Terre. Le terme communauté utopique nous est d'ailleurs bien commode pour regrouper sous une même appellation ces petites sociétés pourtant bien distinctes. Il n'en demeure pas moins qu'elles diffèrent fortement les unes des autres par leur nature propre et singulière et par les valeurs mises de l'avant pour favoriser une pleine émancipation des membres de la collectivité. On retrouve ainsi ces projets sous les appellations de communautés intentionnelles, libertaires, écovillages ou écohamaux, villages associatifs alternatifs, cohabitats autogérés, etc. Chaque communauté possède ainsi son identité propre, à laquelle, il m'a vite semblé, le cinéma documentaire peut être parfaitement sensible à travers sa nature profondément observatrice.

Initialement, le projet de film documentaire ne devait pas se concentrer sur les communautés utopiques américaines, il était en fait beaucoup plus ambitieux. Probablement trop. J'avais à l'époque en tête de faire le tour du monde et de partir à la recherche d'utopies aux quatre coins de celui-ci. La réalité financière et logistique du projet m'a ramené les pieds sur Terre. De plus, et j'y reviendrai, je ne me voyais pas travailler avec l'aide d'un traducteur sur ce projet. Ainsi, le film a changé de territoire, mais l'essence du projet est restée intacte : comprendre, interpréter et partager le projet des utopistes d'aujourd'hui.

Cela dit, en y pensant bien, *American Utopias* est aussi né en 2005. C'est cette année-là que j'ai quitté la ville de Québec pour m'installer à Montréal. Je me suis longtemps senti déraciné, comme si j'avais perdu quelque chose dans ce déménagement et que je n'avais pas réussi à retrouver à Montréal. Une maison peut-être... Pendant les quelques années

qui ont suivi, j'ai occupé huit appartements différents. J'ai fait le tour d'Ahuntsic, de Montréal-Nord, de Verdun et d'Hochelaga pour finalement aboutir sur le Plateau. Cette difficulté à ancrer mes amarres est également, j'en suis certain, à l'origine du projet. Cette sensation de ne pas habiter quelque part, mais d'être toujours un peu un visiteur chez soi. Et aussi, surtout, cette impression de ne pas faire partie prenante d'une communauté.

American Utopias a donc été pour moi l'occasion de partir à la recherche d'un lieu idéal où habiter. Je suis parti avec cette belle naïveté que le cinéma m'aiderait à régler un problème de taille dans ma vie. Je ne me suis pas douté un instant que je reviendrais de ce périple avec des réponses d'un tout autre ordre. En effet, je n'ai pas trouvé ce lieu idéal que j'appelle l'utopie, mais j'ai trouvé bien mieux et le film est également le récit de cette quête personnelle et existentielle.

Très tôt dans le processus, j'ai commencé à me questionner sur la manière dont je voulais adapter le projet de « voyage en utopies » en un film documentaire distinct. Certains éléments étaient clairs : ce serait un récit de voyage documentaire, c'est-à-dire un film qui ne chercherait pas seulement à documenter un sujet, mais également à l'ancrer dans un espace-temps particulier et bien circonscrit qui est celui du voyage (celui-ci a duré trois mois). En ce sens, c'est un film très personnel, car la quête du réalisateur devient toute aussi vivante que le projet des utopistes. Par souci d'intégrité artistique, je souhaitais m'inclure dans le film. Je reviendrai plus loin sur les méthodes d'inclusion privilégiées dans le film.

Aussi, une question centrale demeurait sans réponse claire pendant une longue partie du processus : quelles approches documentaires devrais-je privilégier en tant que créateur et dans quelle mesure peuvent-elles me permettre de bien rendre compte de l'utopie ? C'est autour de cette question de recherche principale que s'articulera ce mémoire de recherche-crédation. Par approche documentaire, j'entends un dispositif de mise en scène qui nous permet de nous rapprocher du sujet que l'on cherche à circonscrire par le cinéma, par exemple, l'approche dite « observatrice » privilégiée par le cinéma direct.

Mais aussi, à diverses échelles, des dispositifs plus ou moins importants historiquement : l'entrevue, la narration, la reconstitution, la fictionnalisation, etc. Chacune de ces approches comporte également des sous-approches.

Mon expérience en documentaire est inextricablement liée à l'approche « observatrice », celle-là même qui a connu ses heures de gloire à l'ONF dans les années 60 et qui a si bien permis à Pierre Perrault d'enregistrer la parole des gens. Cette approche est devenue, par la force des choses, mon utopie. J'ai en effet longtemps cru qu'un bon film documentaire devait laisser tout l'espace au profilmique et que le rôle d'un bon réalisateur était de s'effacer, de se faire témoin, de se faire « caméra-témoin » en quelque sorte. Après *American Utopias*, je n'y crois plus. Je crois maintenant, et ce sera l'objet de ce mémoire, que chaque sujet, chaque intention, chaque motivation mérite que l'on réfléchisse aux différentes approches à privilégier. Parfois, ces approches nous apparaissent naturelles et ne sont pas à remettre en question. L'intuition du réalisateur est souvent plus forte que l'analyse. Par moments, toutefois, l'intuition rencontre ses limites. Un travail d'analyse devient alors précieux pour le réalisateur qui doit se poser les questions suivantes : qu'est-ce qui est vraiment essentiel dans ce film que je souhaite construire ? Quelle relation dois-je établir avec mes personnages ? Quelle est la bonne distance (physique et affective) à prendre par rapport à ceux-ci. Ainsi, un projet de film documentaire qui ne questionne pas ses intuitions primaires est selon moi voué à l'échec.

Ce mémoire sera construit chronologiquement et suivra l'évolution de ma réflexion par rapport aux approches à privilégier dans la réalisation du documentaire *American Utopias*. Le premier chapitre fera état de mes recherches théoriques en pré-production qui ont portées sur les modes documentaires de Bill Nichols et leur revisite critique par Stella Bruzzi. Ces deux auteurs constitueront le cadre théorique de ce mémoire. Le second chapitre parlera de mon amour du cinéma direct et expliquera en quoi il était peu réaliste de croire qu'*American Utopias* puisse être tourné uniquement dans une approche observatrice. J'y ferai l'analyse de quelques extraits importants d'œuvres phares du cinéma direct. Le troisième chapitre, plus important, réfléchira aux choix que j'ai dû faire suite à mes premiers constats et tentera de les préciser théoriquement. De fait, ce

mémoire alternera entre un travail d'analyse d'extraits de films et un travail autopoïétique de description de mon processus créatif.

Ce mémoire n'est donc pas une réflexion sur les utopies. Je réserve ce sujet au film en tant que tel. Il est plutôt l'occasion de faire le point sur les divers procédés de mise en scène en documentaire et de réfléchir à comment chaque réalisateur peut se les approprier dans un processus de création.

Je suis un amoureux des listes et d'exercices de typologie. C'est pourquoi j'ai choisi d'ouvrir le premier chapitre par une réflexion autour de différents exercices de typologies des modes du cinéma documentaire et d'y analyser comment Bill Nichols a abordé la question de front dans ses différents essais. En fin de chapitre, je me permettrai de lui répondre, grâce à mon point de vue de créateur qui diffère de celui du théoricien.

La question des typologies est intéressante, car en l'analysant en détail, elle me ramène nécessairement à la question qui m'habite, soit les différentes approches possibles du cinéaste documentaire face à son sujet et celles, au final, à privilégier. Encore plus, c'est à travers l'analyse des différentes faiblesses des typologies que j'ai réalisé à quel point l'acte créatif est d'une complexité inouïe (donc difficilement classable, catégorisable) et que chaque approche (ou micro-approche) documentaire nous renvoie au réel différemment, avec une manière qui lui est propre.

S'aventurer dans le périlleux exercice des typologies, c'est aussi se rappeler qu'il n'y a pas une façon unique de faire du documentaire, mais une infinité de modes possibles, tous perméables, reconfigurables et questionnables.

1. Sur la typologie des modes documentaires, réflexion autour de la proposition théorique de Bill Nichols

L'apport de Bill Nichols envers l'étude du cinéma documentaire apparaît être celui d'un passionné, d'un amoureux inconditionnel du genre, en plus d'être évidemment celui d'un professeur qui analyse et organise avec la plus grande méthode les données empiriques qu'il affectionne. À ce sujet, Nichols est largement reconnu pour son classement de ce qu'il a nommé les « modes documentaires », ces « types d'approches possibles » du sujet qui permettent au cinéaste de circonscrire le réel, ou du moins certains fragments de ce réel, avec une voix et une perspective qui lui sont propres. Comme le remarque la professeure Stella Bruzzi dans son livre *New Documentary*, la typologie de Nichols est devenue avec le temps d'une popularité si notable que : « On some undergraduate courses Nichols' modes are attributed as if they are not one way of looking at documentary history and production, but the way. » (2006, sans pagination).

Il ne s'agira pas ici de critiquer cette popularité ou la manière dont on a récupéré l'effort théorique de Nichols pour en faire un travail didactique. Il s'agira plutôt de montrer comment sa typologie présente naturellement, à même sa méthode et sa présentation, des lacunes que je me dois de mettre en évidence, ne serait-ce que pour laisser respirer un peu mieux les œuvres qu'elle encercle et tend à enfermer, et ce, malgré les nuances et réserves de l'auteur. Ainsi, après avoir esquissé la nature de cette typologie et ce qu'elle implique théoriquement, nous verrons en quoi l'auteur Stella Bruzzi voit dans le travail de Nichols de potentiels écueils théoriques que je devrai par la suite retraverser et reconfigurer par ma propre réflexion critique. Cette critique sera foncièrement ancrée dans ma pratique documentaire, car c'est elle qui me donne les armes pour mieux l'évaluer. En ce sens, la méthode *descendante* de Nichols sera mise à l'épreuve, notamment par une méthode *ascendante* que je lui privilégierai et qui n'est pas celle du professeur-théoricien, mais celle du créateur-théoricien. Par le fait même, je souhaite enrichir la typologie de celui-ci et non pas la remettre radicalement en question, comme le ferait Bruzzi par exemple. Mais avant d'entrer plus profondément dans la critique et la

réflexion, je souhaite d'abord remettre en perspective le travail de Nichols, ce que je ferai en revisitant chacun de ses modes succinctement.

1.1 Bill Nichols et les modes du documentaire

Dans ses premières versions, la classification en modes de l'auteur contenait quatre catégories (le mode poétique, d'exposition, d'observation, d'interaction). Dans sa forme actuelle, ces quatre catégories sont devenues six. Ont été ajoutées : le mode réflexif et le mode performatif (le mode interactif est devenu le mode participatif). Ces modes, nous dit-il : « identify the different ways in which the voice of documentary manifests itself in cinematic terms. They differentiate documentaries in terms of formal, cinematic qualities. » (2010, sans pagination). La voix du documentaire à laquelle il réfère, c'est évidemment celle de l'auteur.

Revisitons chacun de ces modes pour bien en saisir tout l'aspect problématique. Le **mode poétique** d'abord « sacrifices the conventions of continuity editing and the sense of a specific location in time and place that follows from such editing. The filmmaker's engagement is with film form as much as or more than with social actors. ». Plus loin, il note : « The documentary dimension to the poetic mode of representation stems largely from the degree to which modernist films relied on the historical world for their source material. ». Il complète : « The poetic mode has many facets, but they all emphasize the ways in which the filmmaker's voice gives fragments of the historical world a formal, aesthetic integrity peculiar to the film itself. ». Pour exemplifier ce mode, Nichols évoque *Pluie* (1929) de Joris Ivens et *Koyaanisqatsi* (1982) de Godfrey Reggio. En bref, le mode poétique dénote un souci premier pour la forme.

Le **mode d'exposition**, ensuite, « assembles fragments of the historical world into a more rhetorical frame than an aesthetic or poetic one. ». Plus loin : « Expository documentaries rely heavily on an informing logic carried by the spoken word. ». Et finalement : « The expository mode emphasizes the impression of objectivity and a well-supported perspective. ». Correspondent à cette définition la série *Why We Fight* (1942), mais aussi des films moins propagandistes (supposons-le du moins) comme *Born Into Brothels*

(2004). En bref, le mode d'exposition privilégie une rhétorique de l'objectivité qui souvent se reflète à travers la voix *over*.

Le **mode d'observation**, c'est le mode du cinéma direct, le mode de certains films phares comme *Primary* (1960) de Robert Drew ou *Salesman* (1968) des frères Maysles. C'est aussi un mode historiquement permis par les innovations techniques de l'époque, tel l'avènement de l'Arriflex 16mm ou de l'enregistreuse Nagra. Pour Nichols, « many filmmakers now chose to abandon all of the forms of control over the staging, arrangement, or composition of a scene made possible by the poetic and expository modes. Instead, they chose to observe lived experience spontaneously. ». Plus loin, il note : « the filmmaker's retirement to the position of observer calls on the viewer to take a more active role in determining the significance of what is said and done. ». C'est finalement un mode de la coexistence entre présence et absence, car le cinéaste filme les événements, ce qui témoigne évidemment de son activité d'observateur sur les lieux, mais il les filme toujours comme s'il en était absent.

Le **mode participatif** apparaît historiquement à la même époque, pour des raisons techniques similaires. Dans ce mode,

[...] the filmmaker does interact with his or her subjects rather than unobtrusively observe them. Questions grow into interviews or conversations; involvement grows into a pattern of collaboration or confrontation. What happens in front of the camera becomes an index of the nature of the interaction between filmmaker and subject.

Et ce mode de participation entre filmeur/filmé en vient aussi à impliquer, toujours selon Nichols, le spectateur dans cette même interaction. Ici, l'auteur ne cherche pas à distinguer la participation entre filmeur et filmé de l'interaction entre œuvre et spectateur. On pourrait certainement le lui reprocher. Ce mode est celui de *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch ou de *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore.

L'avant-dernier mode, le **mode réflexif**, « calls attention to the conventions of documentary filmmaking and sometimes of methodologies such as fieldwork or the interview », « we now attend to the filmmaker's engagement with us, speaking not only about the historical world but about the problems and issues of representing it as well. ».

