

**Étude du développement d'un *cinéma léger et synchrone*
à l'Office national du film du Canada, à Montréal**

par

Vincent BOUCHARD

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au

Département de littérature comparée, Faculté des arts et lettres

Université de Montréal

et

Département d'études cinématographiques et audiovisuelles, UFR cinéma et audiovisuel

Université Paris III – Sorbonne nouvelle

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal en vue de
l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en littérature comparée, option littérature et cinéma
et à

l'université Paris III – Sorbonne nouvelle en vue de l'obtention du grade de
Docteur en études cinématographiques et audiovisuelles

Avril 2006



PR

14

U54

2006

V.018

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Page d'indentification du jury
Université de Montréal
Faculté des études supérieures
Université Paris III – Sorbonne nouvelle
UFR cinéma et audiovisuel

Cette thèse intitulée :
Étude du développement d'un *cinéma léger et synchrone*
à l'Office national du film du Canada, à Montréal

Présentée et soutenue le 26 juin 2006 en Sorbonne par :
Vincent BOUCHARD

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

- Président rapporteur et membre du jury : Maxime SCHEINFEIGEL
(Professeur des universités, Montpellier III)
- Directeur de recherche : Michèle GARNEAU
(Professeur adjointe, Université de Montréal)
- Directeur de recherche : Michel MARIE
(Professeur des universités, Paris III)
- Membre du jury : Philippe DESPOIX
(Professeur agrégé, Université de Montréal)
- Examineur externe : Martin BARNIER
(Professeur des universités, Lyon 2)

Thèse acceptée le 26 juin 2006

Résumé :

À la fin des années 50, simultanément au Canada, en France et aux États-Unis, des cinéastes tentent d'enregistrer *sur le terrain* la parole et le geste de l'homme en action. Ce changement de la manière de filmer est intimement lié à une évolution technique. En effet, un matériel *léger*, mobile et aisément maniable est indispensable pour filmer dans ces conditions. Il faut également pouvoir capter de manière *synchrone* l'image et le son. Sans vouloir réunir toutes les pratiques issues de cette période dans un courant cinématographique homogène, il est néanmoins possible de les regrouper dans la notion *cinéma léger et synchrone*. Ainsi, le corpus de cette recherche regroupe des films, non pas en fonction de critères esthétiques, mais suivant une similitude de dispositif de production, c'est-à-dire des films produits dans le cadre de l'ONF, à partir d'un dispositif léger et synchrone.

L'idée de départ de ce projet est de replacer la technique cinématographique dans un rapport *non instrumental* (Heidegger, 1996). C'est pourquoi l'étude du développement des techniques légères et synchrones inclut l'évolution du matériel, des pratiques et des conceptions du médium cinématographique. Cela concerne le matériel visuel (caméra, objectif, pellicule, etc.) et sonore (microphones, câbles, synchronisation, magnétophones). Cela englobe les liens qui se tissent entre ce matériel et les cinéastes, ainsi que l'évolution des conditions de productions de films à l'ONF. Enfin, cette étude s'intéresse aux différentes compréhensions du *médium cinématographique* qui coexistent à l'Office et ainsi, en amont, influencent le développement des techniques légères et synchrones et, en aval, transparaissent à travers les différentes esthétiques des films produits à partir d'un dispositif léger synchrone.

Cette thèse pose la question de comment les techniques légères et synchrones se sont développées à l'Office national du film, c'est-à-dire suivant quelle configuration historique s'agencent les innovations technologiques, l'évolution des pratiques et les compréhensions du médium cinématographique ? La première partie de cette thèse concerne le contexte d'apparition de ces pratiques dans l'histoire du cinématographe. Cette base permet, dans la seconde partie, de décrire l'évolution concomitante du médium cinématographique suivant ses trois aspects (matériel, pratique et idéologie) et d'explorer des voies choisies par les cinéastes pour mettre en place des conditions de production plus souples. Comme toute évolution technologique, l'apparition des techniques légères et synchrones ne s'est pas faite de manière linéaire.

La troisième partie approfondit le lien entre les possibilités et les limites des caméras et des magnétophones et les intentions et les réalisations des cinéastes, c'est-à-dire, la manière dont les cinéastes accompagnent et forcent l'évolution des techniques. Le matériel – relativement – mobile et maniable permet de filmer partout, de se rapprocher des personnes filmées et de donner la parole aux protagonistes dans un son *direct*. Le film Pour la suite du Monde (Michel Brault, Marcel Carrière et Pierre Perrault, 1962) permet de souligner, dans la quatrième partie, les enjeux esthétiques de l'évolution légère et synchrone du dispositif d'enregistrement. L'agencement d'éléments cinématographiques

hétérogènes participe à la déterritorialisation du medium cinématographique qui rend possible une attitude *questionnante*.

Mots clés : Office national du film (ONF) – Matériels et pratiques cinématographiques – Medium – Technique – Pierre Perrault – Cinéma direct

Thesis abstract:


At the end of the 1950s, simultaneously in Canada, France and the United States, filmmakers attempt to record *on the go* the speech and the gestures of man in action. This change in the way of filming is closely linked with a technical evolution. Light, mobile and easy to handle equipment becomes indispensable. It is also necessary to synchronise the capture of sound and image. Without aiming to amalgamate all the practices of this period in one homogenous film movement, it is possible to regroup them under the notion of *synchronistic light cinema*. This is why this study regroups selected films not according to aesthetic criteria, but based on a similarity of the production apparatus, focusing on films produced within the NFB, using light and synchronised equipment.

From its inception, this project aims to redefine the cinematographic technique as a non instrumental relationship (Heidegger, 1996). This is why the study of the development of synchronistic light techniques includes the evolution of the material, of practices, and of ideas about the cinematographic medium. This concerns the visual material (cameras, lenses, film, etc.) and sound (microphones, cables, synchronisation, sound recorders), the links that develop between the material and the filmmakers, as well as the evolution of film production conditions at the NFB. Finally, this study is interested in various understandings of the *cinematographic medium* that coexist at the NFB and which first influence the development of synchronistic light techniques and which then appear in the various aesthetics of the films made using a light and synchronistic apparatus.

This thesis asks the question of how synchronistic light techniques were developed at the National Film Board. Which historical configuration helped configure the technical innovations, the evolution of practices and the understanding of the cinematographic medium?

The first part of this thesis explores the context of appearance of these practices in film history, examining various origins of the aspiration to create synchronistic light material. Part two shows how this aspiration led to the evolution of the film medium by examining three of its characteristics (material, practices and ideology) and exploring the ways chosen by the filmmakers to make the conditions of production more flexible. The thesis continues with an inventory of the available cinematographic material and the main light synchronistic technological innovations. As in all technological evolution, the development of light synchronistic techniques was not linear.

Part three further explores the link between the filmmaker's aims and realisations and the possibilities/limits of the equipment used. The filmmakers precipitate the evolution of these techniques. In turn, the material – relatively mobile and flexible – allows them to film everywhere; the camera carried on the shoulder allows the cameraman to get near the



people filmed, while light sound recorders capture the speech of the protagonists in direct sound. Part four presents the film Pour la suite du Monde (Michel Brault, Marcel Carrière and Pierre Perrault, 1962) to illustrate the aesthetic stakes of the synchronistic light evolution of the filming equipment. The relationship of heterogeneous film elements participates in the deterritorialisation of the cinematographic medium, which allows a *questioning* stance.

Key words: National Film Board (NFB) – Film equipments and practices – Medium – Technique – Pierre Perrault – Direct cinema

Sommaire

Introduction

<i>Origines, perspective historique et diversité des cinémas légers et synchrones</i>	10
<i>Pour une étude des conceptions légères et synchrones du medium cinématographique</i>	12
<i>Une approche historique et intermédiatique</i>	14
<i>Étude du développement d'un cinéma léger et synchrone à l'ONF</i>	17

Première partie : Le contexte d'apparition des techniques légères et synchrones

I. Cinéma et modernité 19

1. Une histoire des projections : 20

Le cinéma, une attraction – Le cinéma et la science

2. Deux courants cinématographiques : André Bazin 24

Mise en scène de l'Image – Mise en scène de la Réalité

II. Des conceptions légères et synchrones du medium cinématographique 28

1. Préparation du Tournage 28

Choix des sujets – Souplesses avec la production – Prise de contact en douceur

2. Caméra participantes ? 30

Une caméra portée ? – Collaboration avec les personnes filmées – Improvisation ?

3. Dispositifs d'enregistrement 35

La synchronisation image/son – Les actualités cinématographiques sonores –

La deuxième guerre mondiale

4. Respect de la parole donnée 41

Respect du synchronisme – Une subjectivité assumée

5. Bilan 48

III. Différentes compréhensions du medium cinématographique à l'ONF 50

1. Le NFB de John Grierson 52

La structure administrative – Grierson et son équipe – Production & distribution

2. La conception griersonienne du medium cinématographique 56

Une idéologie gauchisante – Une conception du documentaire – Une tradition sacrée ?

3. Vers un cinéma oral ? 68

Bonimenteurs et spectature orale – Les prêtres cinéastes – Les représentants de l'ONF

4. Une idéologie de contestation ? 77

Contexte socio-politique – Des contestataires à l'ONF ? – La production francophone de l'ONF et la révolution tranquille

Deuxième partie : Les innovations légères et synchrones à l'ONF

I. Les pratiques cinématographiques 86

1. *Le cas Pierre Petel* 87

Les inconvénients d'un cinéma lourd – La terre de Caïn – *Brainwashing*

2. *La production de l'unité B* 95

Tom Daly – Norman McLaren – Professionnalisme et innovations – le *Candid Eye*

3. *Une génération de cinéastes francophones* 104

Le *Mémorandum* de Fernand Dansereau – Apprentissage et professionnalisme – Contestations de la tradition

4. *Vers des conditions de tournage plus souple ?* 110

Nouvelles formes de commentaires – La lutte, Golden Gloves, d'autres formes de commentaire – Les raquetteurs

II. Le matériel cinématographique de l'ONF 117

1. *Les recherches à l'ONF* 118

Les services techniques de l'Office – Innovations et Micro inventions – Conceptions du medium cinématographique

2. *Le son* 126

L'enregistrement magnétique du son – Magnétophone – Microphone – Mixette

3. *L'image* 132

Caméra – Pellicule – Objectif

4. *La synchronisation* 144

Synchronisme non léger – Synchronisme piloté – Synchronisme sans fil

5. *Autres matériels* 156

Troisième partie : La mise en place progressive d'un cinéma léger et synchrone

I. Le cinéma direct 160

1. *Préparation du Tournage* 161

Choix des sujets – Souplesse de la production

2. *Dispositifs d'enregistrement légers et synchrones* 168

Caméra participante – Collaboration avec les personnes filmées – Improvisation

3. *Montage et mixage* 179

Synchronisations et désynchronisations – Des films qui *s'écrivent au montage* –

Une subjectivité assumée ?

