

Université de Montréal

La photographie dans le cinéma d'essai
et mon film *Ouroboros*

par

Gustavo Camargo Junqueira

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Facultés des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de maîtrise en études cinématographiques

Mai 2020

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
La photographie dans le cinéma d'essai et mon film Ouroboros

Présenté par :
Gustavo Camargo Junqueira

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello
Directrice de recherche

Emanuel Licha
Membre du jury

Olivier Asselin
Président du Jury

« Voir ton film comme une combinaison de lignes et de volumes
en dehors de ce qu'il figure et signifie »

Robert Bresson

« Pour moi, le cinéma est une expérience passionnante et
périlleuse parce que j'essaie de trouver une écriture vivante, entre
le hasard et le travail. »

Agnès Varda

« Mes films sont guidés par une intuition, mais pas par un
concept, ni un script. Je travaille entouré de chaos permanent.
Les yeux et le cerveau doivent travailler ensemble, mais ce qu'on
ne peut pas oublier, c'est le cœur. C'est ce qu'on a dedans, ce
qu'on essaye d'exprimer. Pour l'exprimer en vidéo ou en film, je
dois avoir une certaine spontanéité où je dois me sentir libre. »

Robert Frank

Résumé

Un essai sur le rapport entre l'image fixe, soit la photographie et les images en mouvement dans la création du cinéma d'essai. Une recherche sur certains photographes-cinéastes avec une perspective historique sur le développement de la photographie documentaire aux Etats-Unis parallèle à l'avènement du cinéma d'essai en Europe, ainsi qu'une auto-analyse de mon propre film "Ouroboros".

Mots clés : photographie, cinéma, essai, passage, exploration, mouvement, fixité, art, documentaire.

Abstract

An essay on the relationship between the still image, that is, photography and moving images in the creation of the essay cinema. A research on some photographers-filmmakers with a historical perspective on the development of documentary photography in the United States parallel to the advent of the essay cinema in Europe, as well as an analysis of my own film "Ouroboros".

Key Words: photography, cinema, essay, passage, movement, still, exploration, art, documentary.

Table des matières

Table des matières	7
A) Présentation, développent théorique et conceptuel	8
1. Introduction.....	8
2. L'essai littéraire	9
3. L'essai cinématographique	10
4. Les « effets de sens » entre la photographie et le cinéma	11
5. Mon expérience et mon approche comme photographe	14
6. La photographie comme objet de pensée	16
7. L'essai : mouvement de la pensée	17
8. Mécanismes de (de)codification	17
9. Autocritique de mon film <i>Ouroboros</i>	20
B) Historique, étude des cas et conclusion.....	22
10. L'évolution du regard dans la photographie documentaire nord-américaine	22
11. Robert Frank : l'alchimiste de l'image	25
12. Le film d'essai : une nouvelle forme de cinéma	28
13. Agnès Varda et la « cinécriture »	29
14. Abbas Kiarostami et la dynamique du « décadrage »	31
15. Caractéristiques de mon film et commentaires sur quelques scènes	35
16. Conclusion.....	37
Bibliographie	39
Narration de mon film <i>Ouroboros</i>	42

A) Présentation, développement théorique et conceptuel

1. Introduction

Cet essai est la partie théorique relative à mon film *Ouroboros*, rédigé dans le cadre du programme de maîtrise en études cinématographiques à l'Université de Montréal, option recherche-crédation. C'est un essai sur le rapport entre l'image fixe, soit la photographie, et l'image en mouvement au cinéma, surtout le cinéma d'essai.

Mon travail s'inspire à la fois de de l'histoire du photojournalisme nord-américain, notamment le travail de Robert Frank, et de l'œuvre d'Agnès Varda. J'y analyse également le travail d'Abbas Kiarostami, lui aussi photographe-cinéaste qui explore les deux mediums et leurs rapports, entre documentaire et fiction. De la rencontre entre la photo et le cinéma, chacun a, à sa façon, développé une œuvre singulière dans l'histoire du cinéma.

Au cours de mon travail de maîtrise, j'ai développé un dialogue entre la création et la théorie, reflet de ma propre expérience comme photographe et étudiant de cinéma. L'essai a été choisi comme forme d'écriture de cette dissertation, parce qu'il possède un caractère personnel, réflexif et d'expérimentation. Ma recherche a consisté en l'étude de textes théoriques, le visionnement de nombreux films-essais et ma propre expérience pratique comme photographe et cinéaste. Elle a aussi été particulièrement enrichie par des conférences auxquelles j'ai assisté au cours des années : celles de Raymond Depardon, William Klein, Abbas Kiarostami, Atom Egoyan, ainsi que par des rencontres avec Michael Snow et Michel Brault. Brault a d'ailleurs participé à mon film avec une généreuse entrevue. Les conférences et les rencontres avec ces cinéastes-photographes m'ont inspiré et motivé à poursuivre ce projet académique et personnel.

J'ai divisé ce travail en deux sections. Dans la première partie (A) de mon essai, il y a un « essai de définir l'essai » dans sa forme littéraire et cinématographique. Ensuite, j'analyse les rapports entre la photographie et le cinéma, entre l'image fixe et l'image en mouvement, entre la pratique de la photographie et la pratique du cinéma, afin de présenter mon sujet d'intérêt. Par la suite je développe ma réflexion sur le rapport et l'importance de l'image photographique dans le cinéma d'essai et aussi sur l'intérêt pour certains photographes de réaliser des films d'essai et je conclus cette partie avec une autocritique de mon travail pratique, mon film *Ouroboros*.

Dans la deuxième partie (B), je fais une rétrospective historique des tendances et des mouvements de la photographie documentaire nord-américaine, qui est concomitante de l'avènement du cinéma d'essai en Europe. J'étudie certains photographes et cinéastes, en particulier Robert Frank, Agnès Varda et Abbas Kiarostami, afin de repérer quelques caractéristiques techniques et esthétiques de leur démarche afin de mieux situer ma propre pratique, dont j'évoque certains aspects. Après la conclusion et la bibliographie j'ai mis en annexe la narration en voix *off* de mon film *Ouroboros*.

2. L'essai littéraire

Définir l'essai de manière rigide est aller contre sa propre nature, car sa première et seule règle est de n'obéir aucune forme préconçue, ne pas se laisser capturer par une formule déterminée. Theodore Adorno a écrit dans le texte « L'essai comme forme » : « La loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie. Par des violations de l'orthodoxie de la pensée, quelque chose dans l'objet devient visible... » (Adorno cité dans Alter 1996, 134). Selon le philosophe allemand, la fonction de l'essai est justement de critiquer l'idéologie et de lutter contre un monde de plus en plus réifié. Comme d'autres penseurs tels que Robert Musil et Max Bense, dont les textes sont également des références pour la forme littéraire comme visuelle de l'essai, il estime que « l'essai représente une forme hybride dont les caractéristiques déterminantes incluent la chance, le jeu et l'irrationalité et dont la méthode est basée sur une errance fragmentaire qui ne cherche pas à avancer des affirmations de vérité » (Adorno cité dans Alter et Corrigan 2017, 8).

En littérature, un essai est une œuvre de réflexion sur un sujet donné selon le point de vue de l'auteur. L'essai existe depuis l'Antiquité mais il a été rendu célèbre au XVI^e siècle par Michel de Montaigne. Le mot « essai » souligne la nature provisoire et exploratoire du propos, il s'agit d'autant de tentatives qui produisent des vues, des commentaires et des critiques sur la mémoire, l'amour, l'amitié, le mensonge et d'autres questions choisies au hasard par un esprit observant le monde qui passe devant et à travers lui.

À travers un échange intellectuel actif imaginé avec son ami décédé Étienne de la Boétie, *Les Essais* de Montaigne décrivent non seulement les changements et les ajustements constants d'un esprit au fur et à mesure qu'il diffère, mais également la transformation du moi essayiste dans le cadre du processus. On pourrait dire alors que l'essai est une écriture qui vise à se connaître dans et avec le monde pour donner sa vision qui peut changer au cours de l'écriture. Cela implique une dimension autobiographique dans laquelle l'énonciateur se met en scène à travers ses expériences vécues et dans la manière même de communiquer ces expériences, à travers le langage adressé à un lecteur. « Je suis moi-même la matière de mon livre » a écrit Montaigne (Lestringant 2016, en ligne).

L'essai est une forme ouverte, qui provoque une réflexion à partir de plusieurs points de vue sans prétendre épuiser la totalité de son sujet, mais plutôt en donner un éclairage subjectif et partiel. Il est le lieu d'une réflexion nécessairement inaboutie et en transformation, où l'on cherche prendre la mesure de sa pensée et à se connaître soi-même à travers ce qu'on écrit.

À partir des *Essais* de Montaigne, Michel Foucault identifie un changement de mentalité au XVI^e siècle dans le rapport entre l'auteur et l'œuvre. En effet, au lieu de simplement intégrer une forme textuelle comme le commentaire biblique ou scientifique, une intervention a lieu qui questionne les possibilités et les limites de ce même discours. Les commentaires et des digressions insérés par l'auteur sur sa propre écriture lui confèrent un caractère réflexif. Par cette déviance, il s'écarte du discours linéaire, chronologique et rationnel, il intègre un effet de miroir, par lequel texte et paratexte se brouillent. Il s'interroge même sur l'exactitude de la représentation de l'expérience par le langage. Cette approche va lancer une tendance qui inspirera d'autres domaines tels que la philosophie, la politique et le cinéma.

Au cours des siècles suivants, l'essai littéraire s'est répandu à d'autres formes d'art, au sein desquels les essais photographiques comme *Louons maintenant les hommes célèbres* de James Agee et Walker Evans. Actuellement, les idées de certains essayistes informent les installations

des musées, les plateformes numériques et même les chaînes You Tube. L'essai est ainsi devenu l'une des formes les plus créatives et les plus importantes de l'histoire des médias modernes (Alter et Corrigan 2017, 17). Le cinéma d'essai est devenu le centre de cette expansion par sa diffusion dans le monde entier.

3. L'essai cinématographique

En ce qui concerne le cinéma d'essai, la définition n'est pas rigide non plus et pourtant quelques traits peuvent être repérés afin de mieux l'identifier et, dans mon cas, « essayer » de le pratiquer. La forme ouverte, la dimension autobiographique, la réflexivité et l'interpellation du spectateur sont des aspects toujours présents dans ce type de cinéma. Avec une attitude plutôt exploratoire, il n'a pas la prétention d'épuiser un thème, et ne vise pas une conclusion, mais plutôt la possibilité d'ouvrir un espace à des réflexions et approches nouvelles.

Une des différences les plus évidentes entre l'essai littéraire et l'essai cinématographique concerne le caractère multi-discursif du médium cinématographique. Au contraire de l'écriture, le film comprend différents niveaux : image (fixe et en mouvement), narration, musique, sous-titres. La voie singulière du texte est dispersée par la communication dans ces différents canaux. La place de la voix ou de la présence de l'auteur peut changer constamment, par le montage ou par les mouvements de caméra.

Cette distinction de l'écriture vaut pour n'importe quel film, mais, dans le film d'essai, les rapports entre l'image et le texte sont souvent singuliers et de l'ordre de l'expérimental. C'est le cas, par exemple, du « montage horizontal » décrit par André Bazin à propos du film *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker (Bazin 1958, 103) Il s'agit d'un montage où le texte fait vivre l'image. La priorité du montage est donnée à la dimension auditive, à laquelle le visuel est subordonné, d'où le commentaire de Bazin qu'il s'agit d'un « essai documenté par le film » (*ibid.*). Marker confirme indirectement cette hypothèse en disant que son travail était plutôt de questionner les images.

En fait tout film approche l'essai quand il questionne la forme cinématographique même, quand la spécificité du cinéma est abordée.

L'essai concerne donc l'acte même d'écrire ou de filmer. Il rend compte de l'histoire de cette écriture, de ce tournage et de ce montage. Ceux-ci sont en question parallèlement à n'importe quel thème abordé.

Le traitement esthétique d'un sujet est souvent le sujet sous-jacent au film. Un dialogue constant entre la forme et le contenu est opéré, où ce qui compte n'est pas exactement ce qui est dit ou montré, mais la manière de le faire. Les cinéastes essayistes expérimentent avec les différents éléments (le temps, le son) dans le but d'aborder un sujet ou un moment de l'histoire. L'adresse directe à la caméra et l'exhibition des dispositifs filmiques dans le film parfois se rapprochent de « l'effet de distanciation » de Brecht, dont l'objectif recherché est d'inciter le spectateur à prendre ses distances par rapport à la réalité qui lui est montrée et de solliciter son esprit critique. Il vise à briser la construction du récit et à laisser au spectateur sa liberté de jugement et de participation.

La voix (dans le ton du texte et le son du film), les mouvements de caméra, la respiration, les maladresses, enfin toute la démarche créative explicitement montrée, font partie du caractère autobiographique du cinéma d'essai. La double dimension, documentaire et personnelle,

manifeste dans l'approche esthétique ou la réflexion sur des thèmes sociaux est une constante de l'œuvre de plusieurs cinéastes essayistes tels que Jean-Luc Godard ou Agnès Varda.

La connexion entre l'auteur et les spectateurs est un autre trait du film d'essai, où le public est appelé à participer activement, à construire le sens du film. En suivant la démarche de l'auteur par l'intermédiaire de son parcours dans le film, on est sensibilisé aux défis qu'il rencontre, dans l'humour ou la douleur, et on est amené à partager un territoire commun. Le film devient un espace d'échange et d'ouverture où de nouveaux regards sur des thèmes personnels ou collectifs peuvent accueillir. (Rascaroli 2009, sp). Il y a un effet de flexibilisation du regard qui peut être un canalisateur de discussions et de changements.

Finalement, l'essai au cinéma est une forme hybride en constante transmutation, la narration intègre aussi bien la prose que la poésie, le reportage se tisse à la fiction et à l'autoportrait. Pour évoquer ces interactions, Raymond Bellour reprend le titre d'un livre d'Henri Michaux (un auteur dont Chris Marker s'est inspiré) : passages (Bellour 2011, 238). On peut ainsi dire que l'autoportrait, le documentaire et la fiction sont des qualités ou des substances, en proportions variables, dans une œuvre d'essai, au principe de la différence et de la singularité de chacune. On reviendra sur le concept dans la deuxième partie dans le cadre de l'étude des œuvres de quelques cinéastes qui ont inspiré mon travail.

Si l'on considère qu'il existe une logique de l'essai, traduite dans un langage propre qui n'est ni celui de la fiction ni celui du reportage, quelle serait sa marque notable ou la plus visible ? Sans aborder directement la problématique du film d'essai, Gilles Deleuze évoque la transformation de l'image dans le cinéma moderne : « l'image doit être lue et pas vue » (Deleuze cité dans Bellour 2011, 233) Les questions qui émergent sont donc celles de savoir comment se fait cette lecture des images dans le cinéma et, aussi, comment se fait son écriture, à partir des divers types possibles, fixes ou en mouvement ?