Ce mode remet entre autres une certaine conception du « style réaliste » du documentaire au sein d'un questionnement sain sur sa pratique, ses possibilités et les nombreux écueils méthodologiques et éthiques auxquels il semble toujours confronté. Parce que c'est un mode qui réfléchit principalement *sur le cinéma* et non *avec le cinéma*, c'est aussi un mode peu représenté empiriquement. C'est le mode de *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker et de *l'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov.

Finalement, le **mode performatif** prend forme lorsque l'auteur questionne notre rapport à la connaissance dans une performance documentaire qui souligne la complexité de notre monde. L'emphase est ici mise sur la subjectivité et l'affect. Pour Nichols :

Performance here draws more heavily on the tradition of acting as a way to bring heightened emotional involvement to a situation or role. Performative documentaries bring the emotional intensities of embodied experience and knowledge to the fore rather than attempt to do something tangible. If they set out to do something, it is to help us sense what a certain situation or experience feels like.

C'est le mode des films *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette et de *Les Glaneurs et la glaneuse* (2002) d'Agnès Varda. Voilà donc pour cette brève synthèse des différents modes possibles selon Nichols.

1.1.1 Typologie : mises en garde.

Nichols apporte quelques nuances à son exercice. D'abord, il nous indique assez clairement que ces modes ont existé en tant que « potentiel » depuis plusieurs décennies (donc, ils n'appartiennent pas entièrement à des périodes historiques données). Ensuite, chaque film incorporerait plus d'un mode à la fois, même si quelques modes peuvent apparaître plus dominants que les autres. Troisièmement, ces modes servent de squelette à partir duquel un cinéaste crée sa propre voix. Quatrièmement, ces modes évoluent avec le temps (il y en avait quatre il y a vingt ans, il y en a six maintenant). Cinquièmement, ces modes viennent de modèles déjà communs dans les classements d'œuvres non fictionnelles, mais ces mêmes modèles devaient être adaptés (et c'est l'essentiel du travail de Nichols) pour devenir des modes purement cinématographiques et documentaires. Dernièrement, chaque spectateur (ce qui inclut Nichols) réagit plus ou moins à certains

aspects des films et les classifie en conséquence. Voilà donc pour les mises en garde. Celles-ci ne semblent pas, *a priori*, affaiblir la force théorique de son entreprise. Elles viennent plutôt redéfinir ce qu'une bonne typologie peut et doit être.

1.1.2 De la typologie à une façon de faire l'histoire du cinéma documentaire

Un peu plus loin, Nichols nous dit que son exercice semble pointer naturellement vers une façon de faire l'histoire du cinéma documentaire, puisque chaque mode semble tout aussi naturellement pointer vers des périodes historiques où ces mêmes modes ont prévalu. C'est sur ce point que Stella Bruzzi amènera plus loin ses principales critiques. Nichols nuance pourtant assez bien : « The different documentary modes may seem to provide a history of documentary film, but they do so imperfectly. » et plus loin : « The modes do not represent an evolutionary chain in which later modes demonstrate aesthetic superiority over earlier ones and vanquish them, although a temptation to make such claims often arises. ». Si donc pour Nichols chaque mode ne souhaite pas « prouver » sa supériorité sur le précédent, il constate néanmoins : « New modes arise partly in response to perceived deficiencies in previous ones, but the perception of deficiency comes about partly from a sense of what it takes to represent the historical world from a particular perspective at a given time. » Nichols conclut : « New modes signal less a better way to represent the historical world than a new way to organize a film, a new perspective on our relation to reality, and a new set of issues and desires to preoccupy an audience. ». En bref, les nouveaux modes qui surgissent nous permettraient de rendre compte de la réalité d'une manière inédite et nous offriraient une nouvelle perspective sur notre relation au réel.

1.1.3 Forces et faiblesses de l'exercice

Avant d'amener sur le terrain du débat le texte de Bruzzi qui critique assez vertement la typologie de Nichols, j'aimerais reconnaître à la fois les forces et les faiblesses du travail de celui-ci. Sur les forces, j'aimerais pointer vers les nuances détaillées qu'il apporte et qui ont été évoquées ci-dessus. Dans ses nuances, Nichols fait assez bien la distinction entre « types de documentaires » et « approches ou modes documentaires ». Dans les

faits, toutefois, sa typologie ressemble bien plus à un travail de catégorisation des différents films documentaires, graphiques et tables à l'appui. C'est l'aspect paradoxal de son travail : d'un côté admettre que chaque film contient plusieurs modes (je préfère personnellement parler d'approches) et d'un autre côté, classer chaque film dans l'un ou l'autre des modes qui lui ressemble le plus. Ce travail est à double tranchant : il donne une certaine exposition à tous les films qui correspondent parfaitement aux canons qu'il a lui-même créés (par exemple, *Roger and me* (1989) de Michael Moore tombe parfaitement dans ce qu'il appelle le mode participatif), mais il oblitère par le même fait tous les films qui recourent d'une manière plus balancée aux différents modes possibles pour s'approcher de leur sujet. D'un autre côté, Nichols nous permet, grâce à sa typologie, d'analyser l'histoire du documentaire sous un certain angle et de mieux comprendre les divers choix auxquels font face les créateurs lorsqu'ils veulent représenter un sujet documentaire.

C'est ce deuxième point qui m'importe davantage et que je chercherai à creuser dans la deuxième partie de l'analyse. C'est-à-dire comment ses différents modes (ou approches) permettent de rendre compte différemment du réel ou de réalités singulières. Ces approches existent d'abord et avant tout parce que le créateur est libre à un certain degré de ses choix et de la représentation de son sujet. Nichols conserve le point de vue du spectateur théoricien qui classe et qui ordonne. Que deviendrait son exercice s'il était fait du point de vue du créateur et qu'il tenait compte de la multiplicité des choix créatifs et éditoriaux de celui-ci ?

1.2 Stella Bruzzi vs Bill Nichols

Dans son livre *New Documentary*, l'auteur Stella Bruzzi consacre une bonne partie de son introduction à prendre position par rapport à la typologie de Nichols en tant qu'exercice, mais également en tant que façon de faire de la théorie et de l'histoire. Elle note :

There has been a consistent necessity amongst those who have written about documentary to make sense of an otherwise unmanageable number of texts, movements and historical moments through the construction (or imposition)

of a family tree that seeks to explain the evolution of documentary along linear, progressive lines.

Elle reproche ainsi indirectement à Nichols d'imposer à l'histoire du documentaire un arbre généalogique qui en expliquerait aisément l'évolution.

1.2.1 Assises critiques

Voici, en résumé, les principales critiques qu'elle dirige envers Nichols : premièrement, elle remarque que la plupart des catégories de celui-ci sont définies par la négative, c'est-à-dire par ce qu'elles ne représentent pas, plutôt que par ce qu'elles représentent. Deuxièmement, elle remarque que ses choix sont circonscrits par ses propres préférences et ses propres connaissances. Troisièmement, et l'enjeu principal de sa thèse se trouve ici : plutôt que de reconnaître les problèmes intrinsèques à sa typologie, Nichols préfère ajouter de nouvelles catégories pour inclure les nouveaux documentaires qui ne s'inscrivent pas dans les cases déjà déterminées. Ou encore, exprimé autrement : Nichols ne tiendrait pas assez compte de la multiplication des approches et de leur mixité grandissante dans le panorama documentaire. Nichols se défend pourtant assez bien dans son livre : « This practice of mixing modes holds true for many films. It does not mean that the categories are inadequate so much as that filmmakers frequently adopt a fluid, pragmatic approach to their material, blending different models and modes to achieve a distinct result. » Mais Bruzzi poursuit sa critique. Elle décrit comment Nichols « force » la coexistence de films pourtant hétérogènes (*Grizzly Man* (2005) et *Super Size Me* (2004), par exemple) à l'intérieur d'un même paradigme : « A problem with the Nichols 'family tree' is that, in order to sustain itself, wildly heterogeneous documentaries are forced to co-exist, very uncomfortably at times, within one mode [...]. ».

1.2.2 Modes ou types documentaires ?

Tout cela nous ramène à la critique que j'ai formulée plus haut : Nichols, d'un côté, parle de modes, mais d'un autre, traite son sujet comme un « type » ou un « genre ». C'est cette lacune théorique qui alimente selon moi l'hostilité de Bruzzi envers Nichols. D'un autre côté, il me semble que Bruzzi perçoit très mal les nuances de Nichols.

En bref, à partir de cette critique somme toute assez virulente (du moins dans le ton), Bruzzi prépare son terrain théorique :

With this in mind, I have attempted here to present a not overly prescriptive underpinning theorisation of documentaries that helps to suggest links between diverse kinds of documentary filmmaking, from independent art house films to the most popular forms of tele-visual factual entertainment.

Bruzzi propose donc un travail théorique qui cherche à laisser respirer toutes les formes possibles du documentaire. Théoriser le documentaire comme le fait Nichols m'apparaît à long terme inopérant et pour le moins réducteur. Ma position n'est pas très loin de celle de Bruzzi, mais cherche plutôt à recentrer la typologie de Nichols dans la perspective du créateur-théoricien. C'est cette même position que je privilégierai et déploierai dans la prochaine partie de mon analyse.

1.3 N'oublions pas le créateur

Analyser des types, des caractères saillants, effectuer des recoupements, puis des regroupements, créer des catégories et leur donner des noms évocateurs, c'est le labeur du théoricien-typologue qui doit à tout moment rendre des comptes sur sa méthode et ses résultats. Si l'exercice de Nichols est communément utilisé aujourd'hui dans l'enseignement du documentaire et de son histoire, il n'en est pas moins à l'abri des critiques et des améliorations que nous pourrions lui proposer. C'est ce que je chercherai à faire dans cette partie de mon analyse. Mais pour ce faire, je devrai d'abord être plus transparent sur la méthode que je souhaite privilégier.

Cette analyse prendra comme racines le travail du créateur et les divers choix auquel il est confronté dans l'approche de son sujet documentaire. Je chercherai ici, à travers l'analyse en détail de trois segments de trois œuvres documentaires bien singulières, à mettre l'emphase sur les micros éléments qui me permettent de croire que la typologie de Nichols, dans sa forme actuelle, ne laisse pas respirer adéquatement les divers films qu'elle encercle et enferme dans sa forme. Commençons par l'analyse d'une scène de *The*

Fog of War (2003) d'Errol Morris pour mieux saisir les tenants et aboutissants de ma réflexion.

1.3.1 *The Fog of War*, ou la coprésence du participatif et du poétique

S'il fallait s'en tenir à notre intuition, l'on classerait aisément le film *The Fog of War* dans la catégorie « mode participatif » de Nichols, car, en tous points, il semble nous y diriger naturellement. Rappelons-nous que dans ce mode, le réalisateur interagit avec les acteurs sociaux du film et participe avec eux à la création ce qui se passe devant la caméra. Considérant que *The Fog of War* est une longue entrevue de presque deux heures, je serais tenté de ne pas me poser davantage de questions et d'admettre que le film est construit presque uniquement sur ce mode. Mais une analyse en détail (et l'expression en détail est d'une grande importance ici) me révèle qu'il y a autant de poétique dans *The Fog of War*, à même les choix de Morris, que de participatif. Mon analyse portera uniquement sur les deux premières leçons (le film étant divisé en onze sections différentes, représentant onze leçons à tirer de la carrière de Robert McNamara, l'interviewé du film).

Dans ce film, la parole et la présence physique de McNamara sont d'une importance centrale. L'interaction (ce que Nichols appelle la participation) avec le cinéaste l'est tout autant. C'est de la rencontre entre les deux personnages que jaillit un certain discours sur l'histoire américaine où certains faits sociopolitiques sont révélés au public pour la première fois. En ce sens, le cadre rhétorique du film est tout à fait présent, en tout temps. Cependant, son cadre poétique, à mon avis, l'est tout autant. Par poésie, je veux également prendre le temps d'aller plus loin que Nichols qui se limite à une définition pratiquement métrique du terme dans sa définition du mode poétique. Rappelons-nous que pour lui, le mode poétique met l'accent sur des rythmes acoustiques et visuels et sur la forme du film en général. Cependant, souvenons-nous également que le poétique, c'est d'abord et avant tout l'idée que l'on peut, à travers l'art, évoquer des images, des sensations, des émotions en créant une expérience sensorielle unique. C'est ce que fait Morris dans tout son film. Voici donc en rafale des éléments tirés des deux premières scènes qui me permettent de penser que *The Fog of War* est aussi, sinon plus, autant un

film poétique qu'un film participatif et que ces deux approches ne se chevauchent pas, mais cohabitent à même les différentes couches d'expression du médium filmique :

- l'emploi des différents plans noirs pour ponctuer les silences, les transitions et le rythme musical du montage ;
- la musique elle-même (de Philip Glass) qui donne une couleur tonale à l'ensemble du film ;
- la variation des cadrages qui offrent une forme particulière à géométrie variable au sujet statique profilmique ;
- l'emploi du regard caméra qui offre au spectateur une relation particulière, faite de proximité et d'intensité avec le même sujet ;
- les *jump cuts* parfois extrêmement rapprochés qui créent des moments de tension et de relâchement ;
- des plans visuels repris parfois trois ou quatre fois de suite pour créer un leitmotiv musical et un rythme particulier ;
- des archives superposées à vitesses variables (ralentis sur accélérés dans un même plan) ;
- la nature même de ces archives qui offre à voir des passants et des automobiles flous dont on garde une impression plutôt qu'une information ;
- d'autres archives trafiquées, filtrées, colorisées ;
- des moments d'hésitations du personnage principal volontairement conservés pour ponctuer la forme du discours alors que le *jump cut* est utilisé nettement à d'autres moments pour évacuer ces mêmes temps morts ;
- et finalement, des moments de silence clairement conservés et appuyés pour ressentir l'étendue du discours historique mis en place.

Tous ces exemples tirés d'une analyse fine et non globalisante du film de Morris m'aident à plaider pour une coprésence des approches poétiques et participatives dans *The Fog of War*. Tout ceci me permet de mieux démontrer la nécessité de remonter à l'acte créateur et aux choix particuliers que le cinéaste fait à tous moments. Ces choix créent, au final, une œuvre *polymodale* à couches multiples et difficilement « encerclable » par des catégories strictes.