4. *Diversité des approches* 191

II. Pour la suite du monde 193

1. *Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière* 194

Pierre Perrault et la technique audiovisuelle – L'expérience de Michel Brault et le savoir faire de Marcel Carrière – La genèse du projet

2. *La rencontre entre les cinéastes, l'île aux Coudres et ses habitants* 201

Description du dispositif d'enregistrement – Une caméra participante

3. *La rencontre avec une autre esthétique cinématographique* 209

Déroulement de la post-production – Principes du montage

Quatrième partie : cinéma léger et synchrone et pratique culturelle mineure	
I. Dispositifs de production : questionner la réalité ?	220
1. <i>Dispositifs légers et synchrones : questionner le médium</i>	220
Oralité cinématographique – Démarche Jacques Cartier – La vidéo et Robert Morin	
2. <i>Jouer et vivre face à la caméra</i>	225
Des modes de production plus souples – Évolutions des dispositifs légers et synchrones	
– Le processus de tournage	
3. <i>Agencements collectifs d'énonciation</i>	230
Les protagonistes participent du processus cinématographique	
II. Une image avec de nouvelles caractéristiques	230
1. <i>Une subjective indirecte libre</i>	236
Un discours hétérogène – Le cas de <u>À tout prendre</u>	
2. <i>Une image cristal</i>	241
Une esthétique fragmentée – Relation temps/expérience	
3. <i>Les puissances du faux</i>	245
Les films de Perrault	
III. Dispositifs de réception : rencontres avec le spectateur ?	250
1. <i>Dispositifs légers et synchrones : questionner la réalité</i>	251
Un cinéma de la révélation – L'essai cinématographique	
2. <i>Une nouvelle posture de spectature</i>	257
Œuvre ouverte	
3. <i>Une communauté de sens</i>	259
Investissement et croyance – Le système Pierre Perrault – Vers une oralité secondaire ?	
Conclusion	
<i>Le développement d'un cinéma léger et synchrone</i>	264
<i>Vers une oralité secondaire ?</i>	265
Bibliographie générale :	
<i>Ouvrages et articles techniques</i>	269
<i>Rapports techniques de l'ONF</i>	270
<i>Ouvrages et articles concernant la technique audiovisuelle</i>	272
<i>Ouvrages et articles sur les cinémas canadiens</i>	276
<i>Ouvrages sur le Canada et le Québec de l'après guerre</i>	282
<i>Ouvrages sur une approche historique</i>	283
<i>Ouvrages et articles sur le cinématographe</i>	284
<i>Ouvrages généraux</i>	287
Filmographie chronologique :	290
Annexes :	
<i>Historique de l'ONF, organisation administrative (1938-1970)</i>	297
<i>Historique des innovations légères et synchrones à l'ONF (1947-1989)</i>	306
<i>Les dates importantes du son au cinéma</i>	310

Remerciements :

Cette thèse n'aurait pu être réalisée sans le concours de certaines institutions et personnes.

Je remercie d'abord la Cinémathèque québécoise, et en particulier, toute l'équipe de la médiathèque, René Beauclair, Julienne Boudreau, Julie Dubuc, Lorraine LeBlanc, Manon Viens et Louis Pelletier, ainsi que Pierre Jutras et Pierre Véronneau.

Je tiens à souligner la très bonne qualité de la collaboration avec les archivistes de l'Office national du film, Bernard Lutz et Pierre Sioui sans qui ma recherche serait restée très superficielle. Leur contribution m'a permis de mieux connaître les rouages administratifs de l'ONF. Ils ont su extraire des dossiers techniques des éléments correspondant à mes demandes.

Je remercie également Estelle Lagueux – *Communication et Distribution* de l'ONF – qui m'a donné un accès libre aux films numérisés de la *Cinérobotèque* et ainsi m'a permis de visionner une grosse partie de la production de l'ONF.

Ma dette la plus grande est envers mes deux directeurs de recherche, Pr. Michel Marie et Pr. Michèle Garneau, qui n'ont eu de cesse de me prodiguer des conseils tout au long de mon travail.

Ma gratitude va aussi à Germaine Carrez, Michèle Carrez et Anne-Marie Bouchard et Izabela Potapowicz qui ont bien voulu accorder toute leur attention à la relecture de mon manuscrit.

Enfin, je tiens à remercier tous ceux qui, de manière directe ou indirecte, ont contribué à mon étude.

Introduction

Origines, perspective historique et diversités des cinémas légers et synchrones

À la fin des années cinquante, simultanément au Canada, en France et aux États-Unis, des cinéastes tentent d'enregistrer *sur le terrain* la parole et le geste de l'homme en action. Ce changement de la manière de filmer est intimement lié à une évolution technique. En effet, un matériel *léger*, mobile et aisément maniable est indispensable pour filmer dans ces conditions. Il faut également pouvoir capter de manière *synchrone* l'image et le son. Cela suppose un matériel de prise de vues 16 ou 35 mm et de prise de son synchrone, autonome, silencieux et léger, qui n'est pas encore disponible.

Cette évolution libère les cinéastes des contraintes d'un cinéma lourd, réalisé en studio, avec une grosse équipe et une très grande organisation des conditions de tournage. Cela facilite l'improvisation, tant au niveau de l'organisation de la production que dans les rapports entre le dispositif d'enregistrement et les personnes filmées. Cette période est principalement caractérisée par une forte inventivité sur le plan des techniques de tournage et de l'esthétique des films. Toutes les pratiques issues de cette période ne peuvent pas être réunies dans un courant cinématographique homogène. Néanmoins, on peut les regrouper dans la notion *cinéma léger et synchrone* qui met en évidence la similitude de dispositif entre le *cinéma direct*, le *Candid Eye*, le *cinéma verity* et le *cinéma du vécu* de Pierre Perrault. Sans chercher à réduire toutes ces pratiques cinématographiques dans une seule école, cette approche permet de repenser les débats esthétiques, en sortant des querelles stériles autour de termes parfois provocateurs.

Les techniques *légères synchrones* reposent à la fois sur un matériel d'enregistrement portable et synchrone et une attitude particulière des cinéastes. Avec un matériel léger, la caméra acquiert un corps et devient un acteur du film. La caméra au poing ou sur l'épaule, le cadreur peut suivre les déplacements des personnages, il colle à l'action, aux manifestations de la vie. Il peut se mêler aux personnes filmées. Cela suppose une caméra légère, ergonomique, pouvant être manipulée par un seul opérateur, facilement rechargeable, fonctionnant avec des batteries. Il faut aussi qu'elle soit peu bruyante pour ne pas gêner l'enregistrement du son. Une pellicule suffisamment sensible et un objectif de bonne qualité lui permettent de filmer dans toutes les situations sans modifier profondément les conditions d'éclairage. Le chargeur de la caméra doit être assez grand : on ne peut pas interrompre le tournage trop souvent. En parallèle avec le preneur de son, il s'adapte aux réactions des intervenants. La prise de son, synchronisée avec l'image, doit également se faire avec un matériel léger et ergonomique. La qualité des micros et du support d'enregistrement doit s'adapter aux conditions de tournage.

La principale qualité d'un matériel cinématographique léger et synchrone est de laisser une grande marge de liberté au technicien. Ce dernier doit prendre la bonne décision, au bon moment, pour ne pas manquer l'événement, le geste ou la parole : la scène ne sera pas rejouée. Il lui faut également rester en contact avec le contexte de tournage. Le cadreur et l'ingénieur du son doivent garder le contact pour que la dimension sonore et celle de

l'image correspondent. Ceci n'est possible qu'avec une équipe réduite et soudée où les techniciens ont une perception semblable de la scène.

L'évolution légère et synchrone, qui est particulièrement visible dans les années soixante, s'inscrit en fait dans une perspective historique plus large. Plusieurs évolutions technologiques se croisent et se contredisent, facilitant parfois un matériel plus ergonomique et, à d'autres moments, rendant possible la normalisation de la vitesse de défilement puis la synchronisation image/son.

La suppression de la manivelle – remplacée parfois par un mécanisme à ressort – libère le cadreur d'une double tâche très contraignante : fournir l'énergie nécessaire au défilement de la pellicule et contrôler la régularité du mouvement. Cela autorise de nouvelles pratiques cinématographiques, dont la caméra portée. La normalisation de la vitesse de rotation du moteur, réalisée à travers l'alimentation électrique sur secteur, enferme dans un premier temps la caméra dans un studio. Elle permet également la généralisation de la synchronisation entre l'image et le son. Leur asservissement est définitif lorsque le son est reporté directement sur le support optique (son optique par variation de densité, puis son optique à élévation variable).

Dès les années trente, des cinéastes – dont Dziga Vertov, Jean Vigo ou Jean Renoir – tentent de dépasser les limites imposées par le dispositif technique. Cependant, le matériel cinématographique particulièrement inadapté – son extrêmement encombrant et non adapté aux extérieurs, caméras bruyantes et non normalisées – limite leurs recherches. L'enregistrement magnétique du son – possible dès 1948 – et l'apparition des premiers magnétophones portables provoquent à nouveau le désir d'un matériel cinématographique synchrone adapté au tournage en extérieur, c'est-à-dire autonome énergétiquement, léger et ergonomique. Il faut tout de même attendre le début des années soixante pour que la synchronisation de l'image et du son magnétique soit possible et les années soixante-dix pour que le matériel réponde réellement aux exigences des cinéastes.

En résumé, le développement des techniques légères et synchrones s'inscrit dans un glissement progressif du dispositif cinématographique vers le paradigme électrique. Ce mouvement est ni linéaire, ni unilatéral. Il donne lieu à de nombreux échanges avec les technologies mécaniques. L'*électrification* de l'image audiovisuelle¹ se poursuit de manière concomitante du côté de la diffusion télévisuelle puis du développement des supports vidéos. Cette dernière évolution s'est inspirée de différentes recherches menées pour la mise au point des matériels cinématographiques légers et synchrones : ergonomie des caméscopes, qualité des lentilles, repère temporel fixe – *time code*.

L'évolution légère et synchrone du médium cinématographique se développe de manière simultanée dans trois pôles – New York, Paris et Montréal – à la fin des années cinquante. Elle aurait pu avoir lieu plus tôt (dès la fin de la deuxième guerre mondiale) et à partir d'autres centres. Même si les cinéastes sont en relation, chaque pôle développe un dispositif d'enregistrement spécifique, en fonction des contraintes des conditions de

¹ L'expression *électrification de l'image audiovisuelle* a été proposée par Philippe Despoix lors du colloque *Électricité : déploiement d'un paradigme* (CRI VII, Université de Montréal, octobre 2005).

production et des compréhensions du médium cinématographique. De même, chaque cinéaste développe différentes pratiques cinématographiques, adaptées à ses attentes et à ses projets de films.

À New York, Richard Leacock et Robert Drew choisissent de produire des films pour un réseau de télévision, ce qui structure spécifiquement leur activité, tant sur le plan du matériel que des conditions de production. Se concentrant sur la modification des caméras 16 mm *Auricon* (USA, 35 mm, 20kg), ils remplacent les éléments lourds et bruyants de leurs caméras pour les rendre légères et silencieuses et inventent des harnachements avec contrepoids. Ils complètent ce dispositif par une synchronisation sans fil indexée sur un quartz, l'*Accutron*. Ils conservent très longtemps ce dispositif onéreux et relativement fiable.

Du côté parisien, plusieurs cinéastes entrent en convergence tout en conservant une grande autonomie : peu d'éléments, en dehors du dispositif d'enregistrement, relient les pratiques cinématographiques de Jean Rouch, Chris. Marker ou Mario Ruspoli. Ils bénéficient des recherches menées par les ingénieurs André Coutant et Jean Mathot sur des caméras prototypes 16 mm Éclair.