4. Les « effets de sens » entre la photographie et le cinéma

Afin de déterminer les conditions de lisibilité de l'image au cinéma, il faut d'abord analyser les similarités, les différences et les rapports entre la photographie et le cinéma.

Diverses études théoriques ont été faites sur la nature de l'image, son histoire et son développement technique. L'approche chronologique, par exemple, présuppose le surgissement de la photographie comme « l'avènement du réalisme des formes » (Dubois, 1987, 22). La photographie est alors conçue en termes de filiation par rapport à la peinture. L'image photographique est décrite comme une empreinte du réel, sous la forme de la trace lumineuse laissée sur la base photochimique. De même, la notion d'héritage voudrait que le cinéma soit de la photographie qui aurait « gagné » du mouvement. Cette conception présuppose une linéarité qui peut être questionnée à partir d'une vision plus contemporaine des concepts de fixité, de mouvement et de leur influence mutuelle.

À partir des théories de l'image photographique, surtout celles qui s'intéressent au développement de la vision et aux modes de pensée, j'aimerais développer une approche sur les rapports entre photographie et cinéma qui favorise l'angle esthétique. Je me propose aussi d'identifier certaines figures qui favorisent la connexion et la potentialisation des « effets d'écriture de la photo et du cinéma » (*Ibid.*).

« L'image à venir » est l'expression utilisée par Henri Cartier-Bresson pour parler du cinéma par opposition à la photographie (Toubiana 2007, 13). C'est toujours la prochaine image projetée qui est en question et pas celle vue sur l'écran. En revanche, la photographie contient de l'instantané, un « moment décisif » selon le terme de l'illustre photographe français (*Ibid.*). Une fraction du temps capturée, un moment unique figé sous la forme d'une image dans laquelle le mouvement est arrêté et suspendu, tandis que dans le film un flux continu de 24 images par seconde défile devant les yeux. Cela serait déjà une manière légitime de délimiter les frontières entre les deux médias, qui sont aussi des domaines artistiques. Pourtant ce n'est pas la seule. Il existe une multitude de différences mais aussi de corrélations et d'entrelacements entre photographie et cinéma.

À l'instar de la distinction entre littérature et cinéma, une différence structurelle fondamentale entre photographie et cinéma réside dans le caractère multi-discursif du film. Celui-ci comprend en effet différents éléments, dont les sous-titres et surtout le son. Le son s'ajoute à l'image et lui donne une toute autre dimension, par la narration, la musique et même les bruitages. Tout cela fait partie du hors champ, une dimension dont la présence n'est pas évidente dans la photographie, sauf dans certains cas, par exemple lorsqu'elles sont accompagnées d'une légende.

Les deux dispositifs partagent en revanche des ressources techniques et des procédures dont l'utilisation détermine l'approche esthétique et, par conséquent, le traitement du sujet. Il s'agit du langage, qui comprend notamment le focus, l'utilisation de la lumière et du cadre (fixe ou en mouvement), la perspective, le champ et le contre-champ, la séquence, le montage, la mise en scène. Ce sont des figures de la photographie dont le cinéma a assuré le plein épanouissement. La façon d'utiliser ces ressources peut rapprocher les deux formes d'expression, l'une peut exercer une influence sur l'autre, et ainsi créer une zone intermédiaire entre l'image fixe et l'image en mouvement.

Certaines pratiques filmiques convoquent l'image fixe, comme le choix de filmer un personnage avec un objectif et une profondeur de champ laissant le fond brouillé. Une caméra fixe et un cadrage serré longuement tenu peut établir une confrontation avec le personnage. La qualité de la lumière peut aussi s'inspirer des clairs-obscurs, le principe fondamental de la photographie.

La photographie est attirée par le mouvement, le cinéma l'est par l'immobilité, comme une volonté de dépasser leurs limites. Il y a un jeu dynamique de rapprochements et de divergences, d'écarts et de transmissions qui prend place entre les deux médiums. On peut citer les manières dont un cinéaste manifeste sa présence dans un film en référence aux enjeux posés par la présence du photographe dans la photographie. On peut également mentionner la présence d'un modèle photographique dans les demandes « dé-narrativisées » du cinéma néoréaliste italien, qui expérimente avec la durée d'une action invisible, qui se passe dans l'espace mental du personnage et, par conséquent, dans celui du spectateur (Robert 2007, 162).

En fait, du point de vue du lecteur, la photographie instantanée capturée dans une fraction de seconde, permet une analyse en profondeur, sans restriction de temps, de l'image qu'il a sous les yeux. Tous les sens peuvent être invoqués, ainsi que les images mentales propres à chacun, en fonction de ses références et de ses souvenirs. En revanche, dans le cinéma, on n'a pas ce temps permettant de plonger sur une seule image fixe. Le sens s'établit plutôt progressivement, dans la durée de chaque plan, dans le développement des personnages et des scènes. Ces images dont nous ne savons pas lesquelles seront les plus marquantes, intègrent notre mémoire

visuelle et émotionnelle et vont nous habiter pendant un temps également inconnu, car ce processus suit une logique propre où l'inconscient aura, peut-être, parfois le dessus.

Parler d'une forme d'art ou d'un médium par l'intermédiaire d'un autre est la manière la plus efficace de repérer leurs points communs et leurs différences. Il est donc plus intéressant de les rapprocher que de les écarter pour mieux les identifier; d'analyser leurs influences mutuelles et leur potentiel discursif lorsque qu'ils sont utilisés ensemble dans une même œuvre.

Les interférences entre le cinéma et la photographie ne se produisent pas seulement dans les effets physiques et les techniques propres aux deux médiums, mais aussi dans des correspondances de pensée et de style, des croisements et des convergences esthétiques et mentales, dans une logique de création artistique.

C'est par exemple le cas de la photographie de tournage, un domaine dans lequel j'ai de l'expérience. Sa pratique nous permet de voir les champs et les contre-champs du film, ce qu'Alain Bergala appelle la « double-scène » (c'est d'ailleurs l'un des cas rares où il y a du contre-champ dans la photographie) (Dubois 1987, 23). L'image révèle, d'un côté, tout ce qui a été arrangé pour que les acteurs jouent leurs rôles diégétiques. Mais elle peut aussi montrer ce qui se trouve derrière la caméra, toute la machinerie et les techniciens qui permettent la fabrication du film. Dans le cinéma classique, le metteur en scène se trouve à la charnière de ces deux pôles, « exclu du champ de la caméra mais en tirant des fils invisibles de tout ce qui s'y joue » (*ibid.*). Dans le cinéma expérimental, le metteur en scène va oser passer de l'autre côté et s'adresser directement à la caméra, questionnant ainsi les frontières entre champs et contre-champs, de même qu'entre fiction et documentaire. Parfois, les images du photographe de plateau ou *still* doivent imiter celles du film et les photographies doivent être identiques à l'image de la scène. Mais la photographie de tournage peut aussi avoir une « signature » lorsque le photographe se détache du discours littéral du film pour tenter de représenter dans une seule image tout ce que le film communique par le son, le mouvement et le montage. Il peut interpréter, à sa manière, la toile de connexions entre les ouvriers, les protagonistes, les objets et le paysage – tout ce qu'il choisit de cadrer – alors, là il ne s'agit plus simplement de documenter le tournage mais d'une création, qui possède une signification propre.

Les photos floues sont un autre exemple de croisement entre les deux médiums. Antithèse de l'instantané, la photographie floue ou bougée est devenue une force expressive, notamment dans le travail de William Klein et de Robert Frank, tous deux photographes et cinéastes. Ces images produisent un double effet : d'un côté une abstraction ou opacification du motif par le geste du photographe, dont le corps est donc inscrit dans l'image, et de l'autre par l'introduction visible du temps et d'une scénarisation possible des images. On pourrait dire que les flous et les bougés « cinématisent » la photographie, de la même manière que les ralentis, les arrêts sur images et les gros plans « photographisent » le cinéma en produisant un arrêt virtuel de l'image.

À partir de l'optique du cinéma, on peut d'abord citer une catégorie de films qui se trouvent littéralement « suspendus » car leur constitution discursive est exclusivement constituée d'images fixes. *Salut les Cubains* (1963) d'Agnès Varda en est un exemple, de même que *La Jetée* (1962) de Chris Marker, le chef d'œuvre du genre, dans lequel la seule scène en mouvement est un clin d'œil presque imperceptible et pourtant si distinct et signifiant.

Par ailleurs, il existe des films réalisés par des photographes qui établissent un rapport de grande liberté entre les deux supports, c'est ce cinéma auquel je me suis intéressé. Ces cinéastes sont aussi des photographes et leur double appartenance marque leurs films, de manière distincte et

variée. Il s'agit, par exemple, de Johan Van Der Keuken, Raymond Depardon, Chris Marker, William Klein, Robert Frank, Agnès Varda et Abbas Kiarostami. Ils sont pour la plupart liés à la tradition du cinéma documentaire, mais l'introduction d'un regard personnalisé, subjectif et curieux a modifié le genre. La photographie, ou le « regard photographique », peut être considéré ici comme l'exacte charnière entre le documentaire et la fiction (Dubois 1992, 68). Ce regard implique en effet une lecture, un investissement du sujet, un questionnement sur l'image et sur la procédure même de sa production. Il introduit un rapport de réflexivité et de connexion – avec le dispositif, avec soi-même, avec le sujet abordé et avec le spectateur. La fonction de l'image n'est plus de représenter objectivement ou de manière réaliste un objet ou la réalité. Au contraire, elle offre les outils pour fonder de nouvelles articulations visuelles. C'est dans cet espace mystérieux et indéfini que le regard est remis en question. L'expérience visuelle fait place à l'invisible et l'art serait de créer une image de ce qui ne peut pas être vu ou appréhendé. C'est l'évocation d'un passage sur soi, le croisement d'une frontière inconnue. L'objectivité est remise en question. Barthes l'a décrit ainsi dans *La Chambre claire* : « L'impossibilité de définir est un symptôme positif du dérangement » (*ibid.*, 70) L'image provoque des nouveaux mouvements internes et n'offre pas des clichés au regard mais l'intrigue, n'explique rien mais l'invite à explorer. Le spectateur est enveloppé par une suspension temporelle où l'instable et l'impalpable opèrent une métamorphose au niveau de la perception.

Les corrélations et les différences entre la photographie et le cinéma sont infinies, mais ce qui compte c'est la création d'un espace hybride où les deux supports co-existent et forment un labyrinthe d'images où les forces et les mouvements de l'un vers l'autre favorisent la polarisation des écritures. Alors, on n'est plus captif ni de la dictature du temps cinématographique ni du rapport de la photographie au réalisme. On est emmené dans le *no man's land* passager des états de l'image.

Le cinéma devient le champ d'investigation du regard, l'essence même de l'interrogation. Point de jonction entre le réel et l'imaginaire, du documentaire et de la fiction, il opère comme un atelier d'expérimentation et de pensée toujours en expansion qui donne forme à un regard toujours renouvelé.

La question principale peut désormais être abordée et divisée en deux étapes : pourquoi certains photographes sont attirés par le cinéma et plus spécifiquement par le cinéma d'essai ? Pourquoi l'image photographique constitue un élément privilégié dans le cinéma d'essai ?

5. Mon expérience et mon approche comme photographe

Mon expérience de la photographie a toujours privilégié un rapport d'exploration, tant du monde que de mon regard sur le monde. Ce regard passe par le dispositif photographique, par les différentes manières d'utiliser ses ressources, c'est-à-dire de la technique au service d'une esthétique. Elle est mise au service d'une approche déterminée par l'objet considéré.

Ce dialogue a été le thème central de tous mes projets. Quelle sorte de lumière communique mieux mon intention, quelle vitesse d'obturateur et quelle ouverture de diaphragme peut produire l'effet désiré, quelle vitesse de film, sa sensibilité, peut conférer le grain précis, sans trop de *bruit* – un terme qui évoque d'ailleurs le son, dont on va voir plus loin que ce n'est pas un hasard. Enfin, il y a des choix à faire pour ne pas seulement représenter, mais exprimer un point de vue sur un espace-temps particulier.

Alors, l'image n'enregistre pas seulement l'objet mais aussi mon regard sur cet objet et à ce moment précis. Il y a une action derrière l'image, un geste réfléchi. Elle ne se contente pas de désigner, elle est issue d'une intervention par rapport à ce qui est photographié. Ce n'est pas un document, mais une manière de provoquer et déplacer le regard vers d'autres significations possibles. D'une certaine manière, la photographie joue le rôle d'un chantier dans lequel une rénovation peut prendre place. Cela se fait par la combinaison de la mémoire, des affects et d'une pensée en rapport à l'image vue ou mieux, lue.

Mon premier projet est devenu l'exposition *Par cœur, l'action du temps*. Il traitait du médium photographique et sa matière première : le temps et son passage. Des images d'objets portant des marques du temps, comme de vieilles chaussures usées et abandonnées, un arbre taillé dont les branches sont empilées à côté, un ancien chariot qui porte les roues d'un autre chariot disparu. Des images qui font appel à l'enchaînement du temps, à des histoires qui disparaissent à travers son action implacable à laquelle toute forme est assujettie et vouée à la disparition, l'oubli ou sa transformation en souvenir. Un destin fatal que même la photographie, malgré son effort de fixer l'instant et éterniser le moment, va subir de manière incontournable. C'est pourtant précisément mon regard sur cet aspect éphémère de la vie à travers la photographie qui peut faire varier la connotation tyrannique du temps et son effet de mélancolie, et contester son irréversibilité.

Les images n'empêchent pas la finitude des choses, mais elles peuvent révéler de la beauté, même dans la rouille et la ruine. Le chemin de la réflexion peut ouvrir des portes à un chemin de joie dans la tragédie de la disparition. Grâce à la réflexion et la sensualité qui habitent une image, on peut changer sa signification et déstabiliser son caractère analogique. Cet espace de réflexion entre ce que montre l'image et ce à quoi l'image peut faire allusion est un espace de transmutation, une dimension rendue possible par le rapprochement de la technique du dispositif, de sa pratique et ses enjeux conceptuels. Il s'agit ainsi de capturer des morceaux du temps, un temps qui se révèle sans limites, ne possédant ni fin ni début, conduisant ainsi une possible remise en question du concept de chronologie.

La présence du photographe, qui écrit avec la lumière et réfléchit avec le regard, suggère un désir de faire un usage de la photographie autre que purement réaliste.