1.3.2 *Seven Up !* ou la coprésence du mode d'exposition et d'observation ; et sa cohabitation avec le mode participatif

Ma seconde analyse prend comme objet le film *Seven up !* (1964) ayant lancé une série de documentaires sur le quotidien et le vécu d'enfants anglais tirés de classes sociales différentes et l'évolution de leur vie au sein de plusieurs réitérations (l'équipe de tournage les rencontre à chaque sept ans pour refaire un film). Le documentaire, à moitié

expérience sociologique (sans la rigueur méthodologique toutefois) et cinéma direct, nous amène à faire la découverte de plusieurs enfants grandissant dans l'Angleterre des années soixante. Une analyse simple me permet de constater que le mode d'exposition et d'observation coexistent tout au long du film, comme deux paradigmes pouvant cohabiter parfaitement sans s'exclure mutuellement.

D'abord, le mode d'exposition de Nichols m'apparaît clairement identifiable dès que nous entendons cette « voix de Dieu » qui nous présente les modalités de l'expérience « sociologique » du film et qui décrira tout au long du documentaire les éléments d'information que l'image ne peut elle-même nous fournir. Cette voix nous dit : « Why do we bring these children together ? Because we want to catch a glimpse of England in the year two thousands. » À l'image toutefois, c'est une tout autre approche qui est généralement privilégiée et qui est celle du cinéma direct. Le mode d'observation est donc également présent, partout dans l'image. Évidemment, cette approche n'est pas purement de l'observation, car les situations sont créées de toutes pièces, les jeunes étant amenés à interagir entre eux alors qu'ils ne se connaissaient pas avant le projet de documentaire. Il s'agit donc d'une approche directe certes, mais fortement interférentielle. De plus, ces divers moments sont entrecoupés d'entrevues, les intervieweurs, hors cadre, sont évacués du film. Si donc nous souhaitons conserver le vocabulaire de Nichols, nous pourrions dire que ce sont donc deux modes coprésents (d'exposition et d'observation) qui alternent avec le mode participatif. Je réserverai mes commentaires sur cette analyse pour la conclusion, mais je souhaite mettre l'accent, encore une fois, sur la coprésence des différentes approches possibles.

1.3.3 ; *Vivan las antipodas!* ou la coprésence du poétique, du réflexif et du mode d'observation

Un film parût dernièrement semble tout nommé pour faire éclater la typologie de Nichols, car à tous moments il fait coexister différentes approches à même son cadre rhétorique et esthétique. La présente analyse d'une séquence de *¡Vivan las Antipodas!* (2011) ira donc en ce sens. Dans ce film, le réalisateur a choisi de poser sa caméra sur huit villes (divisées en quatre paires) situées aux antipodes géographiques de la Terre. La caméra capte le

vécu et le quotidien des habitants. Le réalisateur aurait pu opter pour un mode purement observateur, mais encore une fois, les petits détails du film viennent nous indiquer que plusieurs approches cohabitent.

Le film de Victor Kossakovski est difficile à décrire avec précision. J'aimerais parler de cinéma observateur à forte tendance contemplative, mais ce serait le réduire à quelque chose qu'il n'est pas. Pourtant, il est vrai que son cinéma documentaire observe. Cela dit, le réalisateur le fait avec une distance qui est celle du cinéaste-esthète plus que celle du cinéaste-direct. À l'image, nous avons accès au quotidien des villageois qui deviennent des personnages documentaires par leur présence répétée. Cependant, la caméra s'en tient toujours éloigné, portée par la froideur presque clinique du plan rigide sur trépied. Le quotidien est observé certes, mais aussi poétisé par la beauté des paysages et tout autant par l'angle d'approche de la caméra, les compositions étudiées, les mouvements de caméra hyper fluides, etc. Cela dit, les personnages eux aussi sont magnifiés par le dispositif sonore mis en place pour capter leurs conversations (micro sans fil). Ainsi, d'une part, à l'image c'est la poésie du beau qui l'emporte, mais au son, c'est le quotidien direct qui porte le film.

De cette coprésence du mode d'observation et du poétique naît un film foncièrement réflexif sur les possibilités du cinéma. C'est du moins mon interprétation de spectateur complètement déboussolé devant un tel documentaire où la mise en scène est sans cesse travaillée en détail, mais toujours au profit du quotidien mis en valeur par une certaine forme de cinéma documentaire. *¡Vivan las antipodas!*, ce n'est pas tant un film qui traite des antipodes, mais plutôt une œuvre sur les possibilités du cinéma de représenter le beau et le vécu réel à travers les différentes approches que le cinéma permet. Et parce qu'il nous est présenté comme un documentaire, le film peut faire face à des critiques sur sa valeur documentaire, mais un spectateur averti peut et doit accepter qu'il se retrouve exactement là où Bruzzi pointe dans ses critiques de la typologie de Nichols : dans les espaces vivants entre les catégories claires et définies des modes documentaires.

Cette analyse plaide donc non seulement dans le sens d'une mixité grandissante des approches, mais également sur la quantité et la qualité de ces espaces existant entre les

catégories de Nichols, espaces qui se remplissent de plus en plus à travers les modulations originales des créateurs qui se servent de multiples ressources techniques et matières d'expression pour tenter de cerner un sujet qui leur est cher. Un réalisateur, comme celui de *¡Vivan las Antipodas!*, ne choisit pas sciemment un « genre » documentaire qui conviendra à son sujet, mais plutôt une multiplicité d'approches (paradoxaux ou contradictoires parfois) qui créeront un tout cohérent s'il est bien travaillé.

1.3.4 Retour sur l'exercice de typologie

Ces trois micro-analyses m'ont permis de prendre position dans le débat initié par Bruzzi pour remettre la typologie de Nichols en question. Avec le souci d'aller plus loin et de revenir à l'acte créatif originel, j'ai cru bon de plaider pour une coprésence possible et même inévitable des modes du documentaire. Ces approches peuvent donc coexister, non pas en simple alternance, mais en réelle coprésence filmique. Qui plus est, ces approches coexistent parce qu'elles prennent toutes leur origine dans les multiples choix auxquels est confronté un réalisateur dans la création de son œuvre. Ces choix divers peuvent être facilement décrits sous une forme polarisée : présence et/ou distance, flegme et/ou émotion, interférence et/ou recul, cadre rhétorique fort et/ou faible, etc. Il en existe beaucoup plus certainement et un exercice de typologie trop simple prendrait le risque assuré de porter à l'acte créateur plus de préjudice que de bien théorique. C'est en ce sens que je recommande, dans ce débat, de revenir à l'essentiel, c'est-à-dire à l'acte même de créer. Créer, au risque de se répéter, est un exercice libre, quoique soumis à d'innombrables contingences. Cette même liberté garantit une liberté de choix. Ces choix sont autant de façons d'approcher des fragments du réel, de l'observer, le décrire, l'exposer, le poétiser, le critiquer, etc. Ce sont ces choix auxquels doit renvoyer une typologie et non à la possibilité de pouvoir prendre un film comme un bloc monolithique à classer dans une catégorie distincte.

2. L'utopie du cinéma purement direct

Avec cette analyse des typologies en poche, je suis parti en tournage. En effet, ce long détour par l'analyse de l'exercice théorique de Nichols m'a permis d'arriver en production avec l'assurance qu'une mixité des approches pourrait être nécessaire dans la mise en scène d'*American Utopias*. Toutefois, et ce sera l'objet de ce chapitre, j'ai toujours cru que j'étais profondément un enfant du cinéma direct et que je privilégierais une approche presque entièrement « observatrice » dans ce film. Mes premiers tests allaient me confirmer que j'avais tort de favoriser uniquement cette approche, car elle porterait potentiellement préjudice à la qualité du projet. Je m'explique.

J'ai effectué mes recherches sur les utopies pendant toute l'année 2013. Arrivé en janvier 2014, je me sentais fin prêt pour effectuer des tests, c'est-à-dire accomplir un tournage d'une fin de semaine dans une communauté de la côte est américaine. Ces tests allaient me permettre, d'une part, de façonner toute la logistique de tournage (combien de temps ai-je besoin ? combien de communautés puis-je inclure ?, etc.), mais aussi de m'assurer que le mode « observateur » est celui qui convient le mieux au projet.

Pourquoi partir avec cette idée que le mode « observateur » est le plus approprié ? D'abord une intuition, certainement, mais surtout parce que ce mode me suit depuis mes débuts en documentaire. En effet, j'ai toujours été celui qui se sert de la caméra pour contempler le monde et scruter les humains. D'ailleurs, mon premier contrat professionnel en vidéo allait dans ce sens. Au début de ma vingtaine, je me suis fait embaucher par un organisme qui œuvre dans le milieu pédagogique. Mon rôle était de filmer des classes de primaire et secondaire et de créer des vidéos d'une durée d'environ 10 minutes à partir de celles-ci. Les balises étaient claires : le filmeur n'intervient pas, il est seulement le témoin. De plus, au montage, le style devait être minimal. Le respect de l'intégrité du profilmique était ici la valeur principale du projet. Une éthique du retrait en quelque sorte. Chaque montage m'a permis de constater qu'il est plutôt aisé, à force de pratique, de condenser une classe de cinquante minutes en une vidéo de dix minutes sans perdre le sens de la leçon. Ces vidéos, j'en suis certain, allaient permettre à des

enseignants en formation de mieux comprendre certaines pratiques pédagogiques et de s'inspirer de leurs pairs réputés comme experts.

Cette expérience dans cet organisme a façonné le professionnel et l'artiste que je suis aujourd'hui, m'éloignant de mes idéaux de cinéma de fiction pour me rapprocher de cet autre cinéma qu'est le cinéma documentaire. J'en suis également venu à la conclusion que le montage était un outil puissant pour raconter une histoire et que la simple observation avec une caméra pouvait être en soi une forme de mise en scène. J'étais un peu naïf ceci dit. Pourquoi naïf ? Parce que je n'ai pas réalisé que c'était vrai uniquement dans un contexte où l'histoire est déjà racontée dans le monde profilmique. Par cela j'entends ceci : chaque fois qu'un professeur commence une période de classe, il enclenche également le début d'un certain récit. L'enseignant présente en effet aux élèves la ou les activités, il les invite à bien travailler. Un suspense est automatiquement créé : les élèves réussiront-ils l'activité et qu'en retiendront-ils ? À la fin de la classe, l'enseignant fait un retour et s'assure de constater les nouveaux acquis des élèves. Début, milieu et fin. Normalité, tension, dénouement. Les rôles de tout un chacun sont clairs : le professeur expert d'un côté, les élèves apprenants d'un autre.

En commençant le projet *American Utopias*, j'ai vite réalisé que la réalité, celle qui n'est pas vécue dans une classe d'école, ne contient pas toujours intrinsèquement sa propre histoire. C'est au réalisateur à créer ce récit par divers procédés. Ce chapitre cherchera donc à cibler les lacunes présentes dans le mode observateur et les manières à privilégier pour compenser ce manque d'information et de contextualisation. De plus, j'aimerais aborder les implications éthiques de ce mode, car ces considérations m'ont accompagné pendant tout le processus.

2.1 Une approche qui connaît ses limites

Très tôt dans mon processus créatif, j'ai rencontré certains obstacles. Alors que je réécoutais les premiers « rushes » de mon test initial dans une des communautés utopiques, j'ai tout de suite remarqué les limites du mode observateur. En préparant un montage préliminaire, j'ai d'abord cherché à faire un effort d'empathie et de me mettre

dans la peau d'un spectateur qui écoute pour une première fois les scènes montées et qui ne connaît rien ou peu au contexte du tournage. C'est à ce moment que j'ai réalisé, non pas sans anxiété, que la plupart des séquences que j'avais montées étaient inutilisables. En effet, rien dans ces scènes nous montrait avec évidence qui étaient les personnages principaux (utopistes) et qui étaient de simples visiteurs passant par là. Ces scènes manquaient cruellement de contextualisation et ne pouvaient, en elles-mêmes, servir à raconter une histoire claire où les enjeux seraient bien définis. Plus je prenais connaissance de ces lacunes contextuelles et narratives, plus je réalisais que l'approche observatrice pure serait lacunaire et utopique étant donné le peu de temps que je pouvais passer dans chaque communauté.

Pour mieux me faire comprendre, je vais décrire une de ces séquences tests de mon point de vue et ensuite du point de vue du spectateur. Commençons par mon point de vue. Au premier jour de tournage, je me trouve dans une communauté écologique et égalitariste. Les membres sont à la recherche de stagiaires pour écrire des articles sur leur communauté. Une femme se présente ce jour-là. Elle leur offre de l'aide dans le jardin et, tout en apportant son aide physique, elle commence à prendre des notes pour écrire un article sur la communauté. C'est là que je sors ma caméra et que je commence à filmer. Je trouve ce moment rempli de potentiel, car il montre la volonté de la communauté de présenter au reste du monde le fruit de leur travail. Je suis donc naturellement content de pouvoir filmer cette femme qui vient aider la communauté dans ses efforts de communication. Cependant, voici le point de vue du spectateur qui regarde la scène. Le spectateur est confus, car il ne sait pas que la femme est une stagiaire, parce que personne ne le dit explicitement dans la scène. Est-ce une stagiaire, une journaliste ou même mon assistante ? De plus, qui sont ces personnes qui l'entourent ? Des gens de la communauté ? Des amis, des visiteurs, d'autres stagiaires ? Bref, j'ai choisi de ne pas inclure cette scène dans le film, car elle était si confondante dans ses informations que, malgré sa forte charge expressive, je ne pouvais me permettre de la laisser telle qu'elle. Mon approche observatrice pure devait être améliorée et mixée avec une seconde approche pour pallier ces manques.

En rhétorique, il existe une théorie d'abord énoncée par Hermagoras de Temnos et rapportée par Saint Augustin. Cette théorie cherche à définir sept questions dont les réponses nous aident à cerner les circonstances d'une situation. Ces sept questions sont devenues les cinq « w » du journalisme moderne et sont représentées par le sigle QQQQCCP pour : 1. Qui ? 2. Quoi ? 3. Où 4. Quand ? 5. Comment ? 6. Combien ? 7. Pourquoi ? Cette théorie m'a permis de bien comprendre pourquoi, dans ces tests que j'avais fait, mon approche observatrice pure n'avait pas permis de créer une scène compréhensible pour le lecteur et, ultimement, signifiante.