Contrairement aux deux autres pôles, le développement des techniques légères et synchrones à l'ONF occasionne une multitude de modifications – caméras *Arriflex* et *Auricon*, magnétophone *Sprocketape* et *Nagra*, synchronisation *Piloton* – suivant différents modes – recherche menée par les ingénieurs et micro inventions réalisées par les techniciens. De plus, une grande part de ces innovations techniques sont soit répertoriées dans les rapports techniques, soit rapportées par les techniciens dans des entretiens. Enfin, en raison de leur situation géographique et linguistique, les cinéastes de l'ONF sont en relation avec les cinéastes des deux autres pôles, ce qui permet quelques collaborations ponctuelles. Toutes ces raisons expliquent pourquoi j'ai choisi de centrer mes recherches sur le pôle montréalais et l'Office national du film.

Pour une étude des conceptions légères et synchrones du médium cinématographique.

L'idée de départ de ce projet est de replacer la technique cinématographique dans un rapport non instrumental, c'est-à-dire de remettre en cause la séparation nette entre l'outil et son utilisateur. Dans son essai *La question de la technique*, Martin Heidegger conteste toute conception instrumentale de la technique. Suivant cette approche, on ne peut aborder la technique qu'en repensant son rapport à l'homme, en particulier le rapport entre homme et objet.

La conception non instrumentale du monde est donc un axiome de base de cette thèse. Si on l'adapte à notre corpus, la technique légère synchrone comprend un matériel, une caméra, un système d'enregistrement sonore, synchrone, mis en relation avec une équipe et des conditions de tournage, le tout formant un *dispositif d'enregistrement*. Sous cet angle d'approche, la technique n'est pas séparable d'une perspective large, incluant son contexte

historique et social. Pour être plus précis, la construction de l'outil se fait en étroite relation avec l'homme et son milieu. Dans ce cas, pour comprendre les media, il faut être conscient de leurs prolongements, toute nouvelle invention restructurant en profondeur notre rapport au monde.

Cette manière de penser la technique suppose de considérer l'ensemble des éléments constitutifs d'un dispositif. On ne peut plus étudier une transformation du matériel cinématographique sans prendre en compte les pratiques liées à cette évolution et les enjeux esthétiques. Si l'on suit cette logique, un medium n'est plus composé uniquement de supports et de technologies. Il existe entre trois entités que l'on ne peut pas distinguer tout à fait².

Un premier élément consiste en cette matérialité de la communication (support, technologie, dispositifs de productions, etc.). Il n'y a pas de rupture nette avec la seconde entité qui met en jeu les ramifications sociales, les liens tissés, dans la communauté humaine, avec d'autres media. Ces deux dimensions ont, de fait, un rôle structurant. Toute production culturelle repose sur une négociation avec ces lignes. Ce dialogue a lieu autant au niveau de la création – écriture – qu'au niveau du spectateur – lecture. Il produit une modification des deux parties. Par conséquent, ces pôles sont en constante redéfinition, en fonction des différentes pratiques, à l'intérieur de ce medium.

La troisième entité concerne la part intelligible, située dans l'interaction avec les modes de figuration de la société dans laquelle ce dialogue a lieu. Chaque medium, que cela soit sur le plan technologique ou institutionnel, fonctionne à partir de présupposés. En effet, toute avancée technologique, tout changement de méthode se construit toujours à partir d'une tradition³. Cette dernière repose sur une forme de construction du savoir. Les media sont directement soumis à l'influence de ces idéologies. Dans le même mouvement, chaque medium, en fonction de sa place dans la société humaine, transforme nos structures intellectuelles. Au-delà de la modification des habitudes et des techniques, des modes d'écritures ou de lectures, un nouveau medium vient également corriger notre compréhension du principe de médiation.

C'est à ce niveau qu'interviennent les questions esthétiques. Chaque cinéaste possède sa propre approche du medium. Cette compréhension est modifiée lors de toute pratique cinématographique, au contact du matériel et des autres protagonistes. Ces présupposés sont à l'origine de toute œuvre culturelle. C'est pourquoi chaque film est révélateur des conceptions esthétiques de ses auteurs. Elles ne sont ni universelles, ni immuables. Elles se constituent dans une tension constante entre la perception individuelle et les figures que construit chaque culture. Chaque individu se forge ses propres réflexions, en relation avec les valeurs et les structures intellectuelles véhiculées par la société dans laquelle il vit. Plus largement, ces présupposés idéologiques correspondent à des visions du monde. Chaque production culturelle, dans son processus de création ou dans son dispositif de réception

² Cette conception du medium est inspirée des thèses proposées par Eric Méchoulan, dans *Intermédialité : le temps des illusions perdues*, in *Intermédialité*, n°1, 2003, Montréal.

³ Blaise Pascal, *Physique*, *Préface sur le Traité du vide*, p. 452 et suivantes.

entre en rapport avec notre compréhension du monde. C'est en cela que chaque medium modifie notre perception de l'expérience du réel.

C'est pourquoi j'ai choisi d'étudier le développement des techniques légères et synchrones en me concentrant sur les dispositifs techniques, incluant l'évolution du matériel, des pratiques et des conceptions du medium cinématographique. Cela concerne le matériel visuel (caméra, objectif, pellicules, etc.) et sonore (microphones, câbles, synchronisation, magnétophones). Cela englobe les liens qui se tissent entre ce matériel et les cinéastes, ainsi que l'évolution des conditions de productions de films à l'ONF. Enfin, cette étude s'intéresse aux différentes compréhensions du medium cinématographique qui coexistent à l'Office et ainsi, en amont, influencent le développement des techniques légères et synchrones et, en aval, transparaissent à travers les différentes esthétiques des films produits à partir d'un dispositif léger et synchrone. Le matériel et les pratiques cinématographiques, ainsi que les conceptions du monde inhérentes à cette production, constituent trois axes extrêmement liés. Il serait vain de vouloir les analyser séparément. Les dispositifs légers et synchrones se construisent entre ces différents plans.

Le corpus de cette recherche regroupe des films, non pas en fonction de critères esthétiques, mais suivant une similitude de dispositif de production, c'est-à-dire des films produits dans le cadre de l'ONF, à partir d'un matériel léger et synchrone. D'ailleurs, les pratiques cinématographiques qu'ils exemplifient viennent généralement contester la tradition documentaire onéfiennne. À l'intérieur de l'Office, le nombre de personnes concernées par les techniques légères synchrones est finalement assez réduit. Cependant, même dans ces conditions, les pratiques cinématographiques sont très variées, les réalisateurs ayant fait preuve de beaucoup d'imagination et d'inventivité. Sans forcément pouvoir décrire tous ces usages, il serait réducteur de ne pas explorer toutes les pistes qui ont été suivies, sans chercher à simplifier cette série d'événements en un courant linéaire et homogène.

Cette approche tente également de sortir des catégories traditionnelles qui classifient les images audiovisuelles en fonction de leur degré de mise en scène apparent. Il existe, bien sûr, des différences dans les dispositifs de production ou de réception des images d'actualité, des documentaires, des films de fictions ou expérimentaux. Cependant, il n'y a pas de séparations esthétiques immuables. L'intérêt de réunir sous une même étiquette des cinémas aussi variés est de pouvoir observer les interactions. Ces films sont des éléments révélateurs de la constitution de ce courant cinématographique. Pour conserver sa validité, cette étude historique devra être confrontée aux films, en proposant une lecture de l'œuvre reliée au contexte de production.

Une approche historique et intermédiatique

Comme je l'ai indiqué précédemment, cette étude est centrée sur l'évolution du matériel cinématographique, mais ne se limite pas à une histoire des supports et des technologies. Le medium cinématographique y est abordé comme un *phénomène historique et*

médiatique complexe. C'est pourquoi les questions techniques sont explorées en lien avec d'autres aspects, comme l'évolution du contexte de production et de réception, dans ses dimensions institutionnelles, techniques et idéologiques⁴. Cependant, ma démarche connaît ici une première limite, étant donné l'impossibilité d'intégrer dans un système, de manière exhaustive, toutes ces approches.

Afin d'obtenir une approximation acceptable, j'ai sélectionné les aspects importants de cet événement, en choisissant quelques lignes déterminantes. Des éléments existaient avant le début de cette évolution : ce sont, en quelque sorte, des lignes de base, ayant parfois une action conservatrice. La ligne principale est l'Office national du film du Canada, dans ses dimensions politiques, institutionnelles et économiques. Il ne faut pas oublier le matériel cinématographique disponible après guerre. L'industrie de fabrication de matériel cinématographique (caméra, pellicule, magnétophone...) est aussi un facteur important. D'autres lignes, situées dans une temporalité moyenne, ont subi de grosses modifications, dans le même mouvement que le cinéma léger : le système politique québécois, ses prolongements sociaux et les institutions de communications (presse, radio et télévision).

Cette évolution technique est également inséparable d'un contexte cinématographique composé de plusieurs lignes. Le cinéma léger et synchrone se constitue en relation avec des conceptions esthétiques. Il se situe, en particulier, dans un courant qui existe depuis les débuts du cinéma, favorisant une réflexion sur le réalisme ontologique de ce médium. Ce courant connaît une forte accélération après la seconde guerre mondiale, en particulier en Italie et en France. Évidemment, on ne peut pas étudier le cinéma léger au Québec, sans tenir compte de l'interaction avec les cinéastes des autres pôles (Robert Drew, Richard Leacock, Jean Rouch, Mario Ruspoli...). Comme tout nouveau médium, il modifie nos relations aux médias et, en particulier, notre perception de la technique audiovisuelle. C'est pourquoi il ne constitue pas un objet figé, mais une entité qui continue à se développer. Cette étude participera peut-être à ce développement.

Cependant la diversité de ces angles d'approches ainsi que leur caractère infini rend impossible toute exhaustivité au niveau de la recherche. Cette première approximation n'étant pas suffisante, il m'a fallu limiter la recherche. Dans un premier temps, je me suis donc concentré à explorer de manière exhaustive l'ensemble des travaux universitaires et autres sources secondaires publiés au début de mes recherches. La présentation des origines du cinéma léger et synchrone et des pratiques initiées dans les deux autres pôles repose uniquement sur ces sources. À ce niveau, j'ai consulté la plupart des documents à la Cinémathèque québécoise.

Dans un deuxième temps, j'ai basé l'étude systématique du développement des dispositifs légers et synchrones presque exclusivement sur des sources primaires. Là encore, j'ai sélectionné les archives qui me semblaient les plus pertinentes.

La principale source est constituée par les archives de l'ONF à Montréal. Les archives techniques comportent des articles sur les recherches menées par le département de

⁴ Michel Marie, *Problématique de l'histoire du cinéma*, p. 122.

recherche et développement technique. Il existe également quelques rapports d'activités des techniciens de l'ONF chargés de l'évolution du matériel – secteur recherche. Ces techniciens ont aidé les cinéastes à faire évoluer leur matériel. Malheureusement, ces comptes-rendus d'activités restent généraux et très simplifiés. Par exemple, ils ne présentent pas toutes les phases – en particulier les impasses – de l'évolution du matériel. Apparemment, il n'existe pas d'autres traces de cette recherche.