Ce regard photographique opère en profondeur, il est déclenché par l'acte de prendre ou de lire une image. Il fait appel à d'autres images, intérieures, pas toujours de l'ordre du visible, imprimées dans la mémoire affective par un système de codification propre. L'image première acquiert une fonction de signe : en convoquant d'autres images, elle permet la variation de son signifiant dominant, cristallisé sur ses formes. La praxis de ce regard exploratoire permet d'attribuer aux images des rapports et des significations inédits, de rafraîchir des concepts rigides et trouver de la beauté dans le nouveau. Ainsi, l'idée même du temps comme agent de destruction est transformée en une source inépuisable de production de nouveauté, c'est-à-dire de réalité.

Héraclite a dit qu'on ne sort jamais inchangé après avoir plongé dans une rivière car les deux sont modifiés après le contact, l'être et aussi la rivière. C'est cette expérience qui est en question ici et, plus spécifiquement, c'est une pratique de la photographie et, par ailleurs, du cinéma, qui déterminent les conditions de cette expérience. L'essai en est l'engrenage, qui ne vise pas une fin ni un début, mais la pensée en acte, l'évènement en cours, toujours ouvert sur un horizon visible et sensible.

6. La photographie comme objet de pensée

Chez Barthes, le statut de la photographie est plutôt un « mode de regard » (qu'une image objet, ce qui implique une analyse verticale sur l'objet, un travail de profondeur, une plongée verticale par opposition au flux horizontal de la projection du film (*ibid.*)).

Le photogramme signe la présence du corps dans l'immatérialité de l'image cinématographique.

L'arrêt sur image est conçu comme une forme d'objectivation qui donne de la visibilité au regard analytique. C'est le lieu d'investissement critique et psychique du sujet.

Il faut d'abord considérer le double aspect de l'image photographique, qui est à la fois réelle et aléatoire, un mélange de certitude et d'incertitude (« ça existe mais je n'ai pas vu l'objet authentique » (*ibid.*)). Il s'agit d'une incertitude qui est d'ailleurs encore plus importante à l'ère numérique actuelle où les créations et manipulations sont une pratique commune.

Sur l'image apparente, il y a toujours d'autres images, virtuelles, observables par le regard qui se promène dans des territoires insolites, et qui revient régulièrement à la surface.

La plongée à travers la surface de l'image permet d'explorer son épaisseur psychique, sémantique et symbolique, propre à chaque regard. Il y a une stratification feuilletée, diverses couches de sens sédimentés à explorer, à la manière d'un archéologue.

Ces analyses sont des interprétations singulières, un travail du regard face à une image-corps, et c'est au regardeur d'investir son temps, sa pensée et ses affects – de s'enfoncer au risque de quasiment se dissoudre comme sujet...

Réfléchir sur la photographie implique aussi réfléchir sur son propre regard. Il y a un aspect réfractaire, un circuit qui s'opère dans l'approche des images, on dirait un travail de l'ordre du métalangage.

Le photographique apparaît donc comme un art de la découpe et du prélèvement, du saisissement et de l'extraction, qui présuppose une logique temporelle de discontinuité et de contingence. L'image extirpe un élément du moment continu, du flux du temps réel.

La photographie se présente comme manière d'investissement total du sujet pour accéder à sa mémoire interne, à son inconscient. Barthes montre bien que si la photo n'a rien d'animée, elle anime (Barthes cité dans Cholodenko 2005, 231)

Il faut prendre en considération que la photographie est la première forme historique des révolutions technologiques qui ont touché la production d'images depuis presque deux siècles. Dans l'ordre vient d'abord la photographie, puis le cinéma, la vidéo et finalement l'image numérique. Cette succession va dans le sens d'une dématérialisation constante de l'image.

L'image est de plus en plus fluide, insaisissable, évanescence et virtuelle. Il est intéressant, alors, de noter que c'est justement à travers le propre « corps » de la photographie que se fonde, ou que (s') ouvre, justement, la voie de dé-corporisation des images. La photographie va inaugurer l'ère des dispositifs, des modalités et des états conceptuels et il ne s'agit pas simplement de l'évolution de la technique mais plutôt de l'histoire du regard et des modes de vision du monde, de systèmes de pensée plutôt que de la spécificité du support.

La photographie est donc le pont entre deux mondes : l'ancien, celui de l'image-corps avérée, et le nouveau, celui des dispositifs et des processus (techniques et mentaux). L'image devient, à travers la photographie, un processus, une manière de voir et de penser.

7. L'essai : mouvement de la pensée

Étant donné que l'expérience constitue l'objet de l'essai, Barthes le décrit comme un « cinéma de situation », qui fait l'expérience d'une double rencontre simultanée, l'une privée, l'autre publique (Barthes 1975, 106). Tandis que le corps privé promène son regard narcissique dans les profondeurs de l'image-miroir, le corps public va vers son contrepoint, qui ne consiste pas à fétichiser l'image, mais s'attache à ce qui l'excède. Il attribue du signifiant aux objets du monde extérieur en relation aux images vues sur l'écran (*ibid.*).

Cette expérience cinématographique permet à l'être de coexister dans deux places simultanément : d'une part dans la liberté du corps rendue possible par la lecture subjective des images projetées dans la salle, et d'autre part par l'interprétation de ces images à partir de l'extérieur, où le corps devient le corps de la ville (*ibid.*).

Cette transition entre les deux corps, privé et public, entre l'image filmique et l'image de ses alentours, est une métaphore de la pratique de l'essai qui commence avec Montaigne et continue de nos jours dans le cinéma.

Habiter l'image cinématographique dans la liberté imaginative de son corps et, en même temps, à travers les formes de la ville, transforme le rapport à l'image depuis une dynamique du déplacement et d'une cartographie du visible vers la rhétorique de la pensée.

Cette oscillation entre les modes visuel et verbal, dans les sphères du privé et du public ouvre précisément l'espace au geste de l'essai. Le sujet dérive dans le territoire dessiné par le mouvement de la pensée de l'essai, dans l'espace intellectuel et sensuel de tout ce que l'image peut évoquer.

Pourtant, la connexion entre l'essai et l'expression personnelle a lieu au-delà de la subjectivité. Dynamique, elle provoque et questionne l'expressivité elle-même en rapport à l'expérience.

L'articulation du visuel et du verbal à travers le geste de l'essai suggère que la projection du sujet intérieur vers le domaine public, le monde extérieur, soit une expérience qui se refait continuellement et ne cesse de défier ses limites et capacités.

Par la réflexion sur ses propres expériences, vécues et expressives (qui se confondent et s'ajustent au fur et à la mesure), on devient la mesure de ses propres limites. Si notre vie n'est que du mouvement, l'essai présente l'espace des pensées provisoires, libres d'autorité répressive et incorrompu par les figures théoriques. Il s'agit peut-être de toucher une certaine connaissance du monde à travers sa propre expérience, de manière intuitive et non systématique.

8. Mécanismes de (de)codification

Le film d'essai s'organise par l'arrangement entre l'image et la parole. Le spectateur est invité à déployer ses propres figures de pensée, ses propres constructions imaginaires. De la réalité documentaire on glisse vers une autre qui nous renvoie à notre propre image. Le langage filmique

à teneur autobiographique peut dessiner, avec des paysages imaginaires, un monde poétique intérieur.

Cette forme composite, qui mêle des éléments documentaires et fictionnels, s'inspire de la littérature dans la mise en forme du souvenir, qui devient une trace imaginaire à la rencontre de l'image et du son. Le montage vise une nouvelle identité visuelle : l'image ne renvoie pas à ce qui la précède ou la suit immédiatement. L'articulation visuel/sonore ne sert plus à compléter l'énonciation mais à ouvrir les champs de signification. C'est un cinéma qui fonctionne par correspondances et par dissociations. Des cinéastes comme Marker, Resnais, Godard et Varda ont recours à un nouvel usage du parlant, du sonore et du musical dans lequel les niveaux perceptifs sont découplés. Cette disjonction du sonore et du visuel produit, selon Deleuze, un « régime de la déchirure » où il n'y a plus un tout mais des pistes dissymétriques (Deleuze cité dans Bluminger 2004, 52).

Le doute provoqué par ce rapport image-son pousse le photographique à sa limite, à la frontière de l'imaginaire et du non représentable. Les interstices ménagés par de tels agencements ouvrent un espace où se manifeste l'indécidable, l'inconciliable et le non évocable, un entre-espaces propre et propice à ce qu'on peut appeler « la pensée essayistique » (Bluminger 2004, 54).

Les films d'essai déstabilisent la sûreté de la photographie. Ils mettent le « texte » iconique et le texte littéraire, la bande-image et la bande-son, dans un rapport réciproque de complémentarité et de questionnement. Il ne s'agit pas de ce qui est dit et montré, mais des transformations qui affectent simultanément l'image et le langage.

Le film d'essai part de la juxtaposition de ces deux voies indépendantes, le sens émerge de l'interaction de ces deux niveaux, qui aboutit dans une réalité tierce, le « SonImage » (*ibid.*, 58). Dans celui-ci, se présentent des images, lisibles ou mentales, des figures de pensée qui ne détruisent pas mais limitent les systèmes de perception conventionnels. C'est l'association d'une vision radicale et du travail conceptuel.

Attribuant son esprit à la liberté, l'essai ne se laisse pas capturer par une fonction ou un rôle. Au contraire, il fait appel à la chance, au jeu et à la spontanéité. Il s'intéresse surtout aux changements et à l'aspect éphémère du monde. En fait, les choses observées présentent ce caractère changeant, peut-être justement parce qu'elles sont exposées à l'action transformatrice du regard. Si l'on observe bien, l'intérêt de Montaigne ne portait pas sur l'essence stable de l'objet, il le saisissait dans son passage.

Comme dans l'autobiographie, il y a une scission entre le « je » qui écrit et le « je » qui est écrit, il s'agit donc toujours de vérifier d'où vient la voix. Pourtant, quand la réflexion est intégrée au discours, la scission disparaît entre les deux modes énonciatifs : le soi et l'autre sont deux aspects, conciliés et explicites, de la même source créative. Il y a de la réflexivité quand il y a de la résonance entre l'expression subjective de l'auteur et sa représentation sociale. L'exploration de soi et l'exploration socio-historique ont lieu de manière simultanée. La représentation sociale devient l'expression subjective de l'auteur par laquelle elle se trouve médiatisée. La réflexivité est donc la condition pour que l'essayiste développe ses considérations sur et vers le monde.

Le film d'essai s'oppose aux conventions chronologiques et de continuité. La cohérence se fait plutôt par l'allusion, par correspondances et oppositions ainsi que par la répétition de ses éléments, qui se recontextualisent par la dynamique des associations. L'analogie et la métaphore

prennent le pas sur la narration, une métamorphose secrète s'opère de manière souterraine au registre rationnel.

Récusant la linéarité normative, ces créations combinent l'imagination à la réflexion, les souvenirs aux chaînes associatives afin de développer un discours sans méthode évidente. Si l'on considère la photographie comme une archive pour l'histoire, l'un des procédés de ces films, surtout chez Chris Marker, est de questionner l'histoire à travers les photographies. Réécrire le souvenir tiré des images ou réécrire la mémoire se rapproche d'un mécanisme psychique par stratification, évoquant la théorie freudienne dans laquelle des traces mnésiques se réorganisent de temps en temps, selon de nouveaux rapports et à partir de laquelle une nouvelle réinscription se fait.

Il ne s'agit pourtant pas d'ajouter simplement une image à une autre mais, d'après Deleuze, « de classer des types d'images et de circuler dans ces types pour faire naître une image mentale » (*ibid.*, 58). Une image en rapport direct avec la pensée, distinct du rapport avec les autres images

Dans les films de Godard, la narration et la voix testent les sujets et essayent de les dépouiller de leur réalité objective, tandis que les inscriptions et les intertitres mettent en tension l'image et le son, au contraire de la valeur indicative de l'image dans le film muet. Dans le scénario du film *Passion* (1982), la question est de montrer et de démontrer au lieu de raconter. L'œuvre en cours d'élaboration peut être comparée au texte en train de s'écrire. Par exemple, quand Godard se trouve entouré d'une multitude d'appareils dont il peut se servir pour montrer, ou écrire en utilisant l'écran comme une feuille de papier, il approche l'image de l'écriture. Avec la phrase « tu ne veux pas écrire, tu veux voir, re-ce-voir », il fait surgir un photogramme arrêté, une image qui suscite du souvenir fait d'imagination et de pensée. Tandis que la phrase interroge sur les fonctions de l'acte de voir comme une action active ou passive, l'image qu'il montre fait participer le regard de manière directe et engagée, par un mouvement de l'intellect et de la mémoire.

L'image visuelle dans le cinéma moderne propose une nouvelle lisibilité des choses tandis que l'acte de parole devient une « image sonore » autonome (*ibid.*). L'image est, en même temps, lue et vue quand elle brise l'enchaînement de la narration classique qui se produit dans ses propres limites auto-référentielles. Ici, la lecture se fait par l'œil qui convoque l'imagination, la mémoire et le savoir afin d'atteindre une perception subtile. Deleuze nomme cette lecture de ré-enchaînement ou de retournement de l'image « la nouvelle analytique de l'image » (*ibid.*, 59). Des films composés de deux pistes autonomes – film-images et film-voix – qui peuvent entrer en rapport de contradiction, font émerger des interstices, des coupures irrationnelles. Il en résulte une image qui ne se désagrège pas, mais qui développe une densité propre et nouvelle soutenue par une esthétique de correspondances.

Les fragments ou objets acquièrent un sens nouveau lorsque qu'ils sont insérés dans un autre système. Au sujet des images, l'idée serait de former des strates de sens indépendantes. Tel l'exemple cité plus haut, celui de Godard, la parole peut se manifester dans l'ordre du visible et changer de signification selon le contexte.

Le cinéma d'essai se présente alors comme une sorte de dispositif de résistance, visant à subvertir tout une série d'images contaminées par les normes, les codes et les modes de lecture conventionnels, afin de redonner du mouvement, de remplir des nouveaux espace-temps de la pensée à l'homme. En ce sens, le spectateur devient un collaborateur de l'auteur capable de transcender les barrières entre écriture et image, dans un mouvement contraire à une recherche obsédée par l'exactitude et des notions surcodées. Au contraire, il procède à un regard

approximatif et spéculatif des images considérées, visant à identifier des nœuds de signification dans un système textuel plus large et complexe.

Partant de ce principe, le cinéma moderne fait fréquemment usage des faux raccords et des ruptures de plan, qui exigent du spectateur un certain effort de mémoire et d'imagination pour lire le film.

Le cinéma d'essai, dont le mouvement filmique est associé au flux de la pensée et des images ne concerne plus une association ou une chaîne continue d'images dont chacune dépend de l'autre. Il s'agit plutôt d'attribuer à une image donnée une image nouvelle, pour créer un entre-deux qui transporte la pensée au cœur de l'image. Le film devient alors la lecture entre l'image et le langage, entre la dimension spatiale de la photographie et la dimension temporelle du commentaire ou vice-versa. Une image lue prend le risque d'une certaine critique, un certain doute qui permet au regard de se retourner vers lui-même. Le photogramme devient un atome devant être décomposé pour que des nouvelles significations surgissent entre l'écrit, l'image et le son et, plus spécifiquement, entre la vidéo, le cinéma et la photographie.