À cet instant, je suis retourné à la planche à dessin et c'est par une analyse de *Pour la suite du monde* (1963) de Pierre Perrault et Michel Brault que les réponses allaient m'arriver.

2.2 Pour la suite du monde, en trois temps

Il est vrai que le film de Perrault et Brault est reconnu aujourd'hui comme un chef-d'œuvre et un jalon du cinéma direct. Mais que voulons-nous dire exactement lorsque nous parlons de cinéma direct ? Souvent, une adéquation est faite entre approche « observatrice » et cinéma direct. Mais quand nous analysons adéquatement *Pour la suite du monde*, nous réalisons à quel point la mixité des approches est grande dans ce film. Les réalisateurs ont en effet su créer une œuvre forte, principalement observatrice il est vrai, mais aussi capable d'adapter ses approches et ses dispositifs pour aller chercher davantage de substance et s'assurer que le spectateur saisisse bien tous les tenants et aboutissants du récit. De plus, l'un des talents des réalisateurs est de réussir à raconter une histoire qui n'existait pas avant que le tournage commence. C'est la force première du film à mon avis.

Dans ce chapitre, je veux étudier trois moments du film qui me montre à la fois les limites de l'approche observatrice et les approches privilégiées pour compenser les lacunes d'un mode purement observatoire. Je ne prétends pas, cela dit, que ces approches étaient strictement compensatoires pour les réalisateurs, mais qu'elles permettent naturellement de pallier à certains manques de l'approche directe.

2.2.1 Le carton introductoire

Le premier quinze secondes de *Pour la suite du monde* m'apparaît des plus importants à analyser. En un seul carton, quarante mots, les réalisateurs font preuve d'une incroyable économie de moyens pour offrir aux spectateurs une compréhension pleine et bien contextualisée de ce qu'ils s'apprêtent à découvrir pendant les cent prochaines minutes.

Voici le carton :

Jusqu'en 1924, les habitants de l'Île aux Coudres tendaient une pêche aux marsouins sur le fleuve St-Laurent. À l'instigation des cinéastes, les gens de l'île ont « relevé la pêche » en 1962 pour en perpétuer la mémoire.

Reprenons maintenant ce même carton en y incorporant la théorie d'Hermagoras de Temnos pour saisir à quel point en si peu de mots, ce carton nous permet de bien circonscrire le sujet du film.

Jusqu'en 1924, les habitants de l'Île aux Coudres [qui] tendaient une pêche aux marsouins [quoi] sur le fleuve St-Laurent [où]. À l'instigation des cinéastes [comment], les gens [combien] de l'île ont « relevé la pêche » en 1962 [quand] pour en perpétuer la mémoire [pourquoi].

Ce carton ne relève pas d'une approche directe observatrice, mais bien d'une approche rhétorique d'exposition. Il permet certes de mettre la table pour un cinéma plus observateur, mais module autre chose également. En effet, n'est-il pas intéressant de porter notre attention sur le « comment » ? Ainsi, d'emblée, le carton nous indique que le film existe seulement parce que *les réalisateurs ont instigué la pêche*. Ce carton nous annonce que l'immense majorité des scènes à venir ne seront pas tournées dans une approche observatrice pure, mais bien dans une approche observatrice que j'appellerais interférentielle. C'est une approche où les réalisateurs interviennent sur les actions du profilmique avant même d'enregistrer le réel. C'est là le génie du film, à mon avis. Être en mesure de poser certains gestes, certaines actions, puis de se mettre dans la peau de l'observateur qui contemple la nouvelle réalité qu'il vient de créer. Ces interférences ne cherchent pas à reconstituer une scène pour le cinéma, mais à créer une nouvelle scène, qui ressemble à l'ancienne, mais qui n'en est pas vraiment une. « Ainsi l'événement de la pêche aux marsouins dans *Pour la suite du monde* n'est pas une reconstitution, mais une

nouvelle pêche qui trouve, dans le vécu des gens en cet été 1962, des raisons d'exister. De vivre et non de revivre. [...] Il ne s'agit pas vraiment d'une reprise de la geste ancienne, mais tout simplement d'une nouvelle pêche qui évoque le passé, le souvenir. » (Perrault 1996, p.17)

Ce carton est pour moi primordial, car non seulement il annonce le projet et le contextualise, mais il indique également la posture des réalisateurs et leur forme d'inclusion dans le projet de film documentaire.

2.2.2 Le personnage de Léopold

Rappelons-nous maintenant de ce que Nichols dit de l'approche observatrice tant associée au cinéma direct : « many filmmakers now chose to abandon all of the forms of control over the staging, arrangement, or composition of a scene made possible by the poetic and expository modes. Instead, they chose to observe lived experience spontaneously. » et encore : « the filmmaker's retirement to the position of observer calls on the viewer to take a more active role in determining the significance of what is said and done. » Ici, Nichols suggère que l'approche observatrice demande au spectateur de faire un travail actif pour déterminer la signification et la portée de ce qui est dit et montré. En ce sens, je suis d'accord pour dire que bien des scènes de *Pour la suite du monde* correspondent au mode observatoire. Cela dit, lorsque Nichols nous dit que dans ce mode, le réalisateur abandonne le contrôle sur la mise-en-scène (« staging ») du profilmique, il faut se rendre à l'évidence que *Pour la suite du monde* ne s'inscrit pas dans ce paradigme. Une analyse du personnage de Léopold nous fait mieux comprendre pourquoi et comment.

Léopold Tremblay, bien qu'il n'est pas présenté comme tel au spectateur, est réellement dans *Pour la suite du monde* le représentant profilmique des réalisateurs physiquement absents. Une première écoute en surface peut nous donner l'impression qu'il est un personnage comme les autres, mais une analyse plus approfondie nous révèle à quel point il incarne l'extension vivante du projet des réalisateurs. En effet, il existe pas moins de six scènes qui reposent sur un même modèle où Léopold approche une personne de la

communauté pour lui parler de l'avancée du projet et des enjeux qui lui sont inextricablement liés. Avec mon expérience en documentaire, il m'est clair que les réalisateurs ont donné des directives précises à Léopold pour bien embrayer ces scènes. On se retrouve donc avec une approche certes observatrice, mais formellement interférentielle où les cinéastes imaginent et partagent la genèse d'une scène avec un personnage et contemplent ensuite les résultats.

2.2.3 L'auto à fière allure, la subtile mise en scène expressive

Finale­ment, une troisième scène (mais il y en a maintes autres), laisse penser que Perrault et Brault connaissent bien les limites de l'approche observatrice et n'ont pas peur de s'appropri­er les outils du cinéma de fiction pour construire leur film adéquatement. Il existe en effet une scène qui m'a fortement marqué à la fin du film. À ce moment, le personnage de Léopold arrive en voiture, à toute allure, pour annoncer la bonne nouvelle de la capture du marsouin. Il n'y a pas de doute que cette scène est en quelque sorte une « mini-fiction ». Encore une fois, elle n'est pas énoncée comme telle. Le spectateur non averti l'interprétera probablement comme un moment qui s'est réellement passé dans le « vrai monde », sans l'intervention directe des réalisateurs. Cependant, un esprit un peu plus sagace comprendra rapidement que cette scène est mise en place de toutes pièces. En ce sens, elle diffère d'autres scènes dont la directivité se limitait, jusqu'à présent, en une simple interférence pour embrayer l'action et mettre en branle le réel. Ici, la voiture qui arrive à vive allure, c'est du « cinéma ». Cette scène est d'abord poétique avant d'être documentaire.

Dans cette scène, Léopold arrive chez un habitant en automobile pour apprendre de lui la bonne nouvelle au sujet du marsouin. Cela dit, la caméra le filme d'un point de vue lointain qui est aussi exactement son lieu d'arrivée, comme si les cinéastes avaient prémédité la trajectoire exacte de Léopold. Il semble en effet que tout était calculé et mis en scène. Ici, la voiture qui roule rapidement représente la vive joie ressentie par les insulaires face à la réussite de la pêche. À cet instant, les réalisateurs ont abandonné l'approche observatrice pour mettre en scène un moment qui n'appartient pas au monde réel, mais au monde du cinéma, de la poésie et de l'expression.

Cette analyse de trois séquences du film de Brault et Perrault m'aura permis de comprendre à quel point il faut chercher à sortir d'une approche unique pour mieux épouser les vertus d'approches mixtes et secondaires. De cette analyse, je retiens également la nécessité, pour l'artiste qui veut conter une histoire en cinéma documentaire, de bien savoir embrayer la réalité qu'il s'apprête à filmer. Cela ne veut pas dire travestir le réel, ni même mentir au spectateur. Au contraire, influencer le réel, si c'est bien fait et dans l'esprit du projet, c'est savoir prendre sa place comme artiste et ne pas se mentir à soi-même en pensant que l'on peut être un simple témoin. Il y aura toujours une interférence avec les sujets filmés de toute façon, alors vaut mieux en être pleinement conscient et savoir transmettre intelligemment ce constat au spectateur.

2.3 *La bête lumineuse*, comme contre-exemple

J'aimerais aborder ici, beaucoup plus succinctement, un film qui va me servir de contre-exemple à *Pour la suite du monde* et qui est, selon l'avis de plusieurs, un film clé dans la cinématographie de Pierre Perrault. Bien que je considère *La bête lumineuse* (1982) comme un des films les plus éloquents de notre cinématographie nationale, je ne peux m'empêcher de penser, à la lumière de cette analyse, que ses principales faiblesses viennent justement de ne pas avoir su employer des approches mixtes et secondaires. *La bête lumineuse* est en effet un film qui s'inscrit à merveille dans la catégorie du mode observatoire de Bill Nichols. Voyons comment cela peut, selon moi, porter légèrement préjudice à la qualité de l'œuvre.

2.3.1 Pourquoi s'inclure ?

Dans *La bête lumineuse*, Pierre Perrault suit une partie de chasse qui doit durer dix jours et qui met en scène un groupe d'hommes qui accueille un poète au sein de leur « meute ». Cet accueil sera lentement mis à mal et le poète se retrouvera progressivement ostracisé du groupe. Dans ce documentaire, la chasse devient un prétexte pour mettre en relief le comportement d'un groupe et la sournoise intimidation vécue par le plus sensible d'entre

eux. Le film met donc en scène des situations relationnelles problématiques qui se dégradent au fur et à mesure que le récit avance. En ce sens, *La bête lumineuse* est efficace à montrer comment l'homme peut devenir un loup pour l'homme. Mais, considérant qu'il s'agit d'un film documentaire et non un film de fiction, est-il légitime de montrer tout cela sans jamais que l'on sente la présence physique ou interférentielle de l'équipe de tournage et de Pierre Perrault en particulier ?

Tout est filmé dans *La bête lumineuse* en mode observateur, comme si la réalité s'était imprégnée d'elle-même sur la pellicule. Perrault dira d'ailleurs : « *La bête lumineuse*, c'est le film que je ne croyais pas à la portée du documentaire. C'est un film dramatique qui s'approche de ce que la fiction est habile à produire. ». (1996, p. 79) C'est là, à mon avis, la principale faiblesse de l'exercice. Croire que le cinéma documentaire peut s'habiller des mêmes atours que la fiction, jusqu'à faire croire au public que l'équipe de tournage n'interfère pas. Je ne sais pas à quel point Perrault a « tiré les ficelles » dans *La bête lumineuse*, car en tant que spectateur, je n'ai aucun indice qui me permet de penser qu'il est à l'origine de telles ou telles interférences.

À l'inverse, *Pour la suite du monde* était honnête dès le départ en mentionnant que la pêche était tendue à l'initiative des cinéastes. Comme le remarque Vincent Bouchard :

Les cinéastes de *Pour la suite du monde* ne cherchent pas à rendre compte de la réalité de l'Île-aux-Coudres de manière objective. Ils mettent les habitants de l'île en situation, ils reconnaissent leur participation à l'élaboration du discours, ils affirment un point de vue. Cela ne veut pas dire qu'ils cherchent à plaquer une fiction sur la réalité de l'Île-aux-Coudres, mais plutôt à révéler une parole à travers ce dispositif [...]. Si les cinéastes provoquent des fictions, ce sont celles des protagonistes. En les mettant en situation, ils leur donnent la possibilité de se raconter, quitte à parfois *se légènder*. (2009, p. 57.)

Ce dispositif sensible est abandonné dans *La bête lumineuse* au profit d'une approche observatrice pure. Perrault la justifie ainsi :

Je ne tiens pas outre mesure à être un auteur, un cinéaste ou un écrivain. Mon travail consiste à me situer en porte-à-faux. À renier jusqu'à un certain point la notion d'artiste ou de créateur. Tous ces mots ont un rapport à l'imaginaire vénéré. Je me contente du réel. Je ne peux pas prétendre être plus qu'un témoin. Et c'est déjà beaucoup il me semble. Un témoin qui leur donne la parole au tournage et qui leur rend la parole au montage. (1996, p. 83)

Je ne saurais être plus en désaccord avec cette affirmation de Perrault suite à mon analyse du magnifique *Pour la suite du monde*. À mon avis, le cinéaste doit trouver une manière de s'inclure dans son récit. Cela dit, c'est une position bien personnelle et non une éthique de travail absolue.