Ces informations sont complétées par les données contenues dans les archives sur les cinéastes et personnalités de l'ONF concernés par le cinéma léger et synchrone et dans les dossiers sur les films concernés par le cinéma léger et synchrone. En effet, pour chaque projet de film, l'ONF conserve un ensemble variable d'éléments. Cet ensemble dépend des pièces versées aux archives par les unités de production. Outre les documents comptables (budgets, contrats, reçus de paiements, droits d'auteurs), on y trouve, parfois, des éléments de scénarisation et des comptes-rendus de tournage. Malheureusement, rien n'oblige les producteurs à archiver ces pièces. C'est pourquoi il manque de nombreux éléments sur les conditions de productions des premiers films légers synchrones réalisés à l'ONF. D'après les renseignements que j'ai pu obtenir, aucun dossier envoyé au *Service des archives nationales* à Ottawa ne concerne ma recherche.

J'ai complété ces renseignements en consultant les déclarations des différents protagonistes – réalisateurs, techniciens, ingénieurs, etc. – et en rencontrant quelques-uns de ces acteurs. J'ai également consulté le *Fond Pierre Perrault*, ouvert à la consultation à l'Université Laval.

Enfin, j'ai visionné une partie significative des films produits par l'Office entre 1939 et 1964. Cela m'a permis d'étayer quelques hypothèses sur les racines du cinéma léger et synchrone à l'ONF – l'influence de Norman McLaren sur les cinéastes de l'unité B et sur quelques cinéastes francophones, le rôle du producteur Tom Daly, etc. – et d'isoler les films concernés par les techniques légères et synchrones. L'aller-retour entre les traces du dispositif de production et les films comme empreintes des pratiques cinématographiques m'a permis de retracer l'évolution de ce medium léger et synchrone, en tenant compte des aspects techniques et esthétiques.

L'exploration des documents archivés m'a également permis de construire une vision personnelle du fonctionnement de l'Office et de l'apparition des techniques légères et synchrones, ne correspondant pas forcément aux études déjà publiées, ce qui a influencé la suite de mes recherches et la rédaction de ma thèse.

Contrairement à ce que laissent croire les études sur ce sujet, je n'ai pas observé de séparation nette entre les pôles anglophone et francophone à l'intérieur de l'ONF avant 1964-66. Les archives démontrent, au contraire, la multiplicité des échanges, que ce soit au niveau des pratiques cinématographiques ou de l'évolution du matériel. Par exemple, Roman Kroitor explique que les seuls techniciens à accepter de collaborer avec son équipe sur des projets non classiques sont les jeunes francophones. Ils ne défendent pas des pratiques institutionnalisées, ils sont avides de nouvelles expériences et ils sont

particulièrement intéressés par les recherches menées par certains cinéastes de l'Unité B. Il reste des divergences qui s'expliquent, peut-être, par des raisons culturelles.

Par contre, en partant de l'hypothèse que seuls quelques cinéastes de l'Unité B sont concernés par les innovations légères et synchrones, je n'ai pas visionné systématiquement l'ensemble des films réalisés par l'unité B, ni par les autres réalisateurs anglophones. Il existe probablement d'autres films qui concernent les techniques légères et synchrones dans cette production. J'ai cependant étudié en détail les films de la série *Candid Eye*, ainsi que tous les films ayant un lien avec les pratiques légères et synchrones des cinéastes francophones – principalement les films de Roman Kroitor, Wolf Koenig et Colin Low. Cela a pour principale conséquence de donner l'impression que les cinéastes de l'unité B ont initié une pratique qui a été approfondie par le *cinéma direct*. Même si beaucoup de ces cinéastes se sont tournés vers d'autres conceptions du médium cinématographique – comme les enregistrements multi caméras, la technologie Imax, etc. – une production légère et synchrone s'est développée dans l'équipe anglaise. Elle semble tout de même assez marginale par rapport au total de la production.

D'autre part, malgré quelques recherches, je n'ai pas isolé d'échanges concernant spécifiquement les questions techniques entre le pôle new-yorkais et l'ONF. Même s'ils semblent peu nombreux, des contacts ont existé, comme le démontre la collaboration entre l'équipe Drew Leacock et Terence Macartney-Filgate ou Claude Fournier. Cependant, il ne semble pas y avoir eu d'échanges technologiques. Par exemple, les techniciens de l'ONF n'importent pas le système de synchronisation Accutron mis au point par Richard Leacock et Don Alan Pennebaker. Les apports, de part et d'autre, restent à l'heure actuelle encore assez flous. Par contre, les relations avec le pôle parisien sont plus détaillées. En effet, il existe de nombreuses preuves de la collaboration entre l'ONF et Jean Rouch et Mario Ruspoli.

Enfin, j'ai tenté d'isoler des formes de collaboration entre les services techniques de Radio Canada et ceux de l'ONF. Il n'existe pas, à ma connaissance, de documents sur le sujet dans les archives de l'Office, ni dans les archives de Radio Canada à Montréal. Les archives techniques ont été détruites lors du dernier déménagement ! D'après Marcel Carrière, Michel Brault et Yves Leduc, que j'ai interrogés sur le sujet, les deux institutions avaient très peu de contacts. La seule influence de la télévision canadienne sur l'Office concerne une augmentation du volume de production après 1952, liée aux demandes de diffusion. Même le format des films – 30 minutes en moyenne – existait déjà avant l'arrivée de la télévision.

Étude du développement d'un cinéma léger et synchrone à l'Office national du film du Canada, à Montréal.

Dans cette thèse, je pose la question de comment les techniques légères et synchrones se sont développées à l'Office national du film, c'est-à-dire suivant quelle configuration historique s'agent les innovations technologiques, l'évolution des pratiques et les

compréhensions du médium cinématographique ? En d'autres mots, quels sont les caractéristiques des dispositifs légers et synchrones mis en place par les cinéastes de l'Office ?

La première partie de cette thèse concerne le contexte d'apparition du cinéma léger et synchrone dans l'histoire du cinématographe et à l'intérieur de l'ONF. Suivant une perspective historique large, j'ai montré quelques origines du désir d'un matériel léger et synchrone. À partir de là, j'ai cherché à décrire l'évolution concomitante du médium cinématographique suivant ses trois aspects (matériel, pratique et idéologie). Dans la seconde partie, j'ai exploré les voies choisies par les cinéastes pour contester l'esthétique classique imposée par l'ONF et, ainsi, mettre en place des conditions plus souples de production. J'ai poursuivi par un inventaire du matériel cinématographique disponible et des principales innovations technologiques légères et synchrones.

Dans la troisième partie, j'ai approfondi le lien entre les possibilités et les limites des caméras et des magnétophones et les intentions et les réalisations des cinéastes. J'ai concentré cette étude comparée sur les films dont j'ai trouvé des traces significatives du dispositif de production dans les archives et dans les déclarations des cinéastes. Le film Pour la suite du Monde, réalisé par Michel Brault, Marcel Carrière et Pierre Perrault en 1962, me permet de montrer les enjeux esthétiques de l'évolution légère et synchrone du dispositif d'enregistrement. C'est pourquoi la quatrième partie est écrite autour de cet exemple. J'ai choisi de privilégier Pour la suite du monde en raison de l'importance de ce film dans l'histoire du *cinéma direct*. Mon analyse confirme le rôle joué par ce film dans le développement des dispositifs légers et synchrones. Cependant, j'ai relativisé sa portée en le plaçant en parallèle avec d'autres cas contemporains. Enfin, j'ai souligné une perspective ouverte par la déterritorialisation du médium, rendue possible par les dispositifs légers et synchrones.

"A mon avis, le cinéma n'est pas autre chose qu'une nouvelle façon d'imprimer. Il est une forme de la transformation totale du monde par la connaissance. Louis Lumière est un nouveau Gutenberg. On doit à son invention autant de catastrophes que l'on en doit à la diffusion de la pensée par le livre"⁵.

Première partie : Le contexte d'apparition des techniques légères et synchrones

La mise en place d'un cinéma léger et synchrone s'est faite sur une multitude de plans ; il serait vain de vouloir être exhaustif. Il est plus intéressant d'approcher cet événement en choisissant quelques lignes déterminantes. Des éléments existaient avant le début de cette évolution : ce sont, en quelque sorte, des lignes de base, ayant parfois une action conservatrice. Trois lignes semblent actuellement constituer la base de cette étude.

La première constitue, hors des limites du monde cinématographique, une sorte d'*archéologie du savoir* autour des principes d'expression de la pensée humaine. L'un des aspects constitutifs de cet événement est que les techniques audiovisuelles sont apparues dans une culture *linéarisée par l'écriture*. La seconde ligne rattache le *cinéma léger et synchrone* à son contexte cinématographique. Les techniques légères synchrones se situent dans un courant qui existe depuis les débuts du cinéma, favorisant une réflexion sur le réalisme ontologique de ce médium. Cette évolution est liée à des questions techniques dont la généralisation du parlant et l'évolution du matériel cinématographique disponible après la deuxième guerre mondiale.

On peut également considérer une troisième ligne, construite autour des dimensions politiques, institutionnelles et économiques de l'Office national du film du Canada. Elle entre en relation avec d'autres événements, situés dans une temporalité moyenne : le système politique québécois, ses prolongements sociaux et les institutions de communications (presse, radio et télévision).

I. Cinéma et modernité

La technique, dès qu'on l'envisage sous un aspect non instrumental, devient une série d'interactions entre des entités. Cette approche modifie notre compréhension de la production cinématographique. L'audiovisuel, technique d'expression humaine, entre en interaction avec les autres figures de savoir. Cela montre l'absence de séparation entre une approche du médium et une conception du monde. Suivant ce paradigme non instrumental, il est impossible d'avoir une vision juste de l'événement *cinéma léger et synchrone* dans une large perspective, sans le replacer dans son contexte historique, hors des limites du monde cinématographique.

Avant d'étudier ce phénomène médiatique récent, allons explorer la *préhistoire* de l'expression audiovisuelle.

⁵ Jean Renoir, *Entretiens et propos*, p. 7.

1. Une histoire des projections :

Le cinéma, une attraction

On peut considérer que tout spectacle visuel est généralement accompagné d'une ambiance sonore, minimale (bruits de la salle, système de présentation, etc.) ou élaborée (musiques, paroles, etc.). Dans le cas des projections dans une caverne, les murs produisent une distorsion (amplification, effets de résonance, etc.) des sons. Les projections d'ombres sont vraisemblablement accompagnées de chants, de paroles et peut-être d'autres sons (instruments musicaux). Il ne faut pas oublier les sons de l'extérieur, qui peuvent prendre une autre dimension lorsqu'ils sont mis en scène. Généralement, on oublie cette dimension parce qu'il reste peu de traces de ces spectacles audiovisuels. Les historiens basent leur analyse sur des gravures (images), qui représentent rarement le dispositif sonore.

"Quand il y a l'image, on oublie toujours la parole et, cependant, la parole et l'image vont de pair. La lanterne magique est audiovisuelle. Pas de machine pour la parole, mais l'homme. La jonction des fonctions relatives aux deux sens est déjà réalisée de la sorte. Tant qu'on n'imagine pas qu'on peut mécaniser la parole, il n'y a aucune raison de faire autrement"⁶.

Dès les débuts, les projections de lanternes magiques sont accompagnées par des instruments musicaux et des voix. Cette dimension sonore est importante, car elle inscrit ces techniques audiovisuelles dans le temps. Par contre, il ne s'agit pas forcément d'une conception linéaire du temps. Le mythe, contrairement au récit moderne, accepte de nombreuses distorsions de la linéarité temporelle.