9. Autocritique de mon film *Ouroboros*

Au début du film, par l'intermédiaire de la phrase de Godard placée en intertitre « J'espère que ton documentaire sera fiction », j'évoque l'idée de « jouer » entre ces deux modalités et d'ajouter la couche de ma singularité dans une réalité vue et vécue.

Le rapport évident entre le film et le voyage, la bobine filmique et les rails du train, est aussi suggéré. En alternant les images des rails en mouvement avec le maniement des négatifs et l'insertion de photographies dont le thème est le rapport au temps, j'essaie d'introduire le sujet du film, qui porte justement sur le rapport aux images, examiné à partir de la journée d'un photographe intéressé par le cinéma.

Michel Brault apparaît à l'extérieur (au contraire de l'espace l'intérieur d'où il se trouvait pendant l'entrevue) et parle de la possibilité d'écrire avec la caméra, une idée que j'ai rapidement associée au concept de la caméra-stylo d'Alexandre Astruc, l'un des annonceurs du cinéma d'essai (Bellour 2011, 227).

Ensuite, le déroulement du film suit des images de mes « errances » (par analogie au livre du photographe et cinéaste Raymond Depardon) à travers le monde (Depardon 2000). Il y a deux types d'images : d'une part mes images sur les objets, gens et paysages et d'autre part les images de mes tentatives d'approche du langage filmique. C'est donc une recherche intuitive sur l'acte même de filmer, en opposition ou de manière complémentaire à l'acte de photographier. J'identifie de la sorte des similarités dans le rapport au dispositif (le plan fixe, le réglage de la lumière, le cadrage) et aussi des différences (les mouvements de caméra, le son, l'hors-champ, le montage), qui tiennent surtout aux échanges avec les gens filmés, à travers le geste de l'écoute, le contact humain sensible qui peut faire émerger une autre réalité la plupart du temps invisible. Ainsi, émerge une image autrefois cachée, chargée de sens et d'émotion qui se révèle à travers la rencontre, la connexion basée sur la curiosité et le respect aux différences.

Quand je commençais à filmer, les musiciens de rue ont été un sujet choisi instinctivement car ils se présentaient comme des portraits mouvants: fixes sur terre et pourtant en mouvement, en

jouant leurs instruments. J'étais attiré par cette situation paradoxale et aussi par la musique, qui est une forme de mouvement, toujours présente dans la narration de mon film.

À partir d'une « structure puzzle », le concept inventé par Varda, j'ai monté ce film avec mon archive préexistante de vidéos et des photographies faites dans différents lieux et périodes de ma vie de photographe (McGuire 2004, s.p.). En fait j'ai filmé très peu de scènes, de sorte à faire certains liens narratifs. L'écriture et la narration ont été un défi à part car dans l'intention d'établir une cohérence logique entre les images et le texte, j'identifie un effort vain, une erreur. Le rapport linéaire ou logique entre l'image et le son ou entre l'image et la narration n'est pas une caractéristique du film d'essai, où ils sont au contraire interdépendants, ce qui est un des aspects esthétiques les plus intéressants et transgressifs de cette modalité. En revanche, j'apprécie quand les plans révèlent un aspect sauvage et chaotique de ma démarche, un peu improvisée, avec une certaine fraîcheur et en même temps une maladresse, par où je ne partage pas seulement mon regard aux objets-images, mais aussi mon énergie, ma respiration, mes mouvements, en bref l'émotion que j'ai éprouvée au moment de la rencontre. Là je reconnais un vrai geste relevant de l'essai.

Toutefois, je ressens aussi dans ce film le manque d'un sujet d'ordre socio-écologique consistant sur lequel je pourrais développer une réflexion parallèle à ma recherche existentielle et à mes réflexions esthétiques sur l'acte de prendre des images. Faire des entrevues avec les musiciens de rue ou investiguer le marché de rue selon l'angle de l'économie environnementale, comme l'a fait Varda avec *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), serait une option mais j'étais peut-être un peu trop attaché aux images, à leur rapport avec le passé et avec ma mémoire.

L'une des motivations pour faire ce film a été « d'exposer » mes photographies par la projection sur le grand écran, proche en cela de la réponse de William Klein lors d'une conférence à la Cinémathèque québécoise, à Montréal, à ma question portant sur sa migration depuis la photographie vers le cinéma. Je voulais aussi partager mes images et ouvrir un espace mental à de nouvelles créations.

Je constate qu'en fait j'ai voulu me débarrasser de leur fixité, de leur aspect cristallisé pour les faire entrer dans le flux continu, dans le mouvement.

Le choc entre les images fixes et les images en mouvement a été une manière de questionner la lisibilité et la représentativité de mes images par rapport aux notions de formes, de figures, de codes. Je voulais aller vers des mouvements qui génèrent d'autres mouvements, qui passent par l'abstraction avant d'aboutir en d'autres images. C'est un aspect de ma recherche qui n'était pas très clair théoriquement au moment de la production du film.

J'avoue aussi que dans le désir de mettre en rapport les images fixes et celles en mouvement, j'ai sacrifié la possibilité de développer un « regard vertical », une analyse plus minutieuse et détaillée des photographies. Elles défilent trop rapidement, ce qui ne leur laisse pas le temps d'être explorées dans toute leurs possibilités psychiques et sémantiques.

J'ai pourtant pris le parti d'une certaine synchronicité, ou sérendipité, quand Michel Brault accorde son entrevue et qu'il évoque de manière volontaire à des thèmes pertinents sur le cinéma et sur la photographie, mon sujet d'intérêt. Cela a été une leçon de cinéma et aussi de sensibilité, de modestie et de générosité, les traits des grands artistes et créateurs.

Vers la fin du film, il y a un plan où je fais des photographies dans un studio, intercalé avec des images prises en extérieur. Cela touche l'essence de ce que je voulais, bien que ce soit sous la forme contraire : ne pas montrer des images de l'extérieur, représentatives d'une réalité observable, mais plutôt l'expression d'un mouvement interne en train de se faire, un flux en variation continu, toujours en mutation, qui ne se fixe pas dans des formes ou des figures.

Par la création de ce film j'ai donné une nouvelle signification à mes images et accédé à une réalité inédite. J'ai effectué mon désir à travers la singularité de cette expérience.

B) Historique, étude des cas et conclusion

10. L'évolution du regard dans la photographie documentaire nord-américaine

L'humeur dans l'imagerie change à mesure que le monde devient un lieu plus dangereux, entraînant une anxiété dans l'expression visuelle. La photographie devient un acte de vie, une exploration de l'identité, un voyage personnel, elle exprime l'individualité du photographe. L'accent est mis sur le côté subjectif et une approche plus personnelle et intimiste transforme les caractéristiques du photojournalisme conventionnel. Le travail de la nouvelle génération de photographes du XXe siècle invite à reconnaître une vision, la présence même du photographe derrière l'objectif. Les perspectives personnelles apparaissent dans chaque image et la rue devient une métaphore de la société moderne. De la confrontation entre l'individu et la métropole résulte un processus psychologique qui engendre le développement d'une identité distinctive dans un monde toujours plus anonyme. L'impact de la Deuxième Guerre mondiale sur l'inconscient collectif trouve un écho dans les arts et de nouvelles expressions artistiques surgissent. Des mouvements tel que l'expressionnisme abstrait, le film noir, la poésie *beatnik* et le nouveau journalisme sont souvent considérés comme des contrepoints aux réalités choquantes comme la bombe atomique ou la Guerre froide. Des photographes créatifs ont répondu à une même situation avec des images qui défiaient les règles de la photographie conventionnelle. Cette aventure se réalisait intuitivement en prenant en considération la puissance de l'inconscient. En traduisant l'état émotionnel des gens dans la vie quotidienne de l'Amérique d'après-guerre, les photographes prennent part à une révolution esthétique dont les principes sont la spontanéité et l'interprétation subjective.

Activement engagés, les photographes de rue cherchent à donner un sens à de nouvelles réalités. Alors, la photographie documentaire change : son caractère narratif ou illustratif dominant dans les médias de masse devient plus personnel et artistique en ciblant « le spectacle de la vie moderne » dans les espaces publics (Hostetler 2010, s.p.). Les images montrent les liens entre les êtres et « racontent » par l'intermédiaire de détails la réalité, dans une perspective plus intime. On ne fait ou ne lit plus les images comme un *outsider*, mais comme quelqu'un d'impliqué et d'engagé.

Je vais introduire quelques-uns des photographes qui ont participé de cette révolution esthétique. Certains étaient des artistes multidisciplinaires (pratiquant également la peinture ou le cinéma) et il me semble que cela a influencé leur processus créatif en photographie.

Louis Faurer, était un photographe de rue américain, participant du regard direct, pris sur le vif et connu pour ses portraits très humains de personnes excentriques à Times Square entre 1940 et 1950. Faurer a aussi tourné des films à New York et, en 1960, il a travaillé comme photographe de plateau à Hollywood. Il a dit: « My eyes search for people who are grateful for life, people who forgive and whose doubts have been removed, who understand the truth, whose enduring spirit is bathed by such piercing light as to provide their present and future with hope » (<http://www.howardgreenberg.com/artists/louis-faurer>).

Saul Leiter est aussi un artiste américain souvent associé à d'autres photographes de la New York School dont faisaient partie Richard Avedon, Weegee et Diane Arbus. Son travail, cependant, se distingue de celui de ce groupe pour ce qui concerne son sujet, qui montre un mélange oblique de rues, d'architecture et d'habitants de New York. Il a dit : « une fenêtre couverte de gouttes de pluie m'intéresse plus qu'une photographie d'un personnage célèbre ». Ses images sont imprégnées de qualités picturales, influencées par sa formation de peintre. Il a choisi de photographier en couleur dans les années 1940, bien avant que d'autres photographes d'art ne l'adoptent. En 2006, la maison d'édition Steidl Verlag a publié *Saul Leiter: Early Color*, qui rendait compte pour la première fois de l'étendue de son travail sur les couleurs (<http://saulleiterfoundation.org/about-biography.html>).

William Klein est un photographe et cinéaste franco-américain connu pour son style non conventionnel de photographie abstraite illustrant des scènes de la ville. Bien que son sujet soit similaire à celui d'autres photographes de rue tels que Diane Arbus et Saul Leiter, ainsi que des photographes de mode Irving Penn et Richard Avedon, les images de Klein se démarquent des usages établis. Il remarque ainsi : « Je venais de l'extérieur, les règles de la photographie ne m'intéressaient pas. Il y avait des choses que vous pouviez faire avec n'importe quel autre cadrage à grain moyen, contraste, flou, éliminer ou exagérer les gris, etc., j'ai pensé qu'il serait bien de montrer ce qui est possible, de dire que c'est une manière aussi valable d'utiliser la caméra tel que les approches conventionnelles."

Né le 19 avril 1928 à New York, Klein a étudié la peinture et a travaillé assistant de Fernand Léger à Paris, mais n'a jamais suivi de formation formelle en photographie. Son travail comme photographe de mode a été présenté dans le magazine *Vogue* et a également fait l'objet de plusieurs livres de photographies emblématiques, notamment *Life is Good and Good for You in New York* (1957) et *Tokyo* (1964). Dans les années 1980, il s'est tourné vers des projets cinématographiques et a réalisé de nombreux documentaires et longs métrages mémorables, tels que *Muhammad Ali, The Greatest* (1969-1974). Le travail de Klein était considéré comme révolutionnaire pour son approche ambivalente et ironique du monde de la mode, son rejet sans compromis des règles de la photographie alors en vigueur, pour l'utilisation intensive du grand angle et du téléobjectif, pour l'éclairage naturel et le flou dû au mouvement. Avec Robert Frank, Klein est considéré comme l'un des pères de la photographie de rue américaine (<http://www.artnet.com/artists/william-klein/>).

Gordon Parks était un photographe afro-américain né dans la pauvreté ségrégationniste du Kansas en 1912. Très jeune, il a été attiré par la photographie lorsqu'il a vu des images de travailleurs migrants publiées dans un magazine. « J'ai vu que la caméra pourrait être une arme contre la pauvreté, contre le racisme, contre tous les types d'injustice sociale. Je savais à ce point que je devais avoir un appareil photo ».

Il achète un appareil photo d'occasion et apprend à l'utiliser de façon autodidacte. Malgré son manque de formation professionnelle, il a trouvé un emploi auprès de la Farm Security Administration (FSA), qui documentait alors les conditions sociales du pays. Parks a rapidement développé un style qui ferait de lui l'un des photographes les plus célèbres de son époque, créant des images remarquablement expressives qui explorent systématiquement l'impact social et économique du racisme. Lorsque la FSA a fermé ses portes en 1943, Parks est devenu photographe indépendant, conciliant son travail pour des magazines de mode et sa passion pour la documentation des questions humanitaires. Son essai photographique de 1948 sur la vie d'un chef de gang à Harlem lui valut une reconnaissance générale et lui permit de devenir le premier photographe et écrivain afro-américain de *Life Magazine* où il restera pendant deux décennies, faisant la chronique de sujets liés au racisme et à la pauvreté, et réalisant des portraits mémorables de célébrités et de politiciens. Ses images les plus célèbres, comme *Emerging Man* (1952) et *American Gothic* (1942), reflètent l'essence de l'activisme et de l'humanisme dans l'Amérique du milieu du XXe siècle et sont devenues des images emblématiques, définissant leur époque pour les générations futures. Ils ont également rallié son soutien au mouvement pour les droits civils en plein essor, dont Parks était lui-même un défenseur infatigable. Compositeur et auteur de renom, il est devenu en 1969 le premier Afro-Américain à écrire et à diriger un long métrage hollywoodien basé sur son roman à succès *The Learning Tree*, suivi de *Shaft* (1971). Le cœur de son accomplissement reste cependant sa photographie activiste et engagée (<http://www.gordonparksfoundation.org/>).