Le philosophe Jacques Rancière a écrit : « Les images changent notre regard et le paysage du possible si elles ne sont pas anticipées par leur sens et n'anticipent pas leurs effets. » (2008, p. 114) Je crois malheureusement que Perrault a anticipé le sens et l'effet des images de *La bête lumineuse*. C'est pourquoi le film fait tant penser à une fiction et nous donne l'impression d'assister à un spectacle parfois cruel. Le retrait du réalisateur, comme s'il était parfaitement objectif, laisse présager qu'il n'est qu'un simple témoin et non un acteur. Je ne le crois pas personnellement. Je crois au contraire que le retrait dans l'observation pure amène ici à un manque d'empathie envers son personnage principal et, au niveau du sens de l'œuvre, à un caractère trop démonstratif du sens anticipé. J'ai cette impression que Perrault est arrivé dès le départ du projet avec un dispositif clair et qu'il n'a pas été sensible à l'évolution du projet contrairement à *Pour la suite du monde*. Vincent Bouchard remarque d'ailleurs au sujet du film de Brault et Perrault :

Comme par osmose avec l'ensemble de la démarche cinématographique, le dispositif n'a pas été créé avant le début du tournage. Il est né suivant l'ensemble des choix – au niveau du matériel, de l'approche, etc. Il se modifie au contact de la réalité, tout au long du tournage. En fait, il est le résultat de la négociation entre le dispositif de production et la réalité filmée. (2009, p. 58)

Du reste, peut-être que Perrault était plus intéressé à faire de la bonne fiction que du bon documentaire. Et cela, ça se défend tout aussi bien.

2.3.2 La solution Depardon

Est-ce à dire que le réalisateur doit nécessairement s'inclure physiquement pour autant ? Non, bien évidemment. Chaque œuvre et chaque sujet imposeront un potentiel d'inclusion auquel l'artiste sera sensible.

Une scène m'a particulièrement touché dans le film *Urgences* (1988) de Raymond Depardon. La situation est la suivante : une femme se trouve à l'urgence d'un hôpital psychiatrique. Elle est en attente d'un médecin et se parle à elle-même. Puisque l'approche privilégiée à cet instant en est une d'observation, tout indique que la femme se parle seule et ce n'est pas à son avantage, car en réalité, elle se parle à elle-même en effet, mais en présence de l'équipe de tournage. Et si elle s'ouvre de cette manière, c'est qu'elle a trouvé des gens qui sauraient l'écouter dans sa détresse. Depardon, soucieux de ne pas laisser penser au spectateur que la femme monologue seule, prend un temps pour « dézoomer », fait ensuite un bref panoramique sur le preneur de son avant de « rezoomer » sur la femme qui poursuit son monologue qui n'en est plus un pour le spectateur. Tout cela a duré moins de dix secondes, mais Depardon a trouvé un moyen de s'inclure de manière honnête, humble et en étant respectueux de la personne qui a accepté de se faire filmer.

2.4 L'approche observatrice pure, une utopie ?

À la lumière de mes premiers tests et mes analyses de deux films emblématiques du cinéma direct, j'en suis arrivé à la conclusion que l'approche observatrice pure porterait préjudice à l'œuvre que je m'apprêtais à tourner. Heureusement, j'avais fait quelques tests avant le tournage et je suis parti avec des idéaux renouvelés. Je savais maintenant que je devais parfois abandonner l'approche observatrice pour deux principales raisons : m'assurer de construire un récit clair pour tous et le faire dans un cadre éthique intelligent où le spectateur est capable de reconnaître que les images proposées ne sont pas la réalité, mais bien une interprétation artistique de celle-ci. Contrairement à Perrault dans ses entretiens, je ne crois pas que je suis un simple témoin. En tant que réalisateur, plus que jamais, je suis conscient que je suis un instigateur, un catalyseur, un inhibiteur aussi parfois, un trouble-fête du réel. Parfois j'observe, parfois j'ordonne, parfois je contemple, parfois je transforme. C'est avec cet état d'esprit que je suis parti en tournage officiel et le troisième chapitre s'efforcera de présenter et justifier théoriquement les décisions que j'ai prises en tant que créateur et qui ont fait d'*American Utopias* un documentaire à approches mixtes bien que résolument observateur dans son essence.

3. Vers une mixité sensible et réfléchie des approches dans *American Utopias*

En juin 2014, j'étais maintenant prêt à partir en tournage pour tout l'été. Cela dit, il subsistait encore en moi un questionnement crucial laissé sans réponse : par quels dispositifs allais-je pouvoir combler les failles du mode d'observation pur afin de mieux contextualiser le projet des utopistes et trouver une manière de bien intégrer au récit ma propre subjectivité ? Ce dernier chapitre me permettra de répondre adéquatement à ces deux questions principales. Commençons d'abord par le problème de la contextualisation grâce à une analyse du dispositif de l'entrevue.

3.1 Comment bien contextualiser ?

En cinéma documentaire, l'entrevue est l'une des méthodes les plus efficaces pour communiquer clairement de l'information et aider à contextualiser une situation. De plus, grâce à un montage efficace l'entrevue peut devenir un précieux outil de rhétorique pour afficher et consolider des arguments personnels. On comprend vite pourquoi une grande majorité de documentaires (films ou émissions télévisuelles) utilise ce dispositif de nos jours. Cela dit, à mon avis, l'un des problèmes systémiques du cinéma documentaire actuel se retrouve justement dans son obsession à communiquer des informations, ce qui tend à se faire au dépend d'une certaine transmission de sensations et d'émotions. Et comme l'écrit très bien François Niney dans son livre *Le documentaire et ses faux-semblants* : « Un auteur de documentaire dit de création [...] ne vise pas à transmettre un savoir chiffré à une audience [...], mais plutôt à faire éprouver à des spectateurs ce qui se joue là et à mettre cet aspect du monde à l'épreuve du cinéma. » (2009, p. 121)

Bien que je souhaite personnellement communiquer des informations, j'espère avant tout que cela ne se fasse jamais au dépend d'une certaine homogénéité poétique et un certain sens du lyrisme, c'est pourquoi j'ai peu tendance à utiliser l'entrevue comme dispositif documentaire. Dès le début du processus de création, j'avais ainsi la forte intuition que mon film devait toujours porter en soi le fil de la contemplation et que le moment du film

était celui du voyage. Je craignais qu'en incorporant des entrevues, ce que nous appelons plus communément dans le métier des « têtes parlantes », nous devions quitter momentanément le rythme spontané du voyage pour nous retrouver dans un moment plus artificiel qui est celui de l'entrevue. À quoi bon chercher à créer un tout homogène et poétique si nous devons constamment le perturber par un dispositif moins naturel ?

Cela dit, à un certain moment du processus de création, j'ai constaté que le contexte logistique de mon projet (tournage sur une courte période de temps) ne me permettrait pas de bien informer les spectateurs sur le projet des utopistes et de le contextualiser correctement. Pour pallier ce manque, j'aurais donc fort probablement à réaliser des entrevues. Or, en analysant rapidement le mode d'entrevue le plus commun dans le cinéma documentaire, j'ai très vite constaté les lacunes de ce dispositif.

Alfred Hitchcock disait que le cinéma était foncièrement fait d'actions et de mouvements. L'entrevue filmée est problématique en ce sens, car elle est habituellement statique et oblige conséquemment le réalisateur à lui imposer un rythme extrinsèque en lui plaquant des images en mouvement grâce au concours du montage. On crée ainsi une cadence, mais souvent *a posteriori*. Est-ce à dire que l'entrevue filmée est un dispositif proprement anti-cinématographique ? Non, bien évidemment. Le problème survient lorsque le dispositif est mal intégré ou employé sans grande réflexion créative en amont. En ce sens, on peut trouver bon nombre de textes critiques qui évoquent ce problème du « défilé de têtes parlantes » comme dispositif peu créatif et parfois maladroitement utilisé.

En préparant mon tournage, j'ai recensé certains textes critiques provenant de l'organisme culturel *Médiafilm*. Voici en rafale quelques extraits tirés de ces textes : « forme classique, alternant têtes parlantes et films d'archives » (*The Tillman Story*, 2006), « défilé de têtes parlantes un peu fade » (*Portrait of Wally*, 2012), « surcharge de têtes parlantes » (*The People vs. George Lucas*, 2009) (www.mediafilm.ca). On voit donc assez rapidement comment une surcharge d'entrevues filmées peut venir encombrer l'œuvre documentaire.

À ce stade de ma création, je me questionnais à savoir si je pouvais quant à moi éviter de faire un documentaire à deux voies, qui alternerait constamment entre observation et « têtes parlantes ». À défaut de trouver une meilleure solution, j'ai tout de même décidé d'aller de l'avant avec ce dispositif, car certaines informations, certains contextes et certains récits étaient essentiels à la compréhension du sujet. Cela étant, je souhaitais bonifier ces entrevues pour qu'au-delà de la simple contextualisation, elles puissent également servir à générer une réflexion plus étendue sur la question des utopies. Ainsi, pendant les entrevues, je demanderais aux utopistes de nous raconter l'histoire de leur communauté, mais également de nous exposer leurs questionnements personnels en rapport à leur projet. Et je souhaitais ardemment que ces réflexions soient communiquées directement au spectateur.

Malheureusement, avec un dispositif d'entrevue que je qualifierais de « classique », le réalisateur ne se trouve jamais à la place de l'objectif, mais toujours un peu à gauche ou à droite de celui-ci et chaque intervenant s'adresse conséquemment toujours un peu indirectement au spectateur qui, lui, occupe par procuration la place de la caméra. J'étais donc face à un double enjeu : réaliser des entrevues qui sauraient conserver la contemplation et la poésie au sein même de l'image en plus d'interpeller directement le spectateur. Des analyses de deux films en particulier m'ont apporté des pistes de solutions. Voyons comment ces œuvres répondent singulièrement et originalement à ces deux écueils créatifs.

3.1.1 *Man on Wire*, l'entrevue vivante.

Man on Wire (2008) du réalisateur James Marsh relate l'histoire du Français Philippe Petit qui tendit un câble entre les deux tours du World Trade Center au moment de leur construction et qui, un matin d'août 1974, fit le funambule plusieurs centaines de mètres au-dessus du sol pendant plusieurs minutes. Quiconque a vu le film pourrait s'étonner de le voir analysé ici, car en plusieurs points le film de Marsh est justement un film à voix multiples qui alterne archives, reconstitutions et « têtes parlantes ». Qui plus est, ces « têtes parlantes » sont filmées de manière assez conventionnelle. Le réalisateur a en effet installé ces personnages sur une chaise, puis le directeur photo a aménagé un dispositif

d'éclairage juste assez expressif et, finalement, l'entretien filmé a eu lieu. Le film comporte ainsi une dizaine de ces entrevues statiques qui possèdent certes de nombreuses qualités narratives, rhétoriques et plastiques, mais toujours au dépend d'une certaine audace créative et cinématographique. Sauf... une scène en particulier.

À la vingtième minute du film, on nous présente une entrevue avec le protagoniste. Cette entrevue diffère d'une première (avec le même personnage) dont nous avons déjà été témoins plus tôt dans le film et qui est réalisée dans une forme plus convenue. Dans ce deuxième entretien, le réalisateur a demandé à son personnage de lui faire le récit d'un moment où ce dernier devait monter au haut des tours illégalement en passant par un ascenseur temporaire. Comme spectateur, quelques questions me sont alors venues à l'esprit. Pourquoi ne pas lui avoir demandé de raconter cette histoire pendant l'entrevue « conventionnelle » ? Pourquoi changer de dispositif uniquement pour cette courte scène ? Je n'ai malheureusement aucune réponse claire à donner. Je sais cependant que cette entrevue est réussie en plusieurs points, elle est notamment plus engagée et plus sensible.

Dans cette seconde entrevue, la caméra n'est plus statique, elle accompagne à l'épaule Philippe Petit qui est un personnage extraverti et expressif. Elle quitte parfois son visage pour s'attarder à ses mains qui parlent un langage singulier et sans retenue. La caméra n'est plus passive, elle est en adéquation avec l'anecdote, elle s'approprie l'espace et réagit à la situation. À un certain moment, cette adéquation devient si forte, que le directeur photo se surélève avec sa caméra à presque un pied au-dessus de la tête du personnage. Celui-ci nous dit à cet instant : « Now we are in a plywood box in a temporary freight elevator going all the way up. ». La caméra est devenue à cet instant l'ascenseur de l'anecdote qui s'élève dans les tours. De plus, nous ne sommes plus dans un studio, l'entretien est plutôt mené dans les coulisses d'un vieux théâtre. Pourquoi un théâtre ? Peut-être parce que le protagoniste Philippe Petit a tous les traits du comédien qui exagère et dramatise ses récits à outrance. D'ailleurs, le spectateur en vient souvent à se demander si le protagoniste n'est pas un peu mythomane à l'occasion. Cette scène est selon moi d'une exceptionnelle sensibilité créative. Le dispositif, loin d'être monocorde

et convenu, cerne à merveille le sujet et propose une esthétique analogue au propos suggéré.

Ainsi, *Man on Wire* nous suggère une piste de solution pertinente aux deux problèmes mentionnés plus haut. Sur la question du rythme et de la poésie intrinsèque, James Marsh réussit à créer un dispositif sensible, dynamique et « cinématographique ». Sur la question de la communication directe, il est vrai que Philippe Petit ne s'adresse pas directement au spectateur, mais son charisme est si fort et son enthousiasme est si prégnant, que le quatrième mur s'effondre quasiment. Ce dispositif est donc habile, mais seulement à mon avis parce qu'il est à l'écoute de ce personnage en particulier et de la fougue qui l'anime foncièrement. J'en retiens néanmoins que le réalisateur de documentaire peut se permettre quelques libertés en entrevue, notamment celle de prédéterminer un lieu qui sera plus significatif qu'un simple studio éthéré. Il peut ensuite se servir du langage cinématographique pour donner de l'expressivité au dispositif. Finalement, la caméra portée à l'épaule peut accompagner le langage non verbal et l'éloquence naturelle du corps en mouvement.

Ces pistes de solutions repérées par une analyse de *Man on Wire* m'ont permis de cheminer dans mon processus de création. Une seconde analyse de *The Fog of War* (2003) d'Errol Morris allait me conduire encore plus près de réponses tangibles.

3.1.2 *The Fog of War* d'Errol Morris, la force du « eye contact ».

Me voici donc peu de temps avant le départ. J'ai deux problèmes majeurs liés à l'utilisation de l'entrevue filmée. Le premier, son tempérament vaguement « anti-cinématographique », et le deuxième, son caractère indirect. Des écoutes subséquentes de *The Fog of War* allaient me permettre de répondre en partie au second obstacle.