Dans leur dimension visuelle, ces techniques d'expressions conservent une liberté spatiale. En cela, elles prennent la forme du *pictogramme*. Par contre, leur rapport au temps semble très varié. Il est possible que les fresques préhistoriques, réalisées au fond des grottes, aient servies de support à des présentations lors de cérémonies particulières. La représentation audiovisuelle utilise alors des images fixes : le support pictographique reste inscrit dans la matière. Au contraire, une projection d'ombre est mobile dans le temps, mais disparaît lorsque la source lumineuse se tarie. Dans le cas de la lanterne magique, la plaque projette à nouveau une image fixe.

Sans entrer dans les détails, on peut supposer que, dès les débuts de l'humanité, les techniques audiovisuelles étaient variées. Ainsi :

"l'histoire de l'audiovisuel [...] ne serait plus celle d'une technique géniale engendrée – en gros – à la fin du XIX^e siècle, mais l'histoire d'un long mouvement d'assimilation progressive de ce langage *qui quitte l'homme*, comme l'a souligné André Leroi-Gourhan. Plus seulement le fait de quelques savants, ce serait aussi un phénomène populaire"⁷.

Il faut cependant relativiser le lien historique entre ces différentes techniques audiovisuelles. Il serait dangereux de transposer directement notre conception de l'audiovisuel à d'autres époques. Outre la diversité évidente des dispositifs, un élément esthétique doit rester présent à notre esprit. Une performance unique et vraisemblablement

⁶ Jacques Perriault, *Mémoire de l'ombre et du son : une archéologie de l'audiovisuel*, 1981, p. 220.

réservée à quelques initiés ne peut pas être comparée, sans quelques précautions, avec le spectacle cinématographique.

Cependant, cette perspective large montre que les techniques audiovisuelles ne se cantonnent plus à des recherches de quelques géniaux inventeurs des débuts de la modernité ou à des spectacles de divertissement populaire. Elles influencent directement la médiation nécessaire entre l'homme et son monde, en particulier la manière dont il s'exprime. Avec les débuts de la modernité, cette évolution du langage va encore s'amplifier.

Une accélération importante a lieu au XVI^e siècle, lorsque Kepler, Descartes et Galilée établissent les fondements de l'optique géométrique :

"L'œil *quitte* l'homme, pourrait-on dire, en paraphrasant Leroi-Gourhan. Kepler avait exposé bien avant la publication de ce texte une théorie des lentilles, dès 1611. Tous les rayons émis par un point objet, qui traversent une lentille, passent alors par un point identique, pour diverger ensuite. Si ces rayons pénètrent dans l'œil, cette lentille qu'est la cornée les fera converger sur la rétine"⁸.

Les progrès apportés dans les théories sur l'optique permettent la mise au point de la chambre noire – *Camera obscura*. On situe les débuts de la lanterne magique vers 1640. Le principe variera peu au cours des deux siècles d'utilisation. Outre l'amélioration de la lumière de projection, les inventeurs cherchent à créer une illusion de mouvement. Ils explorent d'abord l'idée de projections mouvantes : effet de montage entre les plaques, élément mobile dans la plaque, *Fantasmagories* – vue transverse, etc. Ensuite, ils s'intéressent à la fabrication d'appareils basés sur la capacité de l'œil humain à voir du mouvement là où il n'y a qu'une succession d'images fixes⁹. Il n'est plus besoin de préciser les rapports entre la lanterne magique et les débuts du cinéma : la photographie apportera une amélioration des capacités mimétiques de ces dispositifs. Cependant, il faudra attendre la fin du XIX^e siècle pour pouvoir à nouveau projeter ces images.

Jacques Perriault constate que chaque invention met en rapport un élément biologique – la voix, l'oreille, les yeux – avec un élément technologique – l'électricité, le métal, etc. Pour André Leroi-Gourhan l'audiovisuel est le langage qui a quitté l'homme¹⁰. Il souligne également que l'homme développe une mémoire externe de plus en plus élaborée. L'audiovisuel, technique d'expression humaine, entre alors en interaction avec d'autres figures de savoir : la parole et l'écriture. La reproduction mimétique de la réalité devient une autre dimension de la mémoire artificielle.

⁷ Perriault, 1981, p. 24.

⁸ Perriault, 1981, p. 34.

⁹ En se basant sur des études en laboratoire datant des années cinquante, Jacques Aumont rappelle que la persistance rétinienne existe, mais, lors de la projection cinématographique elle ne produit qu'"un brouillamini d'images rémanentes". D'après Aumont, "la perception du film n'est possible, en fait, que grâce à l'*effet phi*, et aussi grâce au masquage visuel qui nous débarrasse de la persistance rétinienne". (Jacques Aumont, *L'image*, 1990, p. 34).

¹⁰ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 1965.

Le cinéma et la science.

Le cinématographe apparaît dans une culture basée sur les principes modernes de la linéarisation et de la séquentialisation. D'un côté, chaque entité est conçue comme un élément séparé et extrait de son contexte. De l'autre, les représentations du monde reposent sur une mise en récit linéaire. Un lien logique de cause à effet relie les séquences. Les modes de narration du cinématographe et sa conception technique reposent sur ces présupposés. Le mode d'expression du cinéma est, dans l'immense majorité de la production mondiale, dérivé du récit romanesque.

La conception technique du cinématographe est le produit direct d'un paradigme mécanique, dont l'imprimerie est l'une des premières manifestation spectaculaire. Cette dernière constitue une accélération du processus de linéarisation qui commence à prendre forme dès le moment où l'Antiquité crée l'alphabet. Roger Chartier décortique l'évolution complexe des rapports de l'homme au texte. Un certain nombre d'éléments, de micro césures, ont eu lieu, avant de rendre possible la reproduction mécanique du texte. Cette évolution complexe, sur plusieurs plans, s'est produite lentement au cours des siècles.

Le cinéma est la reproduction mécanique et photographique du mouvement. Son réalisme ontologique le situe dans la lignée de la photographie. Le mouvement est d'abord simplifié en une série d'images fixes qui créent une illusion de mouvement dans l'œil du spectateur.

La lanterne magique reposait sur une intention d'illusion : illusion d'une image fixe, puis du mouvement. Ce dispositif ne propose pas une reproduction fidèle – mécanique – de la réalité. C'est peut-être pour cette raison qu'elle est longtemps restée un objet de divertissement. Au contraire, la reproduction mécanique du son et de l'image cherche à capter la réalité. La dimension spectaculaire n'est que subordonnée :

"Cette captation fonctionne comme garant d'une éternité. Nadar photographie toutes les célébrités de son temps pour les préserver de l'oubli ; Edison enregistre toutes les voix d'opéra pour la même raison"¹¹.

L'invention et la diffusion du phonographe n'est pas le résultat du travail d'un seul homme, mais un mouvement de pensée qui parcourt la deuxième moitié du XIX^e siècle. C'est une période d'innovation dans les télécommunications.

Les travaux sur l'image sont postérieurs à ceux sur le son : il est, et cela est toujours vrai à notre époque, plus facile de modéliser le son que l'image. En 1807, Thomas Young, physicien anglais, transcrit les vibrations d'un diapason sur un cylindre enduit de noir de fumée. En 1816, l'image photographique naît avec les travaux de Nicéphore Niepce. Ensuite, les inventeurs ne cherchent pas à développer un cinéma muet au détriment du parlant : les recherches se font dans toutes les directions.

"Quand William K.L. Dickson est chargé par Edison de fabriquer un projecteur d'images mouvantes, il s'inspire d'abord de la mécanique du phonographe. Sa première intention était de placer deux cylindres côte à côte, un pour les images, un autre pour les sons"¹².

¹¹ Perriault, 1981, p. 224.

¹² Martin Barnier, *Les voix de la liberté : la généralisation du cinéma parlant*, 1996, p. 28.

La reproduction d'images animées vient compléter les recherches sur le son (phonographes, télégraphes, téléphones, etc.). Leur objectif est de reproduire mécaniquement la réalité, en analogon. Le but des inventeurs est de reproduire la vie, faire une synthèse du réel, tel un démiurge :

"Edison a toujours considéré le kinéscope comme une étape expérimentale et transitoire dans une série de recherches dont le but ultime restait la reproduction de la vie, la projection dans une vaste salle d'images et de sons pouvant constituer un analogon du réel"¹³.

Cette quête correspond à l'apogée de l'esprit positiviste de ce siècle : on doit achever l'exploration scientifique des spécificités de la nature afin de mieux l'instrumentaliser.

Cependant, les films présentés entre 1895 et 1920 sont rarement muets. Il y a tout d'abord l'ambiance créée par les spectateurs : les réactions au film, cris, rires, paroles... Les films sont souvent accompagnés par un bonimenteur qui vient commenter ou expliquer le film, lire et même traduire les sous-titres. Il est parfois accompagné par un pianiste, des musiciens, un bruiteur. Pendant certaines représentations, des acteurs cachés derrière l'écran improvisent sur le jeu des acteurs.

En fait, dès 1890, des brevets sur des systèmes rendant sons et images apparaissent. Les films synchronisés mécaniquement sont nombreux entre 1894 et 1926 : le musée Grévin à Paris propose les *Pantomimes Lumineuses* d'Auguste Reynaud. Des projections audiovisuelles ont également lieu à Paris, lors de l'*Exposition Universelle* de 1900. Cependant, il faut attendre les années vingt pour avoir un système performant de synchronisme à la projection. Le décalage n'est pas (à cette date) dû à une insuffisance technique : la synchronisation est possible, mais elle n'est pas absolument recherchée.

Les exploitants de salles n'investissent pas massivement dans ces technologies pour deux raisons complémentaires : elles restent peu performantes (problèmes de synchronisation) et les spectateurs se contentent de l'image en mouvement. En attendant, ils se concentrent sur l'image animée (le cinématographe) :

"Techniquement les appareils de synchronisation mécanique, sur disque comme sur film, sont au point avant la première guerre mondiale. [Cependant] il faut la conjonction des évolutions industrielles (transformation des studios) et économiques (évolution du financement de ces entreprises) pour que la généralisation du parlant se fasse"¹⁴.

Martin Barnier propose l'année 1926 comme début de la phase de transition : le 1^{er} long métrage présenté sur système Vitaphone, *Don Juan*, est réalisé cette année-là. En 1936, 99 % des salles en France et aux Etats-Unis sont équipées. La transition est terminée ; c'est également la fin d'une période d'innovation pour le cinéma.

La généralisation du cinéma synchrone est une amélioration des capacités mimétiques du *medium* cinématographique. Avec la synchronisation systématique des images et des sons, le cinématographe atteint une illusion de réel qui ne sera dépassé qu'avec la généralisation de la couleur. Cependant, toute image (audiovisuelle), même reproduite de

¹³ Noël Burch, *La lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, 1991, p. 32.

manière mécanique, n'est qu'un moulage de la réalité. Dans chaque dispositif, il reste des éléments qui dénoncent cette illusion :

"L'illusion du réel n'est jamais vraiment obtenue. À supposer qu'un jour on dispose d'un film à trois dimensions dans lequel le spectateur aura l'impression de se mouvoir, il y manquera les odeurs et les brises"¹⁵.