Ces grands photographes ont inspiré mon travail et ma réflexion et j'ai choisi de me concentrer sur le travail du photographe américano-suisse Robert Frank en raison de certaines de ses caractéristiques personnelles et artistiques auxquelles je m'identifie. Je m'intéresse à son travail aussi bien photographique que cinématographique, dans lesquels il interroge les rapports entre les deux dispositifs. Son œuvre réflexive est issue du dialogue entre les sphères personnelle et publique. Artiste nomade, il a migré de son pays et acquis une deuxième nationalité, ce qui a peut-être contribué au développement d'une vision distanciée, notamment perceptible dans son livre *Les Américains*, qui est devenu une référence dans la photographie américaine et mondiale de l'après-guerre. L'approche innovatrice sur les plans esthétique et narratif de son film *Pull My Daisy* (1959), s'inscrit dans le mouvement de la contre-culture *beatnik*, regroupant, entre autres, les poètes Allen Ginsberg et Jack Kerouac. Il a aussi réalisé le documentaire transgressif *Cock sucker blues* (1979) sur les Rolling Stones. Dans ce film toujours censuré, il est étonnant de comparer la photographie composée de Robert Frank avec sa cinématographie décomposée, comme s'il s'agissait de la différence entre une tranche d'existence exemplaire et parfaitement découpée, saisie et figée, et le flux chaotique propre à la vie, où les limites du cadre toujours menacées par la puissance d'impulsions sauvages et cédant sous la pression constante des possibilités soudaines.

Son art est un processus en mouvement constant, une forme de poésie visuelle élaborée à partir d'une esthétique précise. Comme il l'affirme dans le film biographique *Leaving Home, Coming Home: A Portrait of Robert Frank* (2005), l'intuition en est la source primordiale. Ce grand artiste, qui a vécu des tragédies personnelles et familiales, a toujours poursuivi sa recherche existentielle à travers la production d'un art viscéral de questionnement, de force et de beauté.

11. Robert Frank : l'alchimiste de l'image

Le photographe Robert Frank a toujours fait de son travail et de sa recherche une plateforme d'expérimentation où les images de sa vie privée et publique cohabitent.

Il a parcouru les États-Unis dans les années 1950 pour produire un document métaphorique de son expérience personnelle, qui a donné le livre *Les Américains*. Il y offre une perspective inédite de la condition socio-économique de l'après-guerre, une vue subjective des mécontentements sociaux et raciaux.

C'est une vision poétique du temps et du lieu. Il n'y a pas d'histoire claire, mais il est évident qu'il nous emmène en voyage dans une Amérique inconnue. La présence de l'artiste est fortement ressentie comme dans le recueil de poésie *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman ou le roman *On the road* » de Kerouac.

Dans une de ses photographies, on voit, au premier plan, un détail subtil du rideau d'une fenêtre de la chambre d'hôtel et cela nous place de manière implicite dans ses souliers, dans sa vision, sa peau. Une forme d'hybridité semblable apparaît dans *Barber Shop* (1955), où par le reflet de la rue sur la vitre, une interface entre des zones intimistes et publique est matérialisée.

Robert Frank ne croit pas à la possibilité d'une objectivité en photographie documentaire. Il s'oppose ainsi à la tradition documentariste. Son référence plus marquante et source d'inspiration est Walker Evans. Il n'espère pas que le spectateur rejoigne le point de vue du photographe pourtant il déclara : "que le spectateur garde en lui le souvenir d'une de mes images et j'ai le sentiment d'avoir réussi quelque chose" (De Jonckheere 1990, sp)

Frank est un voyageur solitaire parmi les nombreux Américains tentant, comme Kerouac, d'interpréter la société et la culture à travers des images de personnes qu'il a rencontrées. Traversant un monde étrange et merveilleux, il est à la recherche d'une Amérique qui va étonner les Américains eux-mêmes.

La photographie finale de l'ouvrage est un panneau clignotant sur lequel est écrit « truck rates » (prix de location de camions) devant un ciel gris, ce qui implique que le voyage doit continuer, car il ne représente pas la fin de sa recherche, mais un point sur la route entre les arrêts. Comme l'a écrit Whitman: « Allons! to that which is endless as it was beginningless » (Whitman 1969, 100).

Après *Les Américains*, son art devient de plus en plus une spirale intérieure, reflétant sa propre vie et ses expériences. Il commence à photographier des personnes anonymes dans New York à travers les fenêtres d'un autobus. Après cette série de photographies qui se rapprochent du cinéma, il s'est tourné vers la réalisation de films.

Il dit : « Je pose mon Leica dans le placard. Assez de vivre dans l'attente, de poursuivre, parfois de saisir l'essence du noir et du blanc, la connaissance de l'endroit où se trouve Dieu. Je fais des films. Maintenant, je parle aux personnes qui bougent dans mon viseur » (Hanhardt 1994, s.p.).

Il refuse la linéarité conventionnelle par des scènes distribuées de façon aléatoire et fonction de rencontres au hasard. Il articule une partie fictionnelle à celle qui correspond à la réalité d'une manière qui se réinvente et se redéfinit constamment, défiant l'ordre chronologique.

Il a écrit :

J'aimerais faire un film qui mêlerait ma vie dans ce qu'elle a de privé et mon travail qui est public par définition, un film qui montrerait comment les deux pôles de cette dichotomie se joignent, s'entrecroisent, se contredisent, luttent l'un contre l'autre autant qu'ils se complètent selon les moments... J'aimerais faire un photo-film, établir un dialogue entre le mouvement de la caméra et l'immobilité de l'image fixe, entre le présent et le passé, l'intérieur et l'extérieur, ce qui est devant et ce qui est derrière... même et précisément parce que mes photographies flottent dans le courant de ma vie normale. Dans le film que je propose de faire, ces photos deviendront des pauses dans le flux de la pellicule, brèches pour souffler un peu, fenêtres sur un autre temps, d'autres lieux. (Frank 1974,1)

En 1968, Frank tourne son premier film ouvertement autobiographique, *Conversations in Vermont*. Il commence dans son loft de New York avec une brève scène de lui-même nettoyant ses lentilles, qui représente sa recherche de clarté et d'ordre dans le chaos de la ville. Tout est constamment en train de se refaire et d'être repensé et son film est l'histoire de ses relations avec ceux qui l'entourent, surtout ses enfants. Le film ne suit pas une logique conventionnelle et la stabilité des images est souvent perturbée en faveur d'un mouvement constant. Des effets visuels et structurels brisent la possibilité d'une séquence narrative. Frank déstabilise justement la possibilité d'un monde stable et sécuritaire à travers son fleuve turbulent d'images. La résistance à l'ordre formel questionne aussi les rapports de pouvoir dans la société.

Il remet en question la capacité même de la caméra à représenter la réalité dans toute sa complexité. Dans le film *Home Improvements* (1985), il déclare : « je suis toujours en train de regarder vers l'extérieur pour savoir ce qui se passe à l'intérieur » ce qui suggère que les souvenirs sont pour lui plus réels que les images photographiques (Hanhardt 1994, sp).

Ses images sont le produit de l'articulation de la fiction et du documentaire, qui jouent entre eux et se redéfinissent dans chacun de ses films. Il écrit : « la vérité se situe entre le documentaire et la fiction et c'est ça que j'essaie de montrer » (Brookman 1994, sp).

Le film *Pull my Daisy* est une célébration du mode de vie *beat*. Il se concentre sur l'idée d'être artiste et pour représenter cela il mélange des éléments d'improvisation avec d'autres consciemment planifiés. Il incorpore des éléments réels, de sa propre vie, à des éléments fictifs. Certains personnages sont tirés de la vie réelle et jouent leur propre rôle, comme Jack Kerouac, qui bricole des éléments autobiographiques dans sa prose, comme Frank le fait avec ses images. Ce film propose une mise en abîme du travail d'artiste : c'est le film d'un artiste sur l'acte de faire un film sur des artistes marginaux à la société. Avec un scénario ouvert à l'improvisation, la structure de ce film relance la question récurrente dans tous ses films : la recherche sur soi en tant qu'artiste qui remet au concept de Foucault « d'esthétique de l'existence », l'idée selon laquelle la principale œuvre d'art dont il faut se soucier, la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence (Delruelle 2006, en ligne).

L'art de Robert Frank est en constante mutation, la photographie et le cinéma sont des dispositifs de connexion entre le monde, lui et un espace de réflexion sur les rapports qu'on entretient avec l'environnement naturel et social. Sa quête incorpore le chaos et permet l'émergence d'un ordre propre. C'est la danse d'une tornade qui, au lieu de détruire lors de son passage, établit de nouveaux liens et de nouveaux rapports. Les images sont les éléments de conciliation entre le monde et lui. Il utilise parfois des mises en abîmes, des flash-backs, des redoublements de personnages. Il passe de la couleur au noir et blanc afin d'évoquer la complexité de la pensée,

qui fait appel simultanément à l'intellect, à l'émotion et à l'imagination. Dans *Moving Pictures* (1994), il mélange toutes les images dans un même mouvement : photographies, *found footage*, instants divers, enfin tout matériau permettant de faire référence au passé, au présent et à la mort des êtres aimés, afin d'affirmer que tout cela bouge encore (dans sa mémoire affective).

Dans le livre *The Lines of My Hands* de 1972, Robert Frank met en évidence son aller-retour entre la photographie et le cinéma, car la mise en page révèle une structure cinématographique en incluant des morceaux de film avec des sous-titres. Pour faire la distinction entre ses photographies et ses films, il dit « dans le film, il n'y a pas de moment décisif, il faut les créer, faire apparaître les choses devant les objectifs. Et cela en mêlant des images de signification personnelle et sociale » (Brookman, 1994, sp).

La démarche de production de ses images est une espèce d'alchimie visuelle. Il écrit sur les images, les replace et les reprend dans un autre contexte en ajoutant une couche narrative. Par exemple, une photographie montre l'horizon étiré sur un fil tel un tissu, l'océan et le ciel en arrière-plan. Il a écrit sur l'image : « pour la gloire du vent et de l'eau ». Une autre photographie qui m'a aussi aidé à poursuivre l'écriture de ce travail est celle d'une vieille machine à écrire avec l'inscription « No Fear » sur la feuille blanche installée.

Frank incorpore ses photographies dans ses films et pourtant les deux supports sont interdépendants. Le caractère autobiographique de ses photographies est prolongé dans son cinéma, en lui permettant de réinterpréter les subtilités de ses propres rapports aux gens et à l'environnement.

« Faire des films. En faisant des films, je continue à regarder autour de moi mais je ne suis plus cet observateur solitaire qui se détourne juste après le déclic de l'obturateur.

Au contraire, j'essaie de capturer à nouveau ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu, ce que je ressens, ce que je sais ! Il n'y a pas d'instant décisif. Il faut le créer. J'ai à faire ce qu'il faut pour le voir apparaître dans mon viseur. Chercher... Expliquer ...

Fouiller ...

Regarder...

Juger... effacer ...

Faire semblant ... déformer ...

mentir... juger ... Enregistrer...

Pleurer ... Chanter...

exhorter ... couper ...

chuchoter ... espérer ...

parler ... espérer ... Diriger...

crier ... espérer ... aider ...

essayer ... essayer... essayer...

courir ... dire la vérité...

courir ... ramper ... tendre à la vérité

Quel gâchis jusqu'à ce que ce soit fait!" (De Jonckheere, en ligne, sp)

12. Le film d'essai : une nouvelle forme de cinéma

L'essai cinématographique a déjà été question dans la première partie de ce mémoire, pourtant ici il s'agit d'une approche plutôt historique afin de mettre en perspective son avènement et son développement en parallèle au mouvement dans le monde de la photographie. Dans « The Cinema and The Essay as a Way of Thinking », Raymond Bellour fait une rétrospective historique des textes importants sur le sujet afin de soutenir la proposition de son titre. Il cite le texte écrit en 1940 par l'artiste dadaïste Hans Richter intitulée « Le film essai, une nouvelle forme du film documentaire ». Ce texte est consacré à un nouveau type de cinéma intellectuel mais aussi émotionnel, capable de donner corps au monde invisible de l'imagination, des réflexions et des d'idées : « Ce qui n'est pas visible doit être rendu visible » (Alter et Corrigan 2017, 9). Par rapport au film documentaire objectif, le film d'essai serait capable d'utiliser une réserve incomparablement plus grande de ressources d'expression.

En effet, certaines pratiques cinématographiques commencent à apparaître auparavant, pendant les années 1930, à l'intersection du documentaire et du cinéma d'avant-garde, qui placent les bases du film d'essai. Des films tels que *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov, *Terre sans pain* (1932) de Luis Buñuel et *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo ont en commun de personnaliser, d'ironiser et d'esthétiser des sujets documentaires d'une manière qui suggère un autre objectif, à savoir une rencontre cinématographique oblique avec des réalités quotidiennes. Les caractéristiques définitives du film d'essai commencent à apparaître : le croisement entre documentaire et fiction, une interférence esthétique avec le sujet, la mise en avant d'un point de vue personnel ou subjectif, l'accent mis sur la vie publique, une tension dramatique entre discours auditifs et visuels, ainsi qu'une rencontre dialogique avec les spectateurs

Moins d'une décennie plus tard, l'article d'Alexandre Astruc de 1948 « Naissance d'une nouvelle avant-garde : La caméra-stylo » annonce l'avènement d'un âge nouveau du cinéma comme langage, comme une voie par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle. Il ouvre ainsi la voie à toute une génération de cinéastes. « Le film-essai doit se libérer de la "dictature de la photographie", ouvrir un passage vers la représentation abstraite de la réalité et permettre au cinéaste de dire "je" comme le fait le romancier ou le poète ». Il utilise le terme de « caméra-stylo » pour définir un cinéma où l'on pourrait « écrire avec la caméra ». Il annonce une forme de cinéma dont le langage n'est ni celui de la fiction ni celui du reportage, mais celui de l'essai (Alter et Corrigan 2017, 9).

Par ailleurs, en 1955, Jacques Rivette publie les *Cahiers du Cinéma* sa « Lettre sur Rossellini ». Il dit du réalisateur italien qu'il s'agit « d'un cinéaste qui ose parler de soi sans contrainte à travers ses idées ». Selon Rivette, *Voyage en Italie* (1954) « offre enfin au cinéma, jusqu'à alors pratiquement obligé au récit, la possibilité de l'essai », « voilà un film qui est à la fois essai

métaphysique, confession, carnet de route et journal intime. » (Bellour 2011, 228) Il ajoute que l'essai est la langue même de l'art moderne car il est la liberté, l'inquiétude, la recherche et la spontanéité.

Bellour note une ambiguïté dans le texte d'Astruc qui l'intrigue, en particulier sur la notion de camera-stylo où le cinéaste aurait la même liberté subjective de l'écrivain : « On pourrait penser à Jonas Mekas par exemple, et pourtant il donne comme exemples Jean Renoir, Orson Welles, Robert Bresson et Roberto Rossellini, qui étaient les plus grandes figures du cinéma moderne de l'époque. Ils sont d'ailleurs tous des auteurs plutôt de fiction, sauf si l'on regarde par un angle différent, soit celui de la "logique de l'essai", où une nouvelle proximité entre le cinéma et la pensée est proposée. »

Le cinéma comme « image directe de la pensée », c'est ce que Deleuze affirme quarante ans plus tard, en référence aux mêmes auteurs que ceux cités par Astruc. Le philosophe ne cite pas l'essai comme catégorie spécifique, pas plus qu'il ne démontre un intérêt particulier par des auteurs comme Chris Marker ou Johan Van der Keuken, considérés comme des essayistes exemplaires. Il choisit plutôt d'analyser des fictions réalisées par les auteurs également cités par Astruc et des documentaires comme ceux de Jean Rouch et Pierre Perrault, plus pertinents et représentatifs, selon lui, de cette logique de pensée. Il formule alors le concept d'image cristal, où le réel et l'imaginaire sont tout à fait réversibles (Bellour 2011, 230). Cela correspond justement à l'intuition d'Astruc, qui reliait l'idée d'essai à l'action de penser en transcendant les genres du documentaire et de la fiction. C'est donc le langage qui s'affirme comme fonction déterminante dans le film d'essai.