Dans *The Fog of War*, Errol Morris a en effet réussi à trouver une solution magistrale au problème du regard détourné. Il est étonnant de voir comment ce film, bien qu'il soit essentiellement constitué d'une seule entrevue qui dure près de deux heures, évite malgré tout le piège de la « tête parlante » convenue. L'innovation vient du fait que la tête en

question (Robert McNamara) nous interpelle pour une rare fois dans l'histoire du cinéma documentaire de manière directe. Le sujet ne regarde pas à droite du cadre, ni à gauche, mais carrément dans l'objectif. Le contact de ses yeux, d'abord avec la caméra puis avec le spectateur est si signifiant, si interpellant, qu'il modifie radicalement l'esthétique même de l'entrevue. À certains moments, le personnage va même jusqu'à nous pointer, comme si la caméra et le spectateur faisaient maintenant équipe dans une valse documentaire inédite.

Dans *The Fog of War*, l'histoire racontée par Robert McNamara est en effet si importante, si pleine de vérités inédites, que seul un dispositif permettant au personnage de nous la raconter directement doit être mis au point pour rendre compte de cet état de choses. Ce dispositif qui permet à Morris de réaliser de telles entrevues s'appelle l'*Interrotron*. Il le décrit comme suit :

Teleprompters are used to project an image on a two-way mirror. Politicians and newscasters use them so that they can read text and look into the lens of the camera at the same time. What interests me is that nobody thought of using them for anything other than to display text: read a speech or read the news and look into the lens of the camera. I changed that. I put my face on the Teleprompter or, strictly speaking, my live video image. For the first time, I could be talking to someone, and they could be talking to me and at the same time looking directly into the lens of the camera. Now, there was no looking off slightly to the side. No more *faux* first person. This was the *true* first person. (www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html)

En résumé, il s'agit d'un dispositif de télésoffleur où l'image du réalisateur est projetée dans la caméra qui filme le personnage. Errol Morris a ainsi trouvé, grâce au dispositif de l'*Interrotron*, une réponse originale au problème du regard indirect.

En me renseignant sur *The Fog of War*, je pouvais reconnaître le génie d'un tel dispositif, mais je ne me voyais pas l'incorporer pour autant à *American Utopias*, car je n'aime pas les dispositifs « lourds ». J'ai tendance à croire qu'ils enlèvent au naturel du moment. Je ne voulais pas tant mettre en scène des entrevues, qu'avoir une discussion sincère et personnelle avec les utopistes, et ce, même si Morris cherchait manifestement à me faire croire que son dispositif révolutionnaire était plus prompt à créer un moment intime : « The Interrotron is like that. It creates greater distance and greater intimacy. » Il parle probablement de l'intimité vécue avec le spectateur, pas nécessairement de l'intimité du

moment de l'entrevue. Pour moi, cette intimité est tout aussi importante, c'est pourquoi je ne suis pas prêt à utiliser un appareillage massif pour résoudre le problème du regard indirect en entrevue.

Cela étant, grâce à cette analyse du dispositif de Morris, j'ai tout de même réalisé que je pourrais éviter l'un de mes deux obstacles en me positionnant derrière la caméra au besoin. Ainsi, même si je perdais un peu en naturel pendant l'enregistrement de l'entrevue, je gagnerais certainement en regard direct. Car, comme le dit si bien Errol Morris : «We all know when someone makes eye contact with us. It is a moment of drama. ». En m'installant derrière la caméra, je gagnerais ce *eye contact* et un sentiment de rapport direct tant désiré. Mais, je n'étais toujours pas convaincu.

3.1.3 *The Thin Red Line*, la voix désincarnée.

Le temps qui me séparait du tournage commençait à se faire plus court. Je devais faire un choix. Même si *Man on Wire* et *The Fog of War* m'avaient apporté quelques pistes de solutions partielles à mes deux écueils principaux, je n'étais toujours pas convaincu du dispositif à utiliser. Une écoute attentive de *The Thin Red Line* (1998) allait m'apporter la réponse tant attendue, et ce, même si le film de Malick n'est pas un documentaire, mais bien une fiction.

J'affectionne énormément le troisième opus de Malick, car comme l'indique si bien Alain Boillat dans un article écrit sur le film, *The Thin Red Line* laisse « entrevoir la possibilité d'une harmonie entre l'homme et la nature » (2007, p.12). Boillat avance un peu plus loin dans son article : « certes, l'*individuum* n'existe pas dans le panthéisme malickien, mais la parole peut servir à mettre en relation les diverses parties du tout. » (*ibid.*). Voilà qui est intéressant et qui rejoint, à mon avis, l'essence même du projet *d'American Utopias* où les individus filmés désirent faire partie intégrante de la nature. Le cinéma peut ainsi devenir sensible à ce lien qui existe entre les individus et leur environnement. Il est donc intéressant de s'attarder ici à la manière dont j'allais adapter un dispositif proprement malickien à mon projet documentaire.

Dans le film de Malick, le réalisateur introduit plusieurs voix *over*, plusieurs narrateurs, dont les paroles et réflexions alternent et s'entrechoquent pour créer une chorale poétique polyphonique. Parfois, le narrateur est identifiable, parfois le spectateur doit faire un effort supplémentaire pour bien saisir qui nous interpelle. Ces « énonciateurs *over* ne s'excluent pas mutuellement, mais s'expriment en alternance au sein d'une composition chorale plus disparate, [...] chaque occurrence constitue une respiration singulière et autonome qui participe de la solitude des êtres face à des situations extrêmes » (Boillat 2007, p.13). Conséquemment, toujours selon Boillat : « la voix-over plane par intermittence au-dessus des actions, s'associant au bercement du montage pour produire un effet diffus de suspension » (*ibid.* p. 9). C'est cet effet de flottement dont parle l'auteur qui m'a le plus interpellé dans *The Thin Red Line* et que je chercherais ultimement à répliquer dans mon documentaire. Ce flottement où tous les questionnements peuvent autant appartenir à un personnage précis qu'à un autre anonyme.

« What's this war in the heart of nature ? Why does nature vie with itself ? The land contend with the sea ? Is there an avenging power in nature ? Not one power, but two ? » Le film commence sur ces mots. La voix désincarnée nous fait part de ses questionnements métaphysiques. Même après plusieurs visionnements du film, je suis incapable de dire à qui elle appartient. Au final, je ne crois pas qu'il importe de savoir à qui elle appartient. C'est l'étrange beauté de la narration dans *The Thin Red Line*. Le ton méditatif et détaché vient mettre la touche finale à un dispositif élaboré qui permet à la voix de se détacher d'un corps pour se rattacher à la nature dans un sens plus large.

J'en arrive donc naturellement à cette question : pourquoi toujours conserver le corps dans le dispositif de l'entrevue documentaire ? Pourquoi ne pas laisser à la parole son autonomie, à la voix sa force évocatrice et au dispositif sonore sa capacité à compléter naturellement les images cinématographiques ? Car, comme l'indique si bien Michel Chion : « c'est là peut-être, avec ces voix et ces sons laissés en errance à la surface de l'écran, qu'entre en jeu la puissance du cinéma en tant que tel. » (1982, p 18). Pourquoi ne pas éviter la redondance et permettre aux différentes matières de s'exprimer de leur propre expressivité ?

Cette esthétique de la désincarnation fonctionne à merveille dans le film de Malick, mais peut-on réellement espérer qu'elle fonctionne aussi bien dans un film documentaire ? Je croyais que oui, mais après plusieurs semaines de montage, j'en suis arrivé à la conclusion que ce n'est pas si évident que cela et que le spectateur, s'il entend une voix, cherchera toujours minimalement à lui associer un corps. C'est du moins l'expérience sensible et empirique que j'ai vécue en processus de montage en tentant de ne conserver que la voix des personnes interviewées sans montrer leur image. C'est également ce que Michel Chion prétend dans son livre *l'Audio-vision* où il hiérarchise l'écoute humaine en trois types distincts. Pour lui, « l'écoute la plus répandue est la première, l'écoute causale, laquelle consiste à se servir du son pour se renseigner, autant que possible, sur sa cause. » (2008, p.25) En lisant Chion, j'ai constaté à quel point il est naturel pour le spectateur de chercher l'origine d'une voix lorsqu'il l'entend.

En retirant le corps des protagonistes, j'ai probablement gagné en homogénéité poétique et j'ai permis à ces mêmes personnages de s'adresser plus directement aux spectateurs. Mais il se peut que j'aie par le même fait écarté quelques-unes des vertus des « têtes parlantes » traditionnelles. Comme l'écrit sensiblement Bill Nichols à ce sujet : « Much of the fascination of interviews—and a major reason why “talking heads” are not necessarily boring—is that a great deal of emotional power resides in how a person uses his or her face and body in concert with what he or she says. » (2010). Peut-être ne faut-il pas alors totalement rejeter les corps des interviewés, mais peut-être les mettre en scène de manière plus créative.

Ainsi, chaque dispositif contient nombre de qualités, mais aussi de défauts. Chaque approche nous permet de dévoiler un sujet, mais voile par la même occasion une partie de sa réalité. Ici, je ne regrette aucunement d'avoir désincarné la voix, mais je dois avouer que mes attentes étaient trop fortes envers ce dispositif. De fait, j'avais espoir moi aussi d'en arriver, au montage, à pouvoir réaliser une chorale malickienne où chaque voix viendrait s'ajouter à la précédente pour éventuellement créer un amalgame narratif. Dans cet amalgame, les voix *over* se mélangeraient et les énonciateurs deviendraient ultimement inidentifiables et indifférenciés. Cependant, au montage, j'ai préféré

simplifier mon approche, car j'avais tant besoin de ces voix pour bien contextualiser les images (et sortir du mode d'observation pur), que je ne pouvais me permettre de tout confondre jusqu'à en dérouter le spectateur. Contrairement à Malick qui utilise ces voix pour méditer sur la nature profonde du monde, j'en avais besoin pour informer les spectateurs. Elles devaient clairement pouvoir renvoyer aux protagonistes et à leurs corps physiques. C'est pourquoi, au final, à chaque fois qu'une nouvelle voix est introduite dans mon film, on voit à l'image en même temps ou quelques secondes avant le corps d'un utopiste. On favorise ainsi l'écoute causale dont parle Chion.

3.1.4 Retour à Nichols

En bref, en incorporant des entrevues dans *American Utopias*, j'ai quitté le mode d'observation pur pour amarrer à celui-ci ce que Nichols appellerait le mode participatif. Cela dit, rappelons-nous ce que j'ai défendu précédemment : ces deux modes coexistent en tant que coprésence son et image. J'observe par l'image en mouvement et je participe par l'intégration de la voix *over* (pour reprendre les termes de Nichols). Dans un même espace filmique cohabitent donc deux temps, celui du voyage et celui de l'entrevue. Rappelons-nous que c'était le principal objectif visé : ne pas constamment affaiblir l'approche observatrice par un dispositif secondaire, c'est-à-dire ne pas faire un cinéma documentaire à deux voi(es)x alternées. Ainsi, au tournage, j'ai toujours commencé par observer les gens pendant plusieurs jours avant de demander à quelques-uns d'entre eux d'avoir une conversation avec moi. Ces conversations n'ont pas été filmées, seulement enregistrées. Ainsi, grâce au dispositif léger, j'ai pu mener une entrevue intime et directe, ce que je souhaitais depuis le début.

3.2 Comment bien s'inclure ?

Dans le deuxième chapitre, j'ai posé la question « pourquoi s'inclure ? » et j'en ai conclu que, pour des raisons principalement éthiques, bien qu'inextricablement liées à l'esthétique, le documentariste gagne forcément à assumer sa subjectivité. Cependant, à ce stade-ci de mon processus, je ne savais pas comment m'inclure dans mon documentaire. Je possédais uniquement cette intuition qu'il serait essentiel à la qualité du film de trouver une façon d'harmoniser ma voix à celle des utopistes. Après tout, ce voyage était ma quête, ce film était mon projet et le fruit de mes questionnements personnels.

3.2.1 Mode participatif et subjectivité

Je suis retourné lire Bill Nichols pour trouver quelques indices et j'ai été étonné d'y trouver une remarque sur le dispositif d'entrevues. Partons donc de celle-ci :

The filmmaker enters into the social actor's world through interviews, conversation, provocation, or other forms of encounter and has the power to alter that world. Something is at risk in the encounters. We realize that the filmmaker exists on the same plane of human existence as his or her social actors rather than on the more detached plane of commentator or poet. (2010, s.p.)

Pour Nichols, le mode participatif, et les entrevues qui le caractérisent, représente une approche où le réalisateur est aussi un « acteur social ». En réalisant des entrevues, il s'inclut *de facto* dans sa création. Mais est-ce si simple ? Est-ce que j'insère nécessairement ma subjectivité à partir du moment où j'élabore des entrevues avec les utopistes ? J'aurais bien aimé que Nichols ait raison, mais je crois malheureusement que ses énoncés sont un peu optimistes. En ce sens, il est vrai que lorsque Michael Moore interroge Charlton Heston dans *Bowling For Columbine* (2002), tous les signes d'une subjectivité pleinement assumée sont là : Moore est physiquement présent dans le cadre en tout temps et confronte tellement son personnage qu'il finit par le faire passer pour un homme médiocre et sans cœur. Ici, Nichols a raison. Grâce à cette approche participative, Moore devient un acteur social sur le même plan que l'interviewé. Même davantage, à bien des égards. Mais dans mon cas, j'ai choisi de réaliser des entrevues où je n'apparais

pas, ni visuellement ni de manière sonore. Bien que mon approche soit « participative » selon les termes de Nichols, je ne vois pas comment elle permet aux spectateurs de bien concevoir l'importance de ma présence comme acteur social. Ainsi, selon moi, produire une entrevue ne suffit pas à faire connaître au public une voix singulière qui est celle de l'auteur. Pour cela, il faut que cette même entrevue ait certains attributs de la subjectivité.