Le cinéma synchrone n'est donc pas un simple analogon de la réalité, mais permet de développer une autre forme d'expression.

Chaque image cinématographique, comme tout élément de langage, repose sur des conventions. Tout médium, lorsqu'il entre en communication avec un individu, met en place un certain nombre de principes. Les critères esthétiques et les modes de crédulité font partie de cet ensemble. Dans le cas d'un film, le dispositif de production, et parfois le réalisateur, agit directement sur ces règles. C'est pourquoi il subsiste toujours un écart entre la réalité filmée et sa reproduction. Ceci correspond à la médiation nécessaire entre l'expérience et son expression.

Si, pour Jean Renoir, cette stylisation est une nécessité, il refuse tout de même de laisser la technique lui dicter ses choix :

"Avant, nous représentions la nature d'une façon stylisée parce que nous n'avions pas les moyens techniques de la reproduire de façon exacte. Aujourd'hui que ces moyens existent, nous devons rechercher cette stylisation en nous-mêmes. C'est pourquoi, pour ma part, j'essaie de styliser les sentiments et les pensées de mes personnages sur l'écran"¹⁶.

Ceci ne concerne pas uniquement une forme traditionnelle du cinéma, mais toute production audiovisuelle. Cependant, les cinéastes n'ont pas une vision unifiée de leur art. La médiation entre la réalité filmée et l'œuvre culturelle peut avoir lieu de différentes manières.

2. Deux courants cinématographiques : André Bazin.

En schématisant l'histoire esthétique du cinéma, André Bazin distingue deux courants cinématographiques : *Les metteurs en scènes qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité*. La mise en scène de l'image consiste en un montage symbolique, une écriture :

"Tant par le contenu plastique de l'image que par les ressources du montage, le cinéma dispose de tout un arsenal de procédés pour imposer au spectateur son interprétation de l'événement représenté. [...] Si l'essentiel de l'art cinématographique tient dans tout ce que la plastique et le montage peuvent ajouter à une réalité donnée, l'art muet est un art complet. Le son ne saurait tout au plus que jouer un rôle subordonné et complémentaire : en contrepoint de l'image visuelle"¹⁷.

¹⁴ Martin Barnier, *En route vers le parlant*, 2002, p. 17.

¹⁵ Perriault, 1981, p. 223.

¹⁶ Jean Renoir, *A bâton rompus*, in *Cinéma* 55, n° 2, 1954, p. 31.

¹⁷ André Bazin, *L'évolution du langage cinématographique*, 1994, p. 66.

Une idée, un récit sont représentés à l'écran, à travers "la plastique de l'image" et "les ressources du montage"¹⁸. Le montage peut suggérer le temps, en imposant un sens aux images accolées.

Au contraire, dans un cinéma qui favorise une mise en scène de la réalité, l'image n'est pas l'addition d'éléments significants, mais la révélation d'une réalité présente devant la caméra. Pour ce cinéma, le muet est une infirmité, il enlève à la révélation une part importante de son sens : le son modifie les dimensions de l'image.

"Si l'on cesse de tenir le montage et la composition plastique de l'image pour l'essence même du langage cinématographique, l'apparition du son n'est plus la ligne de faille esthétique divisant deux aspects radicalement différents du septième art. La composition de son image n'est nullement picturale, elle n'ajoute rien à la réalité, elle ne la déforme pas, elle s'efforce au contraire d'en dégager des structures profondes, de faire apparaître des rapports préexistants qui deviennent constitutifs du drame"¹⁹.

Cette approche ne donne pas une vision linéaire de l'histoire du cinéma : le *cinéma léger et synchrone* vient se placer dans une tradition dessinée par Vertov et Flaherty, mais aussi Jean Renoir, Marcel Pagnol, Eric Von Stroheim, Orson Welles ou Roberto Rossellini (entre autres). Cependant, les caractéristiques du cinéma léger et synchrone sont-elles les mêmes que celles du cinéma classique ?

Il faut faire un parallèle entre ces deux courants esthétiques et les conceptions instrumentales/non instrumentales du medium cinématographique. Cette distinction ne se construit pas par opposition, les deux postures ne fonctionnant pas sur le même paradigme. Par conséquent, une attitude n'exclut pas l'autre. Par exemple, un cinéaste ayant une vision instrumentale de son art propose tout de même, de manière plus ou moins consciente, une médiation avec la réalité. C'est pourquoi cette classification esthétique ne s'applique pas directement aux films mais aux pratiques du medium cinématographique. Cela concerne autant le cinéaste, lorsqu'il réalise un film en fonction de ses présupposés idéologiques, que le spectateur, lorsqu'il entre en relation avec ce film. Même si les dispositifs de production et de réception des films sont – en apparence – identiques, les pratiques cinématographiques peuvent diverger, aussi bien au niveau de l'écriture que de la lecture. Il faut donc relativiser cette démarcation.

Dans un cinéma de *mise en scène de l'image*, le cinéaste – ou le groupe – cherche à produire un discours. Cette approche s'inspire de la tradition scripturaire. Cet héritage pousse les cinéastes vers une maîtrise du dispositif cinématographique. Ils tentent, par le montage, de produire un cinéma lisse où le spectateur se perd dans l'illusion d'une reproduction mimétique de la réalité. La mise en scène de l'image cherche à convaincre le spectateur, le pousse vers une identification aux personnages du film. Le *montage analytique*²⁰ guide le spectateur qui est amené à suivre le point de vue du metteur en scène.

Cette vision instrumentale peut prendre un aspect apparemment opposé. Le cinéma de reportage, en proposant une fausse absence de point de vue, laisse croire que les cinéastes

¹⁸ Bazin, 1994, p. 64.

¹⁹ Bazin, 1994, p. 67.

n'interviennent pas sur la réalité filmée. Dans ce cas, *ce laisser faire* correspond à une non maîtrise du dispositif de production. En visant une forme d'objectivité, les cinéastes analysent la réalité en fonction d'une suite de causes et d'effets. On assiste à une mise à distance du monde, caractéristique d'une idéologie instrumentale. Dans ce cas aussi, la place du spectateur est rigide, le sens lui est imposé. La réalité est présentée de manière globale, sans mise en valeur des zones d'ambiguïtés.

Dans une conception non instrumentale de la technique cinématographique, le film apparaît au cours de négociations simultanées entre la réalité filmée et le dispositif d'enregistrement. La distance entre l'idée et son expression, entre le fantasme et la projection cinématographique, est plus ou moins grande. Il se produit toute une série d'ajustements et de négociations avant d'arriver au produit final, la scène projetée. Un cinéaste comme Jean Renoir, par exemple, accepte cette constante interaction avec le medium. Il refuse d'entrer dans la dialectique maîtrise/non maîtrise des techniques cinématographiques. Lorsqu'il émigre aux Etats-Unis, il rencontre beaucoup de difficultés pour s'adapter aux modes de travail des studios hollywoodiens :

"[...] il est difficile d'y travailler, pour un homme comme moi, pour un improvisateur : les grands studios ont des frais énormes, les films y coûtent très cher, et ils ne peuvent pas risquer tout cet argent sans avoir ce qu'ils appellent la sécurité ; la sécurité, c'est le scénario, c'est le plan de travail ; chaque film est dicté à l'avance par une espèce de conseil d'administration dont font partie les personnages principaux du studio, ainsi que le producteur et le metteur en scène"²¹

Sa créativité ne peut subsister dans un cadre aussi contraignant. Il perd également sa liberté d'improvisation avec les acteurs.

Le cinéma qui se laisse impressionner par le réel prend des dimensions très variées ; différents types de dispositifs permettent cette négociation avec la réalité présente devant la caméra. Dans tous les cas, le film devient le lieu d'une rencontre, d'un échange entre les différents protagonistes. Le processus devient l'élément primordial. À aucun moment, le cinéaste cherche à figer son œuvre. Il ne veut ni imposer un point de vue omniscient, ni créer une forme d'objectivité. Il assume une forme de subjectivité intégrée à l'œuvre. Ce regard est le résultat de la médiation entre tous les actants du film.

Le montage devient alors une activité globale. Il s'agit de donner un sens aux images, à toutes les étapes de la production du film. Cependant, ce sens n'est pas construit à partir d'une idée abstraite, mais induit par la réalité des cinéastes. L'agencement final conserve une ambiguïté²², une forme de flou. Cette part de mystère redonne une place au spectateur²³ : "De son attention et de sa volonté dépend en partie le fait que l'image ait un sens"²⁴. Pour André Bazin, le montage s'oppose par nature à l'expression de l'ambiguïté ; la profondeur de champ la réintroduit : "L'incertitude où l'on demeure de la clef spirituelle ou

²⁰ Bazin, 1994, p. 75.

²¹ Jean Renoir, *Entretiens et propos*, 1979, p. 21.

²² Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle, Essai sur le cinéma*, Ed. Gallimard, Paris, 1982, p. 125.

²³ Jean-Louis Comolli, *Le miroir à deux faces*, in *Arrêt sur histoire*, Ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, p. 20.

de l'interprétation est d'abord inscrite dans le dessin même de l'image"²⁵. En fait, cette distinction n'a pas lieu uniquement sur un objet formel, mais dans l'ensemble de la démarche cinématographique.

Même si toutes les pratiques légères et synchrones ne reposent pas sur une conception non instrumentale de la technique cinématographique, le cinéma léger et synchrone semble s'intégrer dans une tradition cinématographique qui favorise une mise en scène de la réalité. Voyons maintenant si l'on peut identifier quelques pratiques légères *ou* synchrones dans l'histoire du cinématographe.

²⁴ Bazin, 1994, p. 75.

²⁵ Bazin, 1994, p. 76.

II Des conceptions légères ou synchrones du medium cinématographique

Il faut attendre la fin des années cinquante pour qu'apparaisse véritablement un matériel léger et synchrone. Cependant, on peut trouver des formes plus ou moins abouties de cinéma léger et synchrone dans une histoire du cinéma aux racines multiples, entre les modes de réalisations fictionnels et documentaires, entre les actualités cinématographiques et le cinéma classique. Les techniques légères synchrones se situent dans un courant cinématographique qui favorise une mise en scène de la réalité. Cette réflexion sur le réalisme ontologique de ce médium s'engage dès les débuts du cinéma. Elle dépasse les catégories que l'on a construit pour classer les images cinématographiques.

À travers tout le processus de production du film, il est possible d'isoler quelques éléments précurseurs de cette forme de cinéma. La question n'est pas de se demander si ces films entrent ou pas dans le concept de cinéma léger et synchrone. Cette conception du cinéma n'est pas homogène : elle ne constitue ni une école, ni une unité esthétique. Elle repose sur une similarité de dispositif de production. On peut donc chercher si des cinéastes ont produit des réflexions se rapprochant de celles mises en place par les dispositifs légers synchrones. Actualiser, de manière non exhaustive, quelques liens entre un médium léger et synchrone et les autres media cinématographiques permet de mieux comprendre l'état d'esprit de certains cinéastes de la fin des années cinquante. En effet, cette nouvelle manière de concevoir le cinéma n'est pas né du néant, mais apparaît graduellement.