13. Agnès Varda et la « cinécriture »

Agnès Varda part de l'idée que tout film provient de l'émotion. Son travail est une méditation sur le temps et sur le rapport entre l'image fixe et l'image en mouvement. Sa pratique cinématographique permet d'établir des rapports entre plusieurs plans : le subjectif et le politique, le statique et le mouvement, le réel et l'onirique.

Comme cinéaste, Varda doit beaucoup à sa formation de photographe. Elle a développé une approche humaine durant ses années comme photographe du Théâtre national populaire de Jean Vilar, par laquelle elle prend l'habitude d'observer et de faire parler les gens.

Dans ses films, le plaisir de l'image et le plaisir du texte sont conjugués. Varda est souvent considérée comme une cinéaste « littéraire » parmi ceux du « groupe rive gauche » dont font partie Alain Resnais et Chris Marker. Elle a créé un terme propre pour décrire son travail : la « cinécriture ».

L'image, mise au premier plan dans son œuvre, a selon elle, un « pouvoir magique ». La manière dont l'image est composée, ce qui est contenu dans l'image et le rythme de la composition sont les éléments essentiels qui concourent à fonder l'expressivité de son cinéma. Tout détail est choisi avec soin et tout est significatif : les objets, les lieux, les couleurs, les musiques, les prises de vue, le rythme du montage et surtout le rapport aux images. La vie d'une artiste est décalée et en même temps nourrie de la réalité. Son approche à la fois spontanée, attentive et structurée elle fait interagir sa persona avec le monde qui l'entoure.

Le cinéma de Varda est un lieu de polysémie et d'ouverture où la spontanéité et l'acte de structurer vont ensemble. Dans son film *Du coq à l'âne* (2007), Alain Bergala fait une entrevue avec Varda où elle décrit son amour pour le tournage et pour le travail avec l'intuition, qu'elle voit comme un flux de sentiments, la joie de découvrir et la possibilité de trouver de la beauté où elle n'est pas évidente.

Au moyen de son écriture cinématographique Varda change constamment de point de vue, remplaçant une vision, une version par une autre, en recréant sa propre image et celle de son sujet au fur et à mesure que le film se développe et se révèle à ses yeux et à ceux des spectateurs.

L'originalité de son cinéma réside dans la forme, cette structure en film puzzle qui « se cherche en se faisant » (McGuire 2004, 189). Les films de Varda sont imprégnés de sa personne, sa réalité, ses pensées, sa voix et ses passions. Elle expérimente avec le sujet et la forme en fabriquant un « docu-rêve » où l'irréel s'inscrit dans le réel (Kline 2014, 80). Souvent la structure du film s'est imposée à la cinéaste pendant le tournage. Elle regarde autour d'elle avec humilité, elle est le témoin discret d'un certain surréalisme qui opère dans la vie quotidienne, la magie et l'art de la rencontre. Entre fiction et documentaire, elle ouvre un champ du cinéma qui lui permet de parler des gens et d'elle-même. Elle dit dans une entrevue que la contradiction des clichés de la vie mentale et des images de la vie vécue est vraiment le sujet de tous ses films (*ibid.*, 15). Ils sont tous construits à partir de cette juxtaposition.

Elle saute d'une idée à l'autre, elle se permet de paraphraser, de redire et de revoir des choses et si la trace charnelle de la personne qui fait le film c'est la voix, celle de Varda plane au-dessus des scènes et détermine le ton du film.

Le montage d'un film constitue l'une des phases primordiales de la cinécriture. Varda explique que c'est à ce moment-là que le film se fait et que la sensibilité peut être travaillée.

Instiguer les gens d'avoir une réaction est l'une de ses motivations car un film est un moyen de faire rencontrer l'intention de l'artiste et l'accueil des spectateurs. C'est pourtant au niveau émotif qu'une connexion s'établit plus rapidement, car les sentiments sont justement le terrain pour faire émerger la pensée.

Dans un dialogue du film *Village, visages* (2017), à la question de savoir pourquoi elle a fait imprimer ses yeux et ses orteils sur un vieux wagon de train. Varda répond que le but est d'exercer le pouvoir de l'imagination et d'aller à la rencontre des autres pour les faire participer à sa démarche artistique. Être avec les travailleurs, mettre en valeur ce que disent les gens par le montage, c'est trouver un équivalent à l'écoute calme. Pour l'amour des gens et pour l'amour de l'art.

Le film *Les plages d'Agnès* (2008) fonctionne comme un « film-mosaïque », pour faire une analogie à son terme « film-puzzle ». Varda y ouvre les portes et les fenêtres de sa mémoire, de sa vie toujours entremêlée à son art et elle partage avec nous ce trésor. L'utilisation des différents supports dans la structure narrative donne l'impression d'un collage, d'un film fabriqué à partir de morceaux de films, des photographies qui reflètent une existence intense, pleine de projets, d'engagements, de poésie, d'amour et aussi de Parfois le passé et le présent s'entrecroisent. Par exemple, un traveling en arrière projette, sur le mur de la ville de Sète, des scènes de son film *La Pointe Courte* (1955), son premier long métrage tourné dans cette même ville des décennies auparavant. En reculant dans sa mémoire remplie d'images, elle nous invite dans un territoire

affectif grâce à une narration poétique dite par une voix chargée d'émotions et parfois empreinte d'humour.

Ses images comprennent toujours des analogies qui évoquent ses expériences, ses impressions, elles se déplacent parfois dans des digressions et des réflexions sur des événements vécus. Son regard et son commentaire sur le passé est *per se* un nouvel événement, issu de la forme qu'elle leur donne. Elle nous prend par la main pour visiter son trésor d'icônes et dévoile sa vie et ses mémoires. Dans ses « plages », Varda va au-delà des limites du cadre et du tournage. La métaphore des miroirs à la plage au début du film nous amène dans un hors-champ individuel et collectif où l'analogie est « la règle du jeu » et la poésie est la loi. Sa sensibilité nous invite à réfléchir sur notre propre réalité, notre expérience de vie personnelle et collective.

14. Abbas Kiarostami et la dynamique du « décadrage »

Avant d'être photographe, Abbas Kiarostami était peintre. Sa motivation initiale pour se tourner vers la photographie était fusionner avec la nature et de partager des moments agréables avec les autres. Selon lui, le travail d'un artiste reflète ses sentiments, contradictoires ou non, et il affirme que ses photographies sont faites de la même substance que ses rêves. La photographie peut être une incitation à rêver, si l'on considère la fuite de la ville, de ses contraintes et le retour à la nature et aux sources.

Avant d'être cinéaste, il était photographe et il signale que les méthodes utilisées dans ses films diffèrent de celles de la photographie. Avec le film, tout est préparé et organisé à l'avance et chaque prise dépend de la précédente et de la suivante (Conférence au musée Aga Khan (Toronto) 2016).

Le cinéaste a une idée à l'esprit et essaie de faire correspondre la scène à sa vision. Dans la photographie, ce n'est pas le cas, parfois une image isolée et abstraite invite à une pause et au déclenchement de l'obturateur, mais rien n'est prévisible à l'avance. La photographie peut être une nécessité du cinéaste parce que la visualisation de la scène à travers un viseur (ou le cadre formé par les doigts des deux mains) est un exercice permanent qui aide à la mise en scène.

Il construit ses images en s'appuyant sur l'alternance très marquée de la plénitude et de l'absence, des séquences rythmiques et de l'excision et de la fragmentation. Parfois, des images de traces sur la neige ou des ombres modifient l'impression de stase en introduisant un récit. En rassemblant des éléments qui produisent des plans temporels et des couches narratives distinctes, son travail mobilise notre regard afin d'accentuer notre expérience de la durée du temps pendant lequel la visualisation a lieu. L'attention portée à l'acte photographique va, par conséquent, de pair avec une prise de conscience accrue de notre propre processus de vision.

Dans le film *Les routes de Kiarostami* (2005) le cinéaste établit un lien entre sa vision photographique et cinématographique. Il réunit ces deux royaumes en dirigeant la caméra non pas sur des routes réelles, mais sur ses propres photographies de routes et ainsi la mobilité du caméscope donne de l'élasticité au cadre fixe original des photographies. Les photographies individuelles semblent se dissoudre progressivement l'une dans l'autre. Parfois, les photographies de paysage alternent avec des séquences de films montrant des paysages réels également filmés en noir et blanc. La caméra suit de loin le chemin d'une voiture sur une route de campagne solitaire alors que Kiarostami récite de la poésie sur le thème des chemins, des routes et du temps.

De cette façon, le film sur les routes devient une réflexion sur les media (la photographie et le cinéma) mais surtout un discours poétique sur sa propre route, sa vie. Ce choix de filmer les routes pousse notre regard sur la distance le long d'une ligne droite ou de courbes. Les spectateurs sont suspendus entre le passé et le présent alors que l'avenir reste ouvert, donc associé à la liberté et à l'incertitude, dans le cours de la vie de chacun.

En dépit de ses montages et de ses transitions habiles, dans *Les routes de Kiarostami* les qualités spécifiques du cinéma et de la photographie ressortent nettement plutôt que de fusionner. Cela nous rappelle que tous les films se composent d'une foule d'images qui, prises individuellement, sont finalement statiques. Justement, en raison de sa nature fixe, la photographie donne l'occasion de laisser libre cours à l'œil de s'arrêter en n'importe quel point que nous choisissons et de décider de la durée que nous souhaitons retenir. En explorant les détails de chaque photographie, la caméra attire le spectateur plus profondément dans le paysage, en diminuant la distance pendant un bref intervalle. En revanche, quand il revient sur l'image globale, le paysage se dirige vers nous, nous enlevant de l'endroit où nous étions entrés et qui reste donc étranger et inhabitable.

Pour lui, le choix du cadre est très important car, grâce à cela, il est possible d'enregistrer le passage du temps, de souligner et d'isoler les différents éléments de l'image.

Par exemple, dans la série photographique *Pluie et vent* (2007), il explore spécifiquement le potentiel ambivalent de la photographie en vertu duquel les objets et le monde sont rendus non seulement visibles mais aussi invisibles. Le flou attire notre attention sur les possibilités offertes par la photographie de générer des images et assurer la visibilité. Les gouttes de pluie se manifestent clairement sur le pare-brise et le monde qui se trouve derrière et au-delà est flou : des arbres, des véhicules, les panneaux de rue et les lumières perdent leur matérialité, devenant des images indistinctes, des couleurs qui, en grande partie et dans certains cas, fusionnent presque complètement avec la pluie et avec l'eau sur le pare-brise. Ce que nous voyons au premier plan et dans la distance fusionnent devant nos yeux dans un seul espace structuré par des intensités de lumière et de couleur réfractées. Le démantèlement des certitudes figuratives fait allusion aux premières tendances vers l'abstraction dans la peinture de l'artiste Iranien.

Telle la peinture passant de la représentation à l'abstraction et devenant elle-même l'objet du tableau, la photographie tend à l'autoréflexion. Dans la série *Pluie et vent*, le pare-brise invisible du fait de sa transparence devient visible grâce à la pluie qui empêche de voir à travers. Elle nous conduit à réfléchir au fonctionnement du regard, dans ses films, dans lesquels le décadage est le point de départ que Kiarostami choisit pour éveiller le spectateur à une critique du regard. La réalité est essentiellement indisponible, Kiarostami ne prend aucune mesure pour se l'approprier. Au lieu d'offrir des images de vues ordonnées et lisibles, il introduit un grand nombre d'obstacles qui entravent notre regard, nous incitant à la fois à pénétrer dans la profondeur des images et à nous confronter à l'extériorité absolue des choses.

Ses films tels qu'*Où est la maison de mon ami* (1989), *Close-up* (1990), *Au travers des oliviers* (1994) et *Ten* (2002) ont exercé une influence significative sur l'esthétique du cinéma moderne et ont stimulé une réflexion théorique considérable. De manière étonnante, il repense et réinvente le cinéma en n'utilisant pas les nouvelles technologies cinématographiques, mais plutôt en revenant à l'essence même du langage cinématographique.

Il est remarquable que, dès le début, ses films mettent en scène avant tout le cadre, par une série de décadages. Les images ne sont pas autonomes, elles ont besoin du cadre. Le cadre et l'image

ne coïncident pas, bien qu'ils soient rarement distingués dans la plupart des films. Pourtant, une partie essentielle de l'esthétique de Kiarostami repose sur cette distinction entre cadre et image, elle porte la dimension autoréflexive dont il était question plus haut. Prenons, par exemple, le début de *Et la vie continue* (1991). Le spectateur est confronté à une multiplication de cadres : la fenêtre en deçà de laquelle se trouve l'officier qui donne les laissez-passer, dont on voit seulement les bras ; la fenêtre en face qui donne sur un autre bureau, dans lequel on voit un homme assis, dont on ne voit pas sa tête ; au milieu, entre les deux, la fenêtre des voitures qui s'arrêtent pour que leur conducteur puisse obtenir son laissez-passer. Il s'agirait d'un plan-séquence si ce n'était les insertions d'un autre cadre, abstrait, gris, probablement une voiture qui passe en deçà du bureau de l'officier, devant, très proche de la caméra, trop proche pour distinguer ce que c'est. Cette fragmentation attire l'attention sur la construction même de l'image et le fonctionnement du regard.

Cela signifie que la condition constitutive de l'image est intégrée à l'image elle-même et peut varier dans la mesure où ces compositions-cadres se différencient de manière multiple dans le film. Par exemple, les rétroviseurs, intérieur ou latéraux, capturent les personnages ou les événements en dehors du champ de l'image. Cela permet de mettre en scène le contenu visuel qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur du cadre principal. De cette façon, la photographie est toujours présente dans l'œuvre de Kiarostami. Il est toujours en train de préparer le terrain pour que les images puissent voir le jour. Son habilité à placer plusieurs cadres dans le même espace du cadre (l'intérieur de la voiture) où l'action principale prend place, permet un dialogue entre les différents segments du cadre et, ainsi, des scènes entre elles, pour produire un sens. C'est son regard de photographe qui lui permet de développer cette démarche et l'histoire du film se déroule en grande partie grâce au contenu visuel et non pas à un scénario écrit. Ici il y a une préparation qui favorise l'improvisation.