Dans mon cas, je ne crois pas que ma subjectivité ressorte clairement de ces entretiens, même s'il est vrai qu'au montage j'allais guider ce qui allait être montré et ce qui allait être éludé de ces conversations. Mais parfois le montage est trompeur et donne au spectateur l'impression d'un flux continu et chronologique. Pour des raisons essentiellement éthiques, je me devais de trouver une approche, un mode, un dispositif qui allait me permettre de bien faire comprendre au spectateur que je suis bel et bien l'instigateur du projet de film et son narrateur ultime, son grand imagier.

3.2.2 Mode poétique et subjectivité

Nous voici quelques semaines avant le début du voyage. J'ai déjà conclu que l'approche observatrice et l'approche participative ne me permettraient pas, dans leur forme privilégiée, d'inclure ma subjectivité de manière satisfaisante. Je me suis alors naturellement tourné vers le mode poétique, car je pressentais déjà depuis quelques semaines qu'*American Utopias* emprunterait cette approche et je souhaitais la mettre à l'épreuve de mes questionnements sur la subjectivité. En outre, je me devais de réfléchir sur la capacité du mode à bien évoquer et communiquer mes sentiments et comprendre dans quelle mesure cela permettrait de transmettre ma subjectivité au spectateur.

Voyons d'abord ce que ce mode implique chez Nichols :

- le montage est non nécessairement chronologique (impliquant aussi une non-contiguïté des espaces)
- l'engagement du réalisateur se fait autant avec la forme qu'avec le contenu (et les acteurs sociaux)
- exploration de formes, associations de rythmes et juxtapositions spatiales
- le mode poétique ouvre à de nouvelles possibilités de savoirs et de connaissances
- les éléments rhétoriques sont sous-développés au profit de qualités expressives

En prenant compte de ces spécificités, j'ai très vite confirmé mon soupçon selon lequel *American Utopias* emprunterait cette voie. D'abord, parce que j'ai toujours été fasciné par la nature, la beauté et le sublime et je cherche naturellement à rendre compte de cette fascination par le médium cinématographique. Ce documentaire serait bien évidemment l'occasion d'observer les utopistes, mais également de contempler, puis poétiser leur travail et leur environnement immédiat. D'autant plus que les utopistes développent des modes de vies où le respect de la nature est souvent central, je voulais capter leurs façons d'habiter et d'évoluer dans celle-ci dans une vision lyrique et inspirée du monde. Une vision qui ne se limiterait pas simplement à observer le réel, mais à élaborer « un continuum d'impressions du monde, d'une partie du monde et des forces archaïques sous-tendant notre Histoire » (2002, p.50) comme le dit si bien Niney à propos du mode poétique. Il m'apparaissait maintenant évident que l'approche poétique serait la plus apte à contempler cette relation particulière qu'entretiennent les utopistes à l'égard de la nature.

La poésie me permettrait également de faire vivre le voyage comme si c'était un rêve palpable, bien qu'un peu irréel. La route deviendrait, à cet instant, un lieu où tout est possible ; le leitmotiv lyrique qui unirait les utopies rencontrées au reste du monde. À l'instar de *The Thin Red Line* (1998), le paysage serait traité comme un personnage vivant, sous l'influence d'une certaine forme de transcendantalisme héritée notamment de Thoreau et d'Emerson. Ce dernier écrivait justement : « À travers la tranquillité du paysage, et spécialement sur la ligne lointaine de l'horizon, l'homme contemple quelque chose d'aussi magnifique que sa propre nature. ». (Emerson 2004, p.14) Ainsi, à l'exemple du cinéma de Malick, la poésie me permettrait de replacer le geste culturel au cœur d'une nature qui le dépasse et l'encadre. Lorsqu'un soldat meurt dans *The Thin Red Line*, la caméra se pose d'abord sur celui-ci, mais détourne aussitôt le regard lorsqu'il rend l'âme, le cinéaste préférant nous montrer une feuille trouée à travers laquelle passe d'intenses rayons de soleil. Le corps agonisant de l'homme est ainsi mis en relation avec la nature et ses éléments, sa cruauté, mais aussi sa lumière et sa grâce. C'est cette même lumière qui a guidé ma quête dans *American Utopias* et que le mode poétique allait, selon moi, pouvoir capter.

Bien humblement, je me suis alors demandé si ce n'était pas là un mode qui me permettrait d'assumer pleinement ma subjectivité et de la transmettre adéquatement au spectateur. Une approche qui me permettrait de compenser cette faille éthique du mode d'observation pur remarquée dans le second chapitre. Si Terrence Malick relève bien ce défi dans *The Thin Red Line*, qu'en est-il de l'approche poétique lorsqu'elle est employée en documentaire ? Je décidai d'aller voir du côté de *Baraka* (1992) de Ron Fricke, un documentaire où la contemplation domine largement, pour trouver réponse à cette question. Je voulais principalement observer comment, dans ce cas bien précis, la subjectivité du cinéaste était transmise au spectateur.

Baraka est un film réalisé dans la tradition de la trilogie *Qatsi* (*Koyaanisqatsi* (1982), *Pawaqatsi* (1988) et *Naqoyqatsi* (2002)) de Godfrey Reggio. C'est en fait le directeur photo de la trilogie, Ron Fricke, qui en est le créateur. Tourné en 70mm, *Baraka* est un poème visuel qui s'inscrit à merveille dans le mode poétique de Nichols. Le film, principalement muet, accentue les qualités visuelles et musicales du cinéma pour créer un tout poétique et grandiloquent. Tourné dans 24 pays, le poème fait s'alterner des scènes grandioses où la spiritualité et l'éternel sont toujours présents en filigrane. Ainsi, on passe en moins de dix minutes du Népal au Cambodge, en traversant le Japon, les États-Unis, le Tibet, l'Indonésie, la France, l'Iran et la Turquie. La beauté des rituels humains et la majesté de la nature sont toujours au centre des images.

La première séquence, longue de treize minutes, est muette quoique musicale. On sent dès lors que le réalisateur veut nous faire voir quelque chose. On devine qu'il veut nous montrer la beauté derrière certains rituels religieux et comment ces rituels, au final, se ressemblent fortement dans leur forme. Dans *Baraka*, il n'y a aucun sous-titre. Les données rhétoriques sont minimales. Comme l'indique son réalisateur Ron Fricke : « I chose not to have any narration or subtitles, because it would have put the film and the feeling of the film on a whole other place. It's not about where you are or why you are there, it's what's there. It's like doing a painting really. » (tiré du *making of*). À mon avis la principale qualité du film est également son principal défaut : contempler le monde, enregistrer la beauté sur négatif, puis monter tout cela avec une intervention rhétorique

minimale ne suffit pas, selon moi, à créer un documentaire fort où la subjectivité de l'auteur est bien ancrée et communiquée.

Plusieurs critiques négatives ont été formulées à l'endroit de *Baraka* à sa sortie. On reproche notamment au film de porter un discours sur le monde assez banal. Chaque scène, chaque vignette, est certes magnifique et poétique en soi, mais le film comme tout homogène n'atteint pas cet élan artistique que chacune des parties porte admirablement. N'est-ce pas étrange ? Allons voir ce qui se cache derrière ces critiques. D'abord, Trevor Johnson du *Time Out* reproche au film ceci : « Any one sequence might work powerfully in its own right, but string them together with a musical overlay and the banality of the connections becomes apparent. » (www.timeout.com). Le critique nous parle ainsi de la « banalité des liens » pour exprimer son inconfort devant cette oeuvre. Ensuite, Fred Camper affirme ceci : « The film's one-world thesis is asserted but never made convincing, as Fricke zigzags from the Western Wall to whirling dervishes to the Grand Mosque of Mecca in a superficial gloss on faith (and everything else). » (www.chicagoreader.com). La thèse du réalisateur (nous faisons tous partis du même monde) est avancée, mais elle n'est pas bien défendue. Mike McCahill du journal *The Guardian* abonde dans le même sens : « Again, you are left weighing the dense, stirring beauty of these images with the crushing banality of what's actually being expressed through them : the vaguest of we-are-the-world sentiments. » (www.theguardian.com). Encore une fois, il est ici question de banalité et de discours vaguement creux. D'un autre côté, Hal Hinson du *Washington Post* nous rappelle que « nothing in this epic visual poem is less than extraordinary » (www.washingtonpost.com). Comment se fait-il alors qu'un film aussi beau, aussi poétique, aussi connecté sur la nature et le sublime, n'arrive pas à créer un discours profond autour du sujet et en quoi cela a-t-il rapport avec la notion de subjectivité ?

Ici, j'aimerais défendre l'idée que l'une des faiblesses de *Baraka* vient justement du fait que le réalisateur ne s'inclut pas assez dans son oeuvre. Certes, il le fait comme un poète, contemplant le monde et partageant la beauté qu'il vient de découvrir. Mais, le fait-il comme un documentariste pleinement conscient du potentiel subjectif de son art ? Pour bien cerner la vision artistique de Ron Fricke, j'ai dû visionner le *making of* du film :

« This idea was based on humanity's relationship to the eternal. [...] This is like a journey of rediscovery, it takes you into nature, into history, into a social situation. It's about reconnecting. It's communicating on a level that I think is necessary. » Le réalisateur prétend donc que son film permet de nous reconnecter à quelque chose de fondamental. Il le fait à la fois admirablement et maladroitement. *Baraka*, c'est la croyance un peu naïve que le beau, le sublime et la grandeur plastique des images suffisent à produire un discours artistique sur le réel. Après de multiples visionnements, j'en arrive à la conclusion qu'il manque à ce film un engagement plus substantiel du réalisateur.

Le film de Fricke est pourtant rempli de style. Qui plus est, le réalisateur connaît parfaitement son médium et maîtrise impeccablement bien le langage cinématographique. En ce sens, les images de *Baraka* ne sont pas d'une esthétique gratuite. Il y a véritablement, dans la forme, une volonté de transcender par le cinéma l'espace profilmique. Ainsi, un beau coucher de soleil est transmué par le dispositif cinématographique qui le filme en accéléré. Les gens qui marchent dans le métro de New York deviennent, par le même dispositif, une masse informe et fluide d'une rare grâce. Cela étant, sur un strict plan rhétorique, le réalisateur se compromet peu. Il n'y a aucun moyen de voir comment sa quête du sublime le transforme personnellement. La quête du film se transforme alors en une ou deux vérités simples : ce qui est beau est bon ; nous sommes tous différents, mais tous pareils, etc. Il y a certes une volonté de comprendre ce qui nous unit, mais cela n'est jamais véritablement remis en question à travers le film.

Le poème visuel fonctionne étrangement mieux quand le réalisateur se permet de sortir de sa thèse rigide et désarticule son montage. Lorsque les liens deviennent imprécis, lorsque les scènes s'enchaînent avec moins d'aisance, paradoxalement, nous avons l'impression d'assister à une véritable remise en question du monde par l'art. Sinon, *Baraka* contient un discours subjectif pour le moins binaire où tout fonctionne à travers la juxtaposition de « cartes postales » qui s'attirent ou se repoussent, se contrastent ou s'équivalent. Le cinéma en tant qu'art peut aller chercher plus, il me semble. Il peut questionner le monde autant dans ses évidences que dans ses paradoxes.

Suite à cette analyse critique de *Baraka*, j'aimerais reposer la question : le mode poétique est-il un mode empreint de subjectivité ? Il m'apparaît clair que la réponse est à la fois oui et non, du moins pour le cas qui nous intéresse. Oui, car le mode poétique témoigne ici d'une subjectivité forte, à l'écoute des formes, des émotions et à la beauté du monde en général. *Baraka* est l'œuvre d'un cinéaste sensible qui partage avec le spectateur ses impressions et son art. Son approche poétique est donc dans un certain sens subjective. Cependant, dans le film de Fricke, cette approche n'inclut pas une rhétorique bien dépliée qui permet de saisir en profondeur la subjectivité de l'auteur. Si dans *La bête lumineuse* de Perrault, la faiblesse était d'ordre éthique, ici le problème est plutôt rhétorique. Dans les deux cas, nous pouvons affirmer qu'un certain retrait des cinéastes dans des positions d'observation ou de contemplation poétiques pures semble être à l'origine des imperfections contenues dans leurs œuvres respectives.

Je ne prétends pas que tous les films qui adoptent des approches d'observation ou de contemplation suivent un chemin hasardeux pour autant. Dans le cas du film de Perreault ou de celui de Fricke, il s'agit bien de deux exemples qui poussent à l'extrême une esthétique du retrait. Contrairement à Malick qui entremêle le mode poétique avec d'autres approches dans *The Thin Red Line*, Fricke concentre dans *Baraka* toutes ses énergies créatives dans une approche unique. Ce parti-pris pour le mode poétique pur n'est pas sans conséquences et j'étais maintenant persuadé que je devais utiliser cette approche avec parcimonie, en toute connaissance de ses lacunes rhétoriques.

3.2.3 Mode réflexif et subjectivité

Dans son livre *Le documentaire, un autre cinéma*, l'auteur et théoricien Guy Gauthier avance ceci :

Contrairement à une idée reçue, le documentaire se donne rarement comme transparent par rapport au réel. Le point de vue de l'auteur, sa personnalité, ses opinions, sa volonté de convaincre, transparaissent explicitement, d'où l'acceptation à peu près généralisée de l'expression « documentaire de création ». (2002, p.239)

Ici, bien que je sois assez en accord avec cette affirmation, je dois réitérer quelques bémols qu'une analyse de *La bête lumineuse* et de *Baraka* a permis de mettre en

évidence. La subjectivité, bien qu'elle transparaisse nécessairement à travers le dispositif cinématographique peut gagner à être plus assumée. D'ailleurs, c'est ce même Guy Gauthier qui affirme dans *Le documentaire passe au direct* que « la meilleure chance de rester objectif, c'est d'affirmer d'entrée de jeu sa subjectivité. Savoir où l'on va, certes, organiser sa découverte, avant ou après le tournage, mais rester disponible à l'inattendu, au contradictoire, au hasard. » (2003, p.114). Cette subjectivité doit être affirmée d'abord à soi-même, mais aussi plus tard au spectateur.