1. Préparation du Tournage

Choix des sujets

Aux débuts du cinématographe, ce sont les événements spectaculaires qui attirent les caméras. Le cinéma aurait été une *invention sans avenir* s'il s'était contenté de cette veine. Très rapidement les cinéastes observent l'homme et son environnement. Grâce à des évolutions techniques – qualité de la pellicule, collage, etc. –, mais également en fonction de l'attente des spectateurs, la durée des films s'allonge. Cela permet de mieux rendre compte d'une réalité complexe. Parmi tous les cinéastes qui expérimentent cette forme de cinéma, il faut souligner l'œuvre de Robert Flaherty. Dès 1919 – et durant toute sa vie – il cherche à filmer le combat éternel de l'homme face à la nature.

D'autres tentent de filmer une autre dimension, replaçant l'homme dans sa lutte sociale. Les cinéastes russes, dont Dziga Vertov, suivi, en quelque sorte, par Jean Vigo, ouvrent cette nouvelle perspective. Lors de la *Présentation de À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), Jean Vigo présente sa conception d'un *cinéma social* :

"Se diriger vers le cinéma social, ce serait consentir à exploiter une mine de sujets que l'actualité viendrait sans cesse renouveler. [...] Ce serait éviter la subtilité trop artiste d'un cinéma pur et la supervision d'un super nombril vu sous un angle, encore un autre angle,

toujours un autre angle, un super angle ; la technique pour la technique. Ce serait se dispenser de savoir si le cinéma doit être à priori muet, sonore comme une cruche vide, parlant 100 pour 100 comme nos réformés de guerre, en relief, en couleur, en odeur, etc."²⁶.

Ce type de déclaration rejoint celles des cinéastes du *cinéma direct*, qui cherchent à filmer au milieu des gens, sans être restreints par des questions techniques. À ses débuts, le cinématographe est figé : la manivelle de la caméra, le pied, tous ces aspects techniques empêchent le mouvement. Ensuite, l'ensemble de l'institution contrôlant le médium cinématographique va chercher à figer les modes de production, aussi bien à un niveau technique qu'esthétique.

Souplesses avec la production

Or, des cinéastes vont réagir contre cette institutionnalisation. En proposant le principe du ciné-œil, "déchiffrement de la vie comme elle est"²⁷, Dziga Vertov se rebelle contre un cinéma statique. En 1929, L'homme à la caméra (Dziga Vertov, 1929), est l'illustration directe de ses réflexions sur le cinéma.

On retrouve également cette volonté de s'affranchir d'une production lourde chez des cinéastes plus classiques. En 1932, Jean Renoir choisit de produire lui-même La nuit du carrefour (Jean Renoir, 1932), à partir de financements privés :

"Nous louâmes l'une des maisons du carrefour qui se trouvait vacante, et y établîmes notre logement. Une bonne partie de l'équipe couchait par terre dans la pièce principale. Nous y prenions nos repas. Quand la nuit était mystérieuse à souhait, nous réveillions les dormeurs et allions tourner. À cinquante kilomètres de Paris, nous menions une vie d'explorateurs dans un pays perdu. [...] Les acteurs, amateurs ou non, impressionnés par le sinistre carrefour, s'étaient identifiés au décor. Ils jouaient *mystérieux*, comme ils n'auraient pu le faire dans le confort d'un studio"²⁸.

La souplesse de production, négociée par Renoir, lui donne plus d'espaces de liberté. En retour, cela l'oblige à travailler avec de faibles moyens, soit à être d'autant plus créatif.

De même, les conditions techniques difficiles d'après-guerre vont forcer les cinéastes européens à beaucoup d'inventivité. Ils tournent avec des équipes légères, dans des conditions de production souples (au début du moins). Avec le *néoréalisme* italien, le cinéma devient le reflet de la société environnante. Il propose une esthétique de simplicité et de dépouillement. Le *Free Cinema* s'oriente aussi vers une forme de tournage léger : peu de financement, utilisation de pellicule 16 mm, indépendance de production, etc. Ces cinéastes s'intéressent en particulier à l'homme de la rue.

Le *Free Cinema* propose, dans l'ensemble de sa production, une approche extérieure. Par exemple, pour tourner O Dreamland (Lindsay Anderson, 1953), Lindsay Anderson saisit sur le vif les activités et les divertissements des gens ordinaires. Cependant, il existe quelques exceptions. Dans Thursday's Children (Lindsay Anderson, 1955), Lindsay

²⁶ Jean Vigo, *Présentation de A propose de Nice*, in *Positif*, n°7, 1953, p. 36.

²⁷ Dziga Vertov, *Articles journaux, Projets*, 1972, p. 95.

Anderson filme des sourds-muets. Pour ce faire, il commence par s'intégrer à un groupe, pour ensuite les suivre dans toutes les phases éducatives. Une fois encore, ce cinéma n'est pas très loin du *cinéma direct*.

Prise de contact en douceur

Cet exemple met en lumière un élément primordial : l'observation préalable. Entre 1919 et 1922, lors du tournage de *Nanook l'Esquimau* (Robert Flaherty, 1922), Robert Flaherty découvre la notion fondamentale de *participation* : le film ne peut être réalisé qu'en collaboration avec les personnes filmées. Le tournage doit être précédé d'une période d'observation préalable et de création de contacts :

"Par son approche de la réalité, fondée sur une longue observation préalable, et par le rendu de ses observations, Flaherty utilisa une méthode de travail proche parente de celle qui distinguera tout un courant du *cinéma direct* comme tel : le cinéma de Pierre Perrault et celui de Jean Rouch, où les cinéastes commencent par vivre longuement dans le milieu et par fréquenter les gens qu'ils désirent filmer, s'assurant leur participation consciente et affective au projet, voire leur connivence"²⁹.

Au-delà de la volonté des cinéastes ou de la souplesse des conditions de production, c'est l'évolution du matériel qui va permettre de se rapprocher des personnes filmées.

2. *Caméra participantes ?*

Si le matériel léger et synchrone se met en place durant les années soixante, l'idée de filmer au milieu de la vie est née bien avant. Plusieurs caractéristiques du *cinéma direct* existent déjà, parfois de manière isolées, dans d'autres pratiques cinématographiques.

Une caméra portée ?

Est-ce Colin Low – durant le tournage en 1954 de *Corral* (Colin Low, 1954) – qui a eu le premier l'idée d'une caméra portée ? Il serait absurde d'affirmer cela. Bien sûr, la caméra est fixée sur son pied tant que l'opérateur doit en tourner la manivelle. Dans les années vingt, des caméras munies de ressort apparaissent. La main de l'opérateur est libérée, il peut – s'il en ressent le désir – se déplacer avec son appareil. Encore faut-il pouvoir l'imaginer.

Dès ses débuts, Joris Ivens reprend le principe vertovien des prises de vues sur le vif.

"[Ses essais] sur le regard qui se rapprochent de la théorie du ciné-œil de Dziga Vertov, peuvent être considérés comme des films se rattachant à sa période formaliste et, malgré leur aspect contrôlé, comme de lointains annonciateurs de l'assouplissement que les techniques du direct introduiront dans la prise de vue"³⁰.

²⁸ Jean Renoir, *Entretiens et propos*, 1979, p. 107.

²⁹ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisité*, 1997, p. 26.

Il utilise une caméra portée, ce qui favorise les mouvements. Il réalise tout de même des travellings. Pour le tournage en 1928 du film Le pont (Joris Ivens, 1928), Joris Ivens utilise une caméra allemande *Kinamo*, à main. C'est vraisemblablement une caméra amateur qui n'est pas conçue pour être posée sur un pied.

Jean Vigo met également en place un dispositif de tournage léger. En 1929, il réalise A propos de Nice, avec la collaboration de Boris Kaufman (le jeune frère de Dziga Vertov). Jean Vigo veut surprendre la vérité des gestes et des attitudes. Pour cela il filme à l'improviste, caché, pour surprendre des gestes, des faits, des actions. Il ne veut pas que le sujet soit conscient d'être filmé. Il met en place différents dispositifs.

"Pour surprendre les promeneurs, Vigo et Kaufman se construisirent une boîte en carton pour dissimuler la caméra et partirent souvent à la chasse. Le résultat fut abondant : il y avait de nombreuses promeneuses à ombrelles ; des vieux barbus, des chauves, un portant le lorgnon et lisant le journal ; beaucoup de femmes, dont une superbe, la *super moche*, ainsi que la qualifia Vigo dans ses notes [...]. Cependant la qualité des images obtenues était très variable"³¹.

La caméra est discrète, la personne filmée ne réagit pas à l'objectif : elle n'est pas consciente d'être filmée. Les cinéastes filment au milieu de la foule, dans la rue. Cependant, ce dispositif est contraignant. Ils ne peuvent pas suivre une action, un geste. Ils sont uniquement dans une position d'observation limitée. Ils ne peuvent pas s'adapter à la scène vécue.

Jean Vigo et Boris Kaufman obtiennent l'autorisation du *Comité des fêtes* de la ville de Nice, pour filmer le carnaval :

"Pendant les défilés et les batailles de fleurs, [Vigo] s'installa avec Kaufman à l'emplacement réservé aux photographes et opérateurs de cinéma. Ils se rendirent bientôt compte qu'ils avaient commis une erreur et ils essayèrent de tourner avec plus de liberté, en s'approchant des chars ou en se mêlant à la foule, mais ils étaient sans cesse aux prises avec le service d'ordre. Ils n'en obtinrent pas moins un nombre considérable de plans, mais qui, en moyenne, étaient d'une qualité médiocre"³².

Les opérateurs sont visibles, et identifiés tant qu'ils restent à *l'emplacement réservé aux photographes et opérateurs de cinéma*. Dès qu'ils choisissent de se mêler à la foule, ils gagnent en discrétion. Les spectateurs et les *carnavaleux* ne se méfient plus de cet œil mécanique. La scène est suffisamment bruyante et distrayante pour fondre le dispositif d'enregistrement dans le décors. Seuls ceux qui ne participent pas au carnaval - le service d'ordre – sont conscients de la présence de ces intrus.

En fait, l'idée de se déplacer à côté des chars est le résultat d'un malentendu entre Denis (Dziga Vertov) et Boris Kaufman : dans une de ses lettres, Dziga Vertov parle à son frère de son concept de *caméra qui marche*. Or, Dziga Vertov exprime un rêve, un fantasme. Boris Kaufman comprend cette expression au premier degré. Il en parle immédiatement à

³⁰ Marsolais, 1997, p. 37.

³¹ Paulo E. Salès Gomès, *Jean Vigo*, 1988, p. 65.

³² Gomès, 1988, p. 68.

Jean Vigo : ils décident de l'expérimenter immédiatement. Malheureusement, l'image obtenue tremble ; la qualité semble médiocre. Même l'œil de ces cinéastes n'est pas encore habitué à une image aussi mouvante. Ils conservent très peu de plans dans le montage final.

On retrouve d'autres tentatives dans les autres films de Jean Vigo. Cependant, cette recherche ne concerne que l'image. Du côté du son, Jean Renoir est un des premiers à innover. Dans La Chienne (Jean Renoir, 1931) la séquence finale est enregistrée en son synchrone, en extérieur :

"La prise de vues caméra sur l'épaule, comme la prise de son directe donnent un aspect documentaire et véridique au film. Les deux clochards avancent vers la caméra en discutant et les bruits de la circulation couvrent parfois leurs voix"³³.