Étant donné que le film est constitué surtout de différents points de vue et perspectives, le point principal n'est pas ce que l'image montre, mais plutôt le processus faisant apparaître les images à partir d'un cadrage préétabli, en l'occurrence d'un décadage. Dans ses films, la première étape consiste donc très fréquemment en ce geste cinématographique élémentaire : préparer la genèse des images, voir comment elles apparaissent et ensuite se transforment selon la mise en scène.

Dans son travail, il n'y a pas nécessairement une intrigue dirigeant le scénario, mais plutôt une vision, le désir d'avoir une expérience médiatique et de perception. Alors comment surgissent les images dans ses films ?

L'enjeu n'est pas la représentation, il ne représente pas une réalité absente, au contraire il la rend visible. Le film fonctionne comme un véhicule de révélation d'une réalité. L'image n'est pas une représentation, elle ne symbolise rien, mais elle donne naissance à quelque chose, elle donne vie à une présence.

Dans le contexte de la modernité cinématographique, il se connecte au néoréalisme. L'acte cinématographique implique le lien entre le visible et l'invisible. Le cadre est un aspect décisif de l'image en général, en particulier il opère la distinction et la coupure entre le visible et l'invisible, entre présence et absence.

Dans le travail du cinéaste iranien, le mouvement est presque toujours doublé, parfois par le mouvement d'une voiture. Il reprend alors la mobilité du véhicule et l'intègre dans le processus du regard du film : regarder à l'intérieur, regarder l'extérieur, regarder de l'extérieur. Plusieurs de ses films commencent par un voyage en voiture et le point central n'est pas le déplacement du

protagoniste, mais plutôt le mouvement de l'image elle-même. La voiture est l'un des moyens du mouvement et la caméra, selon Gilles Deleuze, « est comme un équivalent général de tous les moyens de la locomotion » (Deleuze cité dans Von Boehm 2020, en ligne).

Au début de *Et la vie continue*, il y a un dialogue entre un père et son fils adolescent dans une voiture qui traverse l'Iran. Le film débute avec le voyage, le paysage, la conversation entre les deux passagers. Le titre avec le générique n'apparaît qu'après dix minutes environ. Ceci est une caractéristique du travail de Kiarostami et peut être compris comme une indication que le film émerge progressivement de la documentation d'un événement quotidien. Cela suggère qu'une situation cinématographique reste dans une certaine mesure toujours contingente. En comparant son travail de cinéaste avec celui de photographe, il dit qu'une mise en scène simple et immobile s'apparente en fait à la photographie et quand il s'agit de quelque chose de plus complexe, comme une caméra qui bouge, c'est toujours de la photographie, mais en mouvement. Le viseur ou même le cadre formé par les doigts à deux mains fonctionne comme un simple appareil photo. Voir la scène à travers un cadre est un exercice permanent qui aide finalement à la mise en scène. Kiarostami affirme que la photographie est une nécessité pour le cinéaste, tout d'abord parce que de cette façon on apprend à voir et que l'esprit se remplit de belles images vers lesquelles on peut se tourner ou desquelles, au contraire, on peut se débarrasser si elles sont inadéquates. Il suggère que la perception des beautés disparates est l'une des pratiques les plus difficiles, qui ne peut être obtenue que par le biais de la photographie.

Son cinéma ouvre des espaces de perception visuelle en développant une esthétique contemporaine : l'absence et le retrait en sont les traits distinctifs. Il y a une oscillation permanente entre les paramètres cinématographiques du champ et de l'hors-champ, encadrement et composition, regard et image (visibles et invisibles), documentaire et fiction. De cette façon, il se connecte au cinéma moderne sans se concentrer sur la représentation, mais plutôt en organisant sa vision à travers les images cinématographiques.

En tant que cinéaste de l'évidence, l'élément central du travail de Kiarostami est l'image elle-même. Nous ne traitons ici que du regard et il s'agit d'ouvrir le regard à quelque chose de réel, qui, à son tour, permet de le ramener à lui-même. Grâce à la mobilisation du regard pendant un certain temps à l'intérieur d'un cadre donné, son cinéma devient un art de regarder le monde. Avec cette démarche structurée, l'objet observé réagit, provoquant une interaction entre l'observateur et ce qui est observé.

Ce procédé du regard a été abordé par des auteurs tels que Godard, Antonioni, Wenders, Fellini, Marker, pour n'en nommer que quelques-uns : le rôle du film comme point d'accès à la réalité. Kiarostami examine le cinéma d'une manière radicale et simple comme une ouverture au réel. L'esthétique propose une médiation entre le monde et l'image. Il y a un mouvement de transformation où ils fusionnent et l'un devient l'autre. Dans le travail de Kiarostami, le point essentiel est souvent ce mouvement de transformation.

Comment le cinéma devient-il réel et la réalité devient-elle un film ? Ses œuvres sont toujours situées à la frontière entre images fictives et documentaires. Parfois, le film oscille pour devenir un documentaire qui laisse toutefois une frontière incertaine avec la fiction. C'est par exemple le cas dans *Au travers les oliviers*, où il opère un changement de perspective. La documentation ne démasque pas la fiction comme si elle était quelque chose de répréhensible, mais elle la complète plutôt. Afin de décrire la procédure esthétique de Kiarostami, Youssef Ishaghpour rappelle la distinction entre histoire et poésie faite dans la théorie de la mimésis d'Aristote. Alors que la

première décrit ce qui était, la deuxième soulève la question de savoir ce qui aurait pu être. L'art prête ainsi à la réalité la plénitude de l'être. Pour Kiarostami, l'idéal serait l'accomplissement de la réalité grâce à la création artistique dans la singularité de la reproduction par l'image. A travers l'intervention dans la réalité, le côté caché de celle-ci se manifeste dans le film. Par la voie de la fiction même, le réalisateur accède à la réalité dans toute sa plénitude.

15. Caractéristiques de mon film et commentaires sur quelques scènes

Il convient de rappeler ce que signifie le mot *Ouroboros*, qui nomme l'un des plus anciens symboles mystiques de l'histoire. L'image du serpent qui mange sa propre queue représente le concept de la nature cyclique et du retour éternel. C'est l'idée de l'union de toutes choses matérielles et spirituelles, qui ne disparaît pas mais transmutent et se différencient continuellement.

Un photographe attiré par les images en mouvement et qui veut faire un film. Voilà mon scénario. Kiarostami a dit que le scénario est un projet plutôt ouvert et qu'il faut surtout être fidèle à l'idée originale, qui est parfois écrite sur une demi-page seulement. Mon intention a été de faire un « film-puzzle », pour reprendre le terme de Varda, avec mes photographies et mes vidéos, et de connecter les différents éléments qui m'intéressent, comme le voyage, la musique de rue, la poésie et la spiritualité dans le quotidien.

L'idée de la route est présente depuis le début. Le film est présenté comme un parcours, une double traversée, géographique et personnelle, qui prend son sens au fur et à mesure. La phrase de Godard : « Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction » m'a inspiré à réécrire la réalité vécue à partir du réarrangement de mes images à l'aide de l'écriture du texte (De Douglas 2005, 4).

Il y a donc un voyage d'ordre physique et géographique, mais qui comprend aussi un déplacement d'ordre créatif à partir de la mémoire et de la pensée

La phrase de Godard « Il faudrait que l'œil apprenne à écouter avant de voir » évoque l'attention du regard mais aussi le rapport entre mouvement, son, fixité et silence, qui est présent dans mon film (ibidem). Je commence intuitivement à filmer les sonorités qui émergent dans la ville : les musiciens qui jouent dans différents espaces publics, sur les trottoirs, dans les wagons de métro et les bars de Montmartre. Dans cette ville, Paris, j'ai connu le monde de l'art et de l'image à travers la tradition des photographes français de rue tels Eugène Atget, Cartier-Bresson ou Robert Doisneau, qui m'ont marqué et influencé par leur regard humain et poétique.

Il y a un passage dans le métro de Paris où j'ai été inspiré par Kiarostami. J'ai cadré de manière fixe un musicien assis avec son instrument. Pris dans le tourbillon de la vie, les voyageurs traversent le cadre mais personne ne s'arrête pour le regarder jouer, ce qui dramatise davantage le moment déjà chargé par la musique de l'accordéon. Une scène qui passerait inaperçue est rendue visible par mon choix de la filmer. Une collaboration perceptive prend place lorsque le spectateur voit et sent à travers mon regard et les mouvements survenus lors de l'enregistrement.

Dans le passage « Feira agua de meninos », le marché populaire de rue de Salvador Bahia, au Brésil, chaque petit commerce révèle des surprises et je pouvais glaner des moments à la façon d'Agnès Varda avec mon appareil photographique et mon caméscope Mini DV.

Ici, il y a un autre exemple du mouvement dans le cadre fixe, dans la scène où des hommes jouent aux dominos. Le contraste entre les mains noires en mouvement avec les pièces blanches est très graphique et le son des sirènes des bateaux complète la poésie de la scène quotidienne. C'est un regard photographique à l'appui du son extérieur sur un moment du quotidien. J'ai pris plusieurs morceaux de vidéos ici et là mais pour bâtir l'histoire d'un film, il fallait trouver le lien entre ces moments et voilà que j'ai découvert mon personnage ! J'ai fait la connaissance d'un homme qui m'a raconté plusieurs anecdotes sur ses fréquentations au marché durant plusieurs années. Grâce à lui, j'ai découvert les croyances populaires et la philosophie de ces gens. J'ai constaté que la présence de la caméra a facilité cette rencontre et les échanges. Aussi j'ai constaté que pour faire des films, il faut aller vers les gens, apprendre sur les autres et sur soi-même.

Il y a une photographie qui représente de façon subjective l'esprit du film. Elle a été prise au cours d'un voyage aux États-Unis avec ma femme et mes deux enfants, lors de ma visite de la ville de Raleigh, capitale de la Caroline du Nord, où j'ai vécu avec mes parents et ma sœur quand j'avais le même âge qu'eux. En nous promenant dans la rue, j'ai remarqué un miroir cassé avec ses parties recollées et j'en ai fait un autoportrait. Bien que cette histoire ne soit pas racontée dans le film, l'idée de recoller le passé comme un puzzle est toujours présente.

Dans la dernière partie du film, au Québec, il y a l'image d'un champ couvert de neige vu par la fenêtre d'un train en mouvement. J'inaugure une nouvelle étape, une page blanche, qui s'ouvre sur mon avenir. Je suis alors dans le train en direction de Montréal, le berceau du cinéma direct, ce que je découvre lors de ma première classe de cinéma documentaire, donnée par le cinéaste Raymond Depardon dans le programme de maîtrise. Depardon rend hommage au cinéaste Michel Brault présent dans une salle remplie de spectateurs.

Quelques années plus tard, j'ai eu la chance de filmer le poète de l'image dans sa résidence de Beloeil. Ce grand maître du cinéma nous a reçu, mon équipe et moi, avec énormément de générosité et nous a accordé une longue entrevue. Il a abordé naturellement plusieurs sujets tel la caméra-stylo, la juxtaposition, l'intuition et l'anticipation, comme autant de réponses à ma quête du cinéma. Un moment marquant de cette entrevue s'est produit quand il parle de sa théorie des deux moitiés du cerveau nécessaires pour être un bon caméraman : d'une part le côté technique, la connaissance des outils et des matériaux nécessaires à faire un film, ce qu'il appelle « l'âme de la caméra et du film » et d'autre part le côté plutôt relevant de la sensibilité humaine et esthétique ou, comme il le dit, « la philosophie et le poétique ». Cette rencontre privilégiée allait m'influencer dans ma démarche créative en me poussant à toujours garder à l'esprit que l'aspect technique doit se mettre au service de la mise en valeur de l'humanisme, l'œil au service du cœur.

Le film se termine avec l'image de la mer, une analogie aux cycles de la nature et aussi à l'infinie possibilité de se réinventer à travers la vastitude des chemins possibles. Mes enfants jouent sur la plage et, d'une certaine manière, ils symbolisent l'évolution et la transformation que j'ai réalisées à travers le chemin des images.

Dans mon film *Ouroboros*, il existe un rapport entre parole-image fixe et musique-image en mouvement. C'est un rapport organique car la musique est une forme de mouvement (les musiciens de rue en sont l'exemple), tandis que l'image fixe invite à l'introspection.

Rester sur place et filmer un plan-séquence est une expérience complètement distincte de celle de prendre des photographies car cela exige s'impliquer d'une autre façon. Il faut écouter avec

de l'attention et cet acte se révèle très puissant, car il permet qu'une autre lumière pénètre la scène : à travers cet échange on passe à interférer dans la réalité d'une autre manière.

Comme Agnès Varda qui dans *Les glaneurs et la glaneuse* filme sa propre main dans un geste symbolique d'inclusion de la dimension personnelle, je me filme aussi à plusieurs reprises, ainsi lorsque je filme mon ombre sur le mur éclairé par le coucher du soleil, ce qui suggère une rencontre avec une partie inconnue de moi-même.

Sur le rapport entre soi et les autres, Raymond Depardon évoque dans son livre *Errances* le concept de la fenêtre et du miroir. L'idée étant que le photographe (ou le cinéaste) soit se prend en image, soit prend les autres. Je crois que le défi est justement de trouver un espace entre les deux, miroir et fenêtre, pour qu'une vision autobiographique puisse en émerger. Ainsi, la frontière entre art et vie personnelle, entre réalité et fiction, vacille et cette même tension devient le sujet de l'œuvre. L'art devient un monument personnel construit jour après jour, strate après strate, à partir d'une expérience d'observation. Si Montaigne a écrit : « Je suis moi-même la matière de mon livre », je prends la liberté de dire, en hommage : je suis moi-même la matière de mon film (Lestringant 2016, en ligne).

L'évolution du film suggère une expérience de transformation personnelle indissociable de ce travail l'association et la réflexion sur les images prises par le passé, dans différents lieux et moments. Avec le recul du temps, les images prennent un nouveau sens. Cette expérience de faire un film m'a permis de voir les choses à travers un autre prisme, plus modeste, plus à l'aise avec le monde et ancré dans le présent.

S'intéresser aux gens est le principal attribut du cinéaste selon Kiarostami. Pourtant, il dit que n'importe qui peut faire un film à condition que le sujet soit lui-même (Kiarostami, 2016 conférences). Faire un film est une manière de se connecter et de découvrir des aspects de soi et du monde alentour. C'est d'abord un rapport avec la vie et, par la suite, un autre rapport avec les images qui peuvent révéler un autre sens, pas nécessairement de l'ordre du visible et pourtant peut-être plus réel.

16. Conclusion

Si définir l'essai au cinéma de manière trop précise est aller contre sa nature, apporter une conclusion sur ce thème n'est pas une tâche moins difficile, surtout quand il s'agit du rapport à la photographie.