Quand je suis finalement parti en tournage, j'étais désormais pleinement conscient des grandeurs et des limites subjectives du mode poétique. J'étais également plus lucide face aux défauts présents naturellement dans les approches d'observation et de participation. C'est donc bien préparé que j'ai quitté Montréal en juin 2014 pour un périple de trois mois autour de quelques grandes communautés utopiques américaines. Il me restait cependant une intuition laissée sans réponse : au-delà de ma présence poétique, je souhaitais transmettre une subjectivité plus pleine, plus assumée, une subjectivité qui me permettrait de faire comprendre au spectateur les tenants et aboutissants de ma quête et son caractère personnel. Y avait-il une approche qui me permettrait de bien communiquer cette réalité ?

J'ai laissé la question de la subjectivité en suspens pendant tout le tournage, faisant confiance aux trois approches déjà privilégiées. J'étais néanmoins conscient qu'il y aurait un certain manque à pallier en post-production. À mon retour à Montréal, j'ai tout de suite commencé à travailler sur le montage du film. Puis, après six semaines d'intense labeur, l'élaboration d'une scène est venue jeter une lumière nouvelle sur la question de la subjectivité. Dans cette séquence, l'un des personnages me confronte. Il me dit ceci : « Utopia, perfection, is a place you'll never be. You'll never make utopia. ». Cette phrase m'a choqué, voire bouleversé. C'était une remise en question plus que pertinente et je ne pouvais la prendre légèrement. Jusque-là, j'avais pensé faire un film sur les utopies et voilà qu'un utopiste venait me dire que je n'étais pas, chez lui, en Utopie. Tout un régime de croyance personnel était sur le point d'être ébranlé. Cette phrase bien simple venait en fait cristalliser un sentiment que j'avais eu pendant tout mon voyage : l'utopie n'est pas tant un endroit, mais plutôt un état d'esprit, un ensemble de valeurs à partager. Cela dit,

mon film s'appelait bien *American Utopias* et je n'étais pas prêt à changer le titre pour autant. Je préférerais plutôt trouver une manière de raconter ma quête personnelle et c'est à travers la narration que j'ai choisi d'en faire part aux spectateurs. Cette narration qui prend ici la forme de phrases écrites (et qui sera probablement une narration sonore dans une version plus achevée du film) n'était pas prévue au départ. C'est la confrontation de ma subjectivité à la réalité du processus créatif (tournage et montage) qui m'a fait prendre conscience de la nécessité d'une telle narration.

Ainsi, *American Utopias* n'était plus à partir de cet instant un documentaire à tri-approches, mais bien un film possédant au moins quatre approches principales distinctes, une approche réflexive venant se greffer tardivement aux modes déjà présents (observateur, participatif, poétique).

Cela dit, l'approche réflexive telle que décrite par Nichols diffère légèrement de celle employée dans *American Utopias*. Rappelons que pour Nichols, ce mode est principalement caractérisé par une réflexion menée par les cinéastes sur les possibilités du cinéma en tant qu'art et ses limites comme médium. La réflexion portée par la narration d'*American Utopias* n'est pas un commentaire strictement sur le cinéma, mais plutôt sur le projet dans son entièreté. Il s'agit ici d'accompagner le spectateur dans la quête du cinéaste, de le diriger vers certaines considérations et de reconfigurer les prétentions du projet à partir du moment où l'on prend connaissance de certaines réalités qui nous étaient préalablement étrangères.

Ainsi, par le concours de trois différentes approches, la participative, la poétique et surtout, la réflexive, j'ai pu inclure un peu plus efficacement ma subjectivité dans le film. De cette manière, je répondais en quelque sorte à une faille pressentie par une analyse de *La bête lumineuse* dans le second chapitre. Dans sa forme écrite actuelle, cette subjectivité est somme toute partiellement assumée. Toutefois, dans une version qui serait narrée vocalement, elle s'incarnerait encore davantage.

Conclusion

Au final, cette analyse d'une partie du processus créatif d'*American Utopias* m'aura permis de comprendre comment différentes approches du cinéma documentaire peuvent s'agencer, se répondre et se compléter mutuellement. En partant de certaines intuitions et en déployant à partir de celles-ci un travail d'analyse un peu plus soutenu, j'en suis arrivé à la conclusion qu'une approche hybride, incorporant quatre principaux modes, serait la plus appropriée pour bien cerner et communiquer mon sujet. Car, comme ce mémoire a cherché à le souligner, chaque approche comporte ses forces et ses faiblesses, ses étendues et ses limites. Il est du devoir du créateur de connaître leurs qualités naturelles, mais aussi leurs lacunes intrinsèques.

Ainsi, chaque approche entretient un rapport particulier aux grandes dimensions du cinéma documentaire (esthétique, éthique, rhétorique et subjectivité). Par exemple, j'ai pu constater que le mode observateur convient à saisir l'instant, la parole et l'authenticité du moment ; mais il le fait, dans sa forme la plus pure, au détriment de l'incarnation de la subjectivité de l'auteur, en plus d'offrir au spectateur un contexte limité des événements dont il témoigne. Le mode participatif vient pallier ce manque d'informations, mais il peut le faire au préjudice d'une certaine homogénéité cinématographique et poétique. Encore plus, selon le dispositif privilégié, ce mode ne parviendra pas nécessairement à inscrire la subjectivité du cinéaste de manière satisfaisante. À l'opposé, le mode poétique et le mode réflexif tendent à inclure plus aisément la subjectivité. Mais, encore une fois, cela se fait souvent au détriment d'autres dimensions et qualités du documentaire.

Rappelons-nous ce que Bill Nichols a écrit au sujet des modes présents dans sa typologie : « New modes arise partly in response to perceived deficiencies in previous ones [...]. » Pour le théoricien, chaque mode surgirait historiquement, du moins en partie, en raison des lacunes présentes dans les autres modes déjà en usage. C'est un peu ce que j'ai vécu dans mon processus de création, mais sur une échelle de temps beaucoup plus compressée. J'ai d'abord supposé que l'approche observatrice pure était la meilleure pour rendre compte de mon sujet. Puis, des premiers tests sur le terrain et un travail d'analyse

m'ont permis de clarifier certaines lacunes de ce mode et c'est à partir de ces observations que j'ai pu rectifier le tir et considérer d'autres approches.

Pour Nichols, l'exercice de typologie est une occasion de revisiter et de refaire l'histoire du cinéma documentaire (ce que Stella Bruzzi lui a notamment reproché). C'est également l'occasion pour lui de comprendre comment chaque approche fonctionne et dans quelle mesure elles ont été historiquement employées par les cinéastes. Pour le créateur, cet exercice de typologie est vécu différemment. Il permet plutôt à celui-ci de se munir d'un arsenal d'approches créatives riches et variées. De surcroît, l'exercice lui permet de clarifier leurs diverses fonctions et de les employer à bon escient.

Étudier la typologie de Nichols et m'autoriser à lui répondre m'a permis de mieux comprendre ma propre pratique. En prenant conscience du fait que les modes peuvent cohabiter et non seulement coexister comme l'avait Nichols, j'ai été en mesure de créer un dispositif original d'entrevues « désincarnées ». Aussi, c'est en analysant ses propositions de catégories que j'ai compris comment mieux les unir les unes aux autres pour créer un film documentaire à approches mixtes et plurielles. Un film qui, je l'espère, tient compte des spécificités de chaque mode.

Finalement, c'est à la rencontre de cette typologie de Nichols et d'analyses personnelles de films que j'ai trouvé les réponses à mes principaux questionnements créatifs. En prenant appui sur des exemples positifs et inspirants (*Pour la suite du monde*, *The Thin Red Line*) et sur des contre-exemples tout aussi évocateurs (*La bête lumineuse*, *Baraka*), j'ai compris que la mise en scène et la mise en récit se doivent d'évoluer avec le projet ; que chaque dispositif doit d'abord être mis à l'épreuve de la réalité avant d'être employé.

À travers le processus d'*American Utopias*, je ne prétends certes pas avoir inventé de nouvelles approches et là n'était pas mon intention. Il serait cependant intéressant d'analyser à nouveau, comment peuvent surgir, sinon de nouveaux modes documentaires, du moins des solutions à des problèmes et questionnements rencontrés à travers un processus de recherche-création. Ce pourrait donc être l'objet d'une autre recherche. De mon côté, je me suis plutôt évertué à comprendre le fonctionnement des approches qui

sont déjà en usage. Je me suis aussi questionné sur la manière de les agencer afin de former un tout cohérent et au service de la représentation cinématographique de l'utopie dans le cadre de la réalisation de mon film documentaire.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

BOUCHARD, Vincent. 2009. *Les dispositifs fabulants dans le cinéma de Pierre Perrault dans Traversées de Pierre Perrault*. Montréal. Fides.

BRUZZI, Stella. 2013. *New Documentary : Second Edition*. En ligne. Disponible sur iTunes Store. Version numérique d'un livre déjà paru (Londres : Routledge, 2006).

CHION, Michel. 2008. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris. Armand Colin.

CHION, Michel. 1982. *La voix au cinéma*. Paris. Éditions de l'Étoile.

COMOLLI, Jean-Louis. 2004. *Voir et pouvoir : l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse. Verdier.

EMERSON, Ralph Waldo. 2004. *La nature*. Paris. Allia.

GAUTHIER, Guy, Philippe Pilard et Simone Suchet. 2003. *Le documentaire passe au direct*. Montréal. VLB.

GAUTHIER, Guy. 2002. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris. Nathan.

MORRIS, Errol. 2011. *Believing is Seeing : Observations on the Mysteries of Photography*. New York. Penguin Group.

NINEY, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris. Klincksieck.

NINEY, François. 2002. *L'épreuve à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles. De Boeck.

NINEY, François. 2014. *Le subjectif de l'objectif : nos tournures d'esprit à l'écran*. Paris. Klincksieck.

NICHOLS, Bill. 2010. *Introduction to Documentary : Second Edition*. En ligne. Disponible sur Koko Store. Version numérique d'un livre déjà paru (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 2010).

NICHOLS, Bill. 1991. *Representing Reality : Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington. Indiana University Press.

PERRAULT, Pierre. 1996. *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren*. Montréal. Éditions Hexagone.

RANCIÈRE, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris. La Fabrique.

THONON, Marie (dir.). 1998. *Le son et la voix : entretien avec Michel Chion*. Paris. L'Harmattan.

ARTICLE DE PÉRIODIQUE

BOILLAT, Alain. 2007. « Entre distance et immersion : des voix qui glissent sur le monde. Les locuteurs *over* dans les films de Terrence Malick ». *Décadrages*. Vol. 11, automne 2007, p. 9-20.

SITES INTERNET

MORRIS, Errol. « Eye Contact ». En ligne.
www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html.

Médiafilm. « The Tillman Story ». En ligne. <http://www.mediafilm.ca/fr/film-fiche.sn?code=59666551061850592>

Médiafilm. « Portrait of Wally ». En ligne. <http://www.mediafilm.ca/fr/film-fiche.sn?code=44879413052961577>

Médiafilm. « The People vs. George Lucas ». En ligne.
<http://www.mediafilm.ca/fr/film-fiche.sn?code=29987219227951249>

FILMOGRAPHIE

Baraka. 1992. Réalisation de Ron Fricke. Etats-Unis. Produit par Mark Magidson.

La bête lumineuse. 1982. Réalisation de Pierre Perrault. Canada. ONF.

Born Into Brothels. 2004. Réalisation de Zana Briski et Ross Kauffman. Etats-Unis. Red Light Films.

Bowling For Columbine. 2002. Réalisation de Michael Moore. Etats-Unis. Dog Eat Dog Films.

Chronique d'un été. 1961. Réalisation d'Edgar Morin et Jean Rouch. France. Argos Films.

The Fog of War : Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara. 2003. Réalisation d'Errol Morris. Etats-Unis. Sony Classics.

Les glaneurs et la glaneuse. 2000. Réalisation d'Agnès Varda. France. Ciné Tamaris.

Grizzly Man. 2005. Réalisation de Werner Herzog. Etats-Unis. Real Big Productions.

L'homme à la caméra. 1929. Réalisation de Dziga Vertov. URSS. Studio Dovjenko.

Koyaanisqatsi. 1982. Réalisation de Godfrey Reggio. Etats-Unis. IRE Productions.

Man On Wire. 2008. Réalisation de James Marsh. Angleterre et Etats-Unis. Discovery Films.

Naqoyqatsi. 2002. Réalisation de Godfrey Reggio. Etats-Unis. Qatsi Productions.

La pluie. 1929. Réalisation et production de Joris Ivens. Pays-Bas.

The People vs. George Lucas. 2009. Etats-Unis. Réalisation d'Alexandre O. Philippe.

Portrait of Wally. 2012. Réalisation d'Andrew Shea. Etats-Unis. Seventh Art Releasing.

Pour la suite du monde. 1963. Réalisation de Michel Brault et Pierre Perrault. Canada. ONF.

Powaqqatsi. 1988. Réalisation de Godfrey Reggio. Etats-Unis. Golan-Goblus Productions.

Primary. 1960. Réalisation de Robert Drew. Etats-Unis. Drew Associates.

Roger and Me. 1989. Réalisation de Michael Moore. Etats-Unis. Dog Eat Dog Films.

Salesman. 1968. Réalisation d'Albert et David Maysles. Etats-Unis. Maysles Films.

Sans soleil. 1983. Réalisation de Chris Marker. France. Argos Films.

Seven up!. 1964. Réalisation de Paul Almond. Royaume-Uni. Granada Television.

Super Size Me. 2004. Réalisation de Morgan Spurlock. Etats-Unis. The Con.

Tarnation. 2003. Réalisation et production de Jonathan Caouette. Etats-Unis.

The Thin Red Line. 1998. Réalisation de Terrence Malick. Etats-Unis. Fox 2000 Pictures.

The Tillman Story. 2010. Réalisation de Amir Bar-Lev. Etats-Unis. Passion Pictures.

Urgences. 1988. Réalisation de Raymond Depardon. France. TF1 Films.

¡Vivan las Antipodas!. 2011. Réalisation de Victor Kossakovsky. Allemagne, Argentine, Pays-Bas, Chili. Arte, Gema Films, Lemming Film.

Why We Fight. 1942. Réalisation de Frank Capra. Etats-Unis. Produit par le gouvernement américain.