Le cinéma d'essai privilégie l'expérience, pas ce qui s'est déjà passé. En fait, l'essai cherche une fin ouverte, d'où une nouvelle approche puisse surgir.

Pour ce qui concerne le rapport entre la photographie et l'essai cinématographique, on pourrait dire que cela commence par le bord du cadre de chaque image, car la fonction de la photographie serait ici de résonner plutôt que de représenter. Une multitude de sens possibles doivent être filtrés et mis en rapport avec d'autres images, sons et mots afin de mieux traduire et partager l'expérience de la création à travers le regard et la pensée.

Questionner les images par le commentaire et provoquer une réaction ou un déplacement des perceptions trop conformistes est l'une de ses marques plus acceptées. De cette manière, l'essai est l'image en action ou de l'action, de la puissance qui s'effectue en acte.

Au fur et à la mesure que la communication tend vers le virtuel dans les fonctionnalités des images numériques et le pragmatisme de l'intelligence artificielle, c'est justement vers la pratique fondatrice du regard comme expression, la photographie, qu'il faut se tourner.

Un déplacement se produit depuis l'image photographique indicielle, capturée dans la réalité visible du monde, vers une réalité jusqu'alors invisible de l'être. Dans cet espace entre le référentiel et sa résonance, un mouvement intensif et affirmatif de la singularité par le regard et par la pensée se produit.

Ce regard/mouvement prend sa distance par rapport aux machines sur-codificatrices en faveur du courant en vogue, aux méthodes systématiques qui n'idéalisent que le profit. Il propose un flux propre qui ne relève pas de l'exploitation mais de l'exploration de la nature et des aspects multiples et éphémères de la réalité, liées à la dynamique des attributs infinis plutôt qu'à la notion des ressources limitées et épuisables.

L'essai résonne avec la pensée créatrice et libératrice dans laquelle tout est en processus de se faire et de se réinventer, au contraire de la tendance conformiste de se laisser capturer par des formes, des normes, des états d'illusion de sécurité qui séparent l'homme de son essence, sa puissance créatrice).

Le paradoxe de l'image photographique fixe propose est de reconnecter l'homme à son flux essentiel, à son mouvement continu de transmutation, en parallèle des mouvements de la nature.

Le photographique peut être évoqué dans plusieurs types d'image, dont celles en mouvement, par des ressources techniques ou par des effets esthétiques, créant ainsi des zones grises d'indiscernabilité. Ces « espaces virtuels de tous les passages » sont des champs sémantiques visuels fertiles par où le regard se promène en convoquant la mémoire, l'inconscient et la pensée afin de produire de nouvelles analogies pour franchir d'autres territoires, des expériences inédites de soi et du monde (Bubb 2015, en ligne). Ces rapports évoquent des circuits vertueux entre la vision et l'intuition qui, de manière dynamique, permettent un nouveau rapport entre le mouvement et la fixité, le temps et la durée, par où le virtuel et le réel s'alternent et se complètent dans la production d'une réalité toujours ouverte.

On peut noter qu'il y a dernièrement, un intérêt croissant pour le cinéma d'essai, et les raisons de cette prolifération peuvent être attribuées au développement des technologies numériques, ainsi que les nouvelles plateformes médiatiques de distribution et d'exposition qui facilitent la circulation des œuvres.

Depuis les années 1960, des cinéastes tels que Godard, Herzog, Wenders et Varda continuent à explorer la forme de l'essai et confirment le potentiel commercial de ce type de cinéma traditionnellement hors du courant dominant.

Les films d'essai ont ouvert la porte à d'autres pratiques artistiques alternatives comme l'installation et l'art vidéo. Dans un sens, le XXI^e siècle est l'âge d'or du film d'essai et des pratiques essayistes connexes telles que les conférences, les forums d'art et les performances. Ce sont en effet des approches qui provoquent ou suscitent de nouvelles perceptions du voir, du sentir et du savoir qui permettent d'explorer à travers la réflexion et la création des horizons toujours mutants et inépuisables.

Bibliographie

Alter, Nora M. 2017. « The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War* ». Dans *Essays on the Essay Film*, sous la direction de Nora M. Alter et Timothy Corrigan, p. 134-160, New York: Columbia University Press.

Barthes, Roland. 1975. « En sortant du cinéma ». *Communications*, n° 23 « Psychanalyse et cinéma », sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz, p. 104-107.

Bazin, André. 1958. « Bazin on Marker » Dans *Essays on the Essay Film*, sous la direction de Nora M. Alter et Timothy Corrigan, p. 102-105, New York : Columbia University Press.

Bellour, Raymond. 2017. « The Cinema and the Essay as a Way of Thinking ». Dans *Essays on the Essay Film*, sous la direction de Nora M. Alter et Timothy Corrigan, p. 227-239 New York: Columbia University Press.

Berswordt-Wallrabe, Silke von. 2012. « Between Stasis and Motion: Reflections on Abbas Kiarostami's Photographs and Videos ». Dans *Stille und bewegte Bilder = Images, Still and Moving* de Abbas Kiarostami, Silke von Berswordt-Wallrabe, Alexander Klar et Ingrid Mössinger. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 36-42.

Bertrand, Anna. 2007. « "I am a camera": Robert Frank et ses films ». *Traffic* n° 61 (mai), p. 77-92.

Blumlinger, Christa. 2004. « Lire entre les images ». Dans *L'essai et le cinéma*, sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin. Champ Vallon, p.49-56.

Brookman, Philip. 1994. « Windows On another time: Issues of Autobiography ». Dans *Robert Frank: Moving Out* de Robert Frank, Sarah Greenough, Philip Brookman, W. S. Di Piero, Martin Gasser & John Hanhardt. Zürich: SCALO, en association avec National Gallery of Art, Washington, p. 142-231

Martine Bubb. 2015. « Raymond Bellour, la chambre et l'art de "l'entre-images" », *Appareil* 15, En ligne : DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.569>

Cholodenko, Alan. 2007. « De la photographie immobile ? (Still Photography ?) ». *CinémaAction*, n° 123 « CinémAnimationS » dirigé par Pierre Floquet, p. 230-238.

Corrigan, Timothy. 2011. *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press.

De Douglas, Morrey. 2005. *Jean-Luc Godard*. Manchester University Press

Delruelle, Edouard. 2006. « Faire de sa vie une œuvre d'art ? » *Arts Visuels en Région Centre*, 19
En ligne : <https://aar.fr/revue/article/faire-de-sa-vie-une-oeuvre-dart-edouard-delruelle/> (depuis le 24 mars 2014, consulté le 13 mai 2018)

De Jonckheere, Philippe. 1990. « Robert Frank » En ligne : https://www.desordre.net/photographie/photographes/robert_frank/robert_frank.pdf (Consulté le 16 mai 2018)

Dubois, Philippe. 1987. « La photo tremblée et le cinéma suspendu ». *La recherche Photographique*, n° 3 (décembre), p. 67-71

Dubois, Philippe. 1992. *Le regard photographique avec Roland Barthes*. Paris : Paris Audiovisuel.

Frank, Robert. 1983. *Robert Frank*, Centre National de la Photographie, collection « Photo-Poche ».

Guest, Haden. 2009. « Emotion Picture: Agnès Varda's Self-Reflexive *The Beaches of Agnès* and the Cinema of Generosity ». *Film Comments*, volume 45, n° 4, p. 44-49.

Hanhardt, John. 1994. « Connoisseur of Chaos: The Films and Videotapes ». Dans *Robert Frank: Moving Out* de Robert Frank, Sarah Greenough, Philip Brookman, W. S. Di Piero, Martin Gasser & John Hanhardt. Zürich: SCALO, en association avec National Gallery of Art, Washington, p. 232-270.

Hostetler, Lisa. 2010. *Street Seen: The Psychological Gesture in American Photography, 1940-1959*. New York: Prestel.

Kline T. Jefferson. 2014. *Agnès Varda: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Lestringant, Frank. 2016. *Lecture du livre III des Essais*. Presses universitaires de Rouen et du Havre. En ligne : <https://books.openedition.org/purh/2853> (Consulté le 09 octobre 2017)

McGuire, Shana. 2004. « Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda », *Initiales*, vol. 19, p. 178-194.

Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London : Wallflower Press.

Robert, Valentine. 2007. « Colloque international “fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle”, Université de Lausanne, 10-12 mai 2007 ». 1895 revue d'histoire du cinéma, n° 52, p. 159-168.

Toubiana, Serge (dir.) 2007. *The Image to Come : How Cinema Inspires Photographers*. Göttingen : Steidl

Vallès-Bled, Maïthé. 2011. *Agnès Varda, y'a pas que la mer*. Souyri : Au fil du temps.

Von Boehm, « Felix Beauty in the rough: The Cinematographer Harris Savides and The Search for The Beauty of Simplicity », *Cine-Fils Cinephile Interview magazine* En ligne: <http://www.cine-fils.com/essays/harris-savides/harris-savides-engl.html> (Consulté le 21 mai 2020)

Annexe

Narration de mon film *Ouroboros*

Voici l'histoire d'un photographe qui, attiré par le cinéma qui décida de faire un film.

Pour le réaliser, il prend son coffret de négatifs, ses « rushes » faits il y a longtemps, et commence à retracer ses pas.

Telle une lanterne magique proustienne, il s'aperçoit qu'avec le recul du temps, les images qui questionnaient le temps et le médium sont maintenant plus claires, plus au foyer de l'âme.

Le cinéma et le train, toute une histoire de complicité qu'on n'en connaît la fin (ou le début) par l'arrivée à la gare centrale par les frères Lumière.

Ici, on est au début ou à mi-chemin du parcours entre la photo et le film.

Du dernier wagon en mouvement, on voit les rails qui glissent sous les yeux et à travers le temps.

On dirait une photo par l'apparence, mais on sent la durée, l'élément qui nous habite.

Ces images, elles m'habitent elles-aussi. Je les ai chassées, créées, empruntées et maintenant je les partage avec le monde, je les rends à la terre. Ces images sont ma peau de serpent dont je me débarrasse en avalant en même temps –Ouroboros –.

La photo est un pont entre le conscient et l'inconscient, par où ombre et lumière s'agencent secrètement pour se révéler dans un cadre donné.

Une chose est sûre, il y en a trop d'images et il faut leur donner un sens, une direction.

Ce film est comme un miroir où tous mes morceaux délogés sont enfin collés.

C'est aussi une porte qui s'ouvre sur un chemin ouvert que je bâtis en me laissant guider par le kairos, le moment opportun pour franchir les frontières. Selon le proverbe tibétain, "Il n'y a point de chemin vers le bonheur, le bonheur est le chemin."

Je vous invite à réécrire l'histoire et à voyager avec moi.

À PARIS

À Paris, je pense aux maîtres de l'image qui y ont habité et ont bricolé avec sa lumière splendide.

« Il faudrait que l'œil apprenne `à écouter avant de voir », Il faut que les yeux apprennent à voir comme écoutent les oreilles » Godard et alors attiré par les vagues de sonorité je m'amuse à faire des petits films de musiciens dans les espaces publiques, les rues, les cafés, le métro...

Je voulais bâtir un film à partir d'images et non pas par des mots. Cadrer un espace : j'avais la pratique et pas la grammaire de la photo. Aller à l'essence, l'étincelle de l'histoire, et alors le

déroulement, ce qui se passait à l'intérieur de cet espace avait de l'allure aussi : la possibilité d'être dans le temps par l'observation du mouvement, par le ton et le son, peindre un rythme....

EN INDE

En Inde, on comprend tout sans avoir besoin de réfléchir : on le sent. On constate le miracle de la vie à chaque moment, à chaque respiration tel l'équilibre si délicat de la vie. On a la preuve que rien ne peut s'arrêter de bouger au risque de causer une explosion cosmique ! Tout est en constante évolution, en mouvement continu entre l'ordre et le chaos. Tout vibre de partout.

En Inde, un artisan de marionnettes itinérant me demande: c'est quoi la seule chose illimitée dans l'existence? J'hésite à lui répondre que ça pourrait être l'amour ou la haine, le plaisir ou la douleur?

Non, répondit-il, c'est la connaissance, elle est infinie et omniprésente dans chaque chose, à chaque moment.

Comme dans un fleuve d'images incessantes défilant devant moi, je me sentais dans un cadrage de photos allant dans toutes les directions. Alors, je pensais, pourquoi-pas en faire un film ?

AU BRÉSIL

De retour au Brésil à mes racines pour découvrir une autre culture et réalité basée sur la simplicité et la sagesse populaire ancrée dans la foi, la religion candomblé des Orixas héritée des esclaves venus d'Afrique. Je me concentre sur le marché populaire de Sao Joaquim à Salvador de Bahia où je cadre mes photos de petits commerces logés comme dans des boîtes carrées. Les scènes de la vie quotidienne débordent. Je traverse ces espaces de manière attentive et je suis pénétré subtilement de toute cette atmosphère.

Comment relier chaque petite boîte dans un seul univers ? Intégrer les micros dans la grande macro ? Un personnage, qui pourrait représenter le lieu à travers sa vie, ses croyances, ses expériences... et comme tout ce qu'on cherche nous attend, il était là entre une anecdote et une gorgée de cachaça.

À MONTRÉAL

Partir vivre au Québec, c'est une nouvelle étape, ce pays géant est la page blanche d'un nouveau chapitre à écrire...Je décide de le faire encore à travers mon rêve et aussi à travers les images, fragments du temps qui ont graduellement fondu pour prendre une forme plus fluide, dans le continuum de la vie.

Je découvre le cinéma direct et apprend que Michel Brault est là à Belœil. Un des plus grands caméramans de l'histoire qui a inventé une nouvelle approche par la forme et la technique, accepte de me voir. Il sait écouter, la première qualité d'un grand cinéaste. Je suis ravi par sa présence, le maître de la caméra est super gentil et sa posture humaine et chaleureuse est motivante, surtout quand il parle de cinéma, de son art et de sa vie, sources d'éternelle inspiration.

LA FIN

Le chemin de fer aboutit dans la mer, l'essence de tout être vivant, où toute direction est possible et ouverte.

Les images comme figées dans la glace ont dégelé dans mon cœur. J'ai parcouru le monde longuement pour arriver à moi-même comme renouvelé. La glace des images fixes a dégelé dans mon cœur. Il n'y a pas de retour possible sauf le retour éternel, où chaque moment doit être vécu et revécu de manière pleine et intense car chaque action, décision et mouvement sera observé, enregistré, transformé et répandu en exemples à suivre, à reproduire et à communiquer.

J'arrive à la fin de ce parcours, de ce film, transformé par le feu qui consume, ouvre et ferme toute chose.

Et comme un Phénix j'ouvre mes ailes couvertes des cendres des images et j'inaugure un nouveau vol pour apporter de nouveaux messages à travers d'autres horizons, routes et voyages.