Afin de donner un contexte à l'image cinématographique, Jean Renoir choisit de filmer certaines scènes de ses films dans la rue. Cela ne va pas sans poser quelques problèmes, en particulier pour l'enregistrement du son. L'ingénieur du son utilise un microphone omnidirectionnel : c'est le seul type disponible à cette époque. La qualité des copies sonores ne permet pas de faire de mixage. L'équipe de tournage va donc mettre en scène les bruits ! Afin de limiter les bruits parasites, les décorateurs installent des couvertures et des matelas le long de murs et de certaines fenêtres. Ils dosent les sons provenant de la réalité, en fonction du contenu de la scène. À chaque prise, ils espèrent ne récolter que les sons désirés. Des sons additionnels sont ajoutés par des assistants. L'année suivante, Jean Renoir réalise Boudu sauvé des eaux (Jean Renoir, 1932) dans le même esprit. Il filme, au milieu de la foule, le sauvetage de Boudu. Ces images viennent compléter celles prises depuis la fenêtre du libraire, au téléobjectif.

Collaboration avec les personnes filmées

Une caméra mobile facilite le contact avec les interprètes. Elle modifie le rapport entre le dispositif d'enregistrement et les personnes filmées. Pendant le tournage, la mise en scène – traditionnelle ou documentaire – n'est pas le privilège d'une personne – généralement le réalisateur. Tous les *acteurs* du contexte filmique participent à l'élaboration d'une matière qui sera à la base du film. Ceci n'empêche pas la création d'une œuvre personnelle, où l'un des protagonistes conserve l'initiative et la primauté du choix.

Même si les techniques cinématographiques ne sont encore que partiellement légères et synchrones, on retrouve, chez certains cinéastes, cette volonté de collaboration avec les personnes filmées. C'est le cas de Joris Ivens et Henri Storck, pour le tournage de Misère au Borinage (Joris Ivens, Henri Storck, 1933). Dans certains cas, ils n'hésitent pas à faire rejouer une scène qu'ils n'ont pas pu filmer. Par exemple, ils demandent aux grévistes de Borinage de reconstituer la visite de l'huissier. La collaboration avec les mineurs dépasse la simple mise en scène documentaire. Joris Ivens n'a aucune autorisation légale pour faire ce film. Par contre, il tourne avec l'aval – et sous la protection – des ouvriers et de leur syndicat.

³³ Martin Barnier, *En route vers le parlant*, 2002, p. 161.

"Ainsi pour réaliser *Borinage*, [...] il demande aux grévistes de reconstituer certaines scènes, comme [...] une manifestation qui a effectivement eu lieu et à laquelle ont participé les grévistes avant que débute le tournage du film et que Joris Ivens a ratée. Il sait que cette scène, même reconstituée, offre toutes les garanties de l'authenticité... d'autant plus qu'elle serait devenue, au cours du tournage, une manifestation véritable, contre laquelle intervient la police ! (les mineurs se passèrent la caméra de main à main pour sauver le film)"³⁴.

Les ouvriers sont les *acteurs* du film, à tous les niveaux. Ils proposent le tournage de certains événements, contrôlent l'authenticité – voir la conformité idéologique – de certaines scènes. Le réalisateur reprend définitivement l'initiative sur son film lors du montage et de la sonorisation. Ce film est tourné en muet. Une musique et un commentaire sont ensuite ajoutés. En cela, Joris Ivens exprime clairement son point de vue, sur la réalité filmée.

Dans un autre registre, Jean Renoir, met en place un dispositif qui pousse l'acteur à investir son personnage. Étudions ce principe à partir de l'exemple de *La Chienne*. Jean Renoir commence par choisir le bon interprète. Dédé, le maquereau, est joué par Georges Flamant :

"Pour interpréter ce dernier rôle, j'avais choisi un remarquable acteur amateur qui, à force de fréquenter le *milieu*, en avait pris le langage et le comportement"³⁵.

Georges Flamant est un acteur peu connu avant de tourner ce film. Renoir le choisit probablement pour sa physionomie : il incarne son personnage plutôt qu'il l'interprète.

Cependant, Jean Renoir n'est pas un adepte de l'acteur occasionnel. Il n'hésite pas à engager Michel Simon, avec qui il a déjà tourné de nombreux films.

"Au cours de ma carrière cinématographique j'ai rencontré bien des acteurs qui vivaient leur rôle, mais aucun d'eux n'a jamais poussé le *pirandellisme* à ce point. Michel Simon n'était plus lui-même, mais Monsieur Legrand, employé de commerce. Lui seul pouvait réussir une pareille création"³⁶.

Sans dogmatisme, Jean Renoir construit son dispositif de production. Il s'adosse sur son expérience, mais également sur son intuition. Les conditions de production, la rencontre avec les *acteurs* du film, tous ces éléments influencent sa préparation. Par contre, un scénario précis demeure la base du projet :

"Remarquez que j'improvise souvent dans mes films, que j'écris toujours un scénario absolument rigoureux au départ ; je ne le suis pas, mais je l'écris et je l'écris souvent plusieurs fois"³⁷.

Ensuite, Renoir laisse une grande marge de manœuvre à l'acteur. Il travaille les personnages lors d'une préparation très fouillée avec les interprètes :

³⁴ Marsolais, 1997, p. 37.

³⁵ Jean Renoir, *Entretiens et propos*, 1979, p. 99.

³⁶ Renoir, 1979, p. 100.

³⁷ Jean Renoir cité par Dominique Païni, *La question de l'improvisation*, 1995, p. 236.

"L'improvisation, il faut la faire aux répétitions, pas au tournage. [...] Il est évident que ce qui se plaçait devant la caméra dépendait autant de l'improvisation des acteurs que de ma propre volonté ; mais enfin nous étions tous pénétrés du sujet"³⁸.

Le dernier élément de cette recette est l'attitude de Jean Renoir sur le plateau. Il prépare tout, au plus précis, pour mieux se libérer. Cependant, la scène se met en place dans le studio (pas de dessins), en fonction du décor et du jeu de l'acteur. De manière générale, il préfère les vrais décors, comme lors du tournage de La Chienne : "Je ne voulais pas tourner les scènes de rue en studio. Je voulais m'appuyer sur la réalité des vrais bâtiments, des vrais pavés, de la vraie circulation"³⁹. Ce n'est pas par soucis de réalisme pour les spectateurs, mais pour faciliter le travail des comédiens ! Il est plus facile de passer avec naturel une porte, si elle donne réellement dans un autre pièce. De manière générale, tout le dispositif d'enregistrement est organisé en fonction de l'acteur. Chez Renoir, la caméra bouge, non pas suivant des effets de style, mais suivant la démarche du comédien.

"[...] Je suis le serviteur du jeu des acteurs et je ne demande pas aux acteurs de travailler par rapport à la caméra. Je demande à la caméra de travailler par rapport aux acteurs et il est évident que, de façon à bien suivre les acteurs, j'ai déjà dans La chienne énormément de plans dans lesquels je bouge la caméra uniquement pour ne pas couper le jeu des acteurs"⁴⁰.

Avec le passage au parlant, Jean Renoir prend l'habitude de filmer une scène avec plusieurs caméras. De même, il préfère l'enregistrement, en son synchrone, d'une bande son unique. Cela permet de respecter l'inspiration du comédien, son rythme :

"Je crois que lorsqu'un comédien est parti, faut le laisser sur sa course. Alors la technique qui consiste à prendre cette course petits bouts par petits bouts, à mon avis on risque avec cette technique de couper aussi l'inspiration du comédien"⁴¹.

On retrouve cette manière de filmer dans l'esthétique des films. L'image est souvent construite en profondeur, favorisant une profondeur de champ et une longueur de plan.

Dans le cas de La Chienne, ce dispositif est très performant. D'après Jean Renoir, les protagonistes sont envoûtés par leur propre interprétation des rôles :

"Michel Simon, qui jouait le rôle de l'employé de commerce, était vraiment amoureux de Janie Marèse qui, elle-même était tombée dans les bras de Flamant qui jouait le rôle du maquereau. [...] Je n'irais pas jusqu'à dire que Flamant maquereautait Janie Marèse, loin de là. Mais il lui avait fait quitter un riche protecteur dont l'influence dans les milieux de cinéma et de théâtre eût grandement aidé la carrière de sa maîtresse. Flamant tenait Janie Marèse sous son emprise par des moyens dans les meilleurs traditions du romantique *milieu*"⁴².

Ainsi, les acteurs s'identifient avec leur personnage.

³⁸ Païni, 1995, p. 236.

³⁹ Renoir, 1979, p. 97.

⁴⁰ Renoir, 1979, p. 110.

⁴¹ Renoir, 1979, p. 110.

⁴² Renoir, 1979, p. 97.

Improvisation ?

Au-delà de l'anecdote, un élément transparait dans ce dispositif : l'improvisation. Le réalisateur conçoit dans sa tête une scène cinématographique. Il se produit toute une série d'ajustements et de négociations avant d'arriver au produit final, la scène projetée. La distance entre l'idée et son expression, entre le fantasme et la projection cinématographique, est plus ou moins grande. Bien entendu, cette idée d'improvisation partielle en fonction des conditions de tournages, apparaît chez différents cinéastes. Robert Flaherty élabore ses films à la prise de vue. Même s'il conserve un point de vue, il essaye de se départir de toute idée préconçue de la réalité filmée : "Quand d'aventure il se risque à esquisser un projet de découpage, comme il l'a fait pour L'Homme d'Aran, il ne le suit pas, il ne s'y réfère pas au moment du tournage"⁴³. Le film repose sur l'intuition. Il lui faut la patience et le talent de capter les événements révélateurs d'une situation.

Jean Vigo possède également une grande faculté d'improvisation. Suivant Albert Riera, son imagination lui permet de modifier ses plans avec une facilité surprenante au cours des prises de vues. Par exemple, un matin d'hiver 1934, lors du tournage de L'Atalante (Jean Vigo, 1934), Jean Vigo découvre les lieux de tournage recouverts de neige :

"La neige n'était pas prévue dans le scénario de L'Atalante pas plus que la file de chômeurs qui piétinent les pieds dans la boue. Un jour il neigea, et Jean Vigo improvisa cette scène. Je le revois à côté de Boris Kaufman choisissant l'angle de prises de vue, sans se soucier du froid, tandis que Pierre Merle et moi, nous persuadions quelques hommes et quelques femmes du voisinage, de vouloir bien, pour quelques maravédis, se mettre à la file devant la porte fermée d'une usine. Pour rien au monde, il n'aurait manqué de tirer parti de ce décor inespéré"⁴⁴.

Bien sûr cette neige et cette file de chômeur ne modifient pas en profondeur la trame du film. Cependant, cet événement est révélateur de l'attitude d'un cinéaste qui ne cherche pas à plaquer sa vision du monde sur son film, mais qui se laisse impressionner – dans le sens photographique du terme – par la réalité présente devant la caméra. C'est également une caractéristique importante du *cinéma direct*.

3. Dispositifs d'enregistrement

Dans les exemples décrits précédemment, les cinéastes tentent de se rapprocher des personnes filmées. Cependant, ils sont limités par un matériel adapté au tournage en studio. Cette tendance, déjà en place du temps du muet, est encore plus évidente avec la généralisation des dispositifs cinématographiques synchrones. D'une manière apparemment paradoxale, le développement d'un cinéma sonore va renforcer le désir d'un dispositif d'enregistrement plus souple.

⁴³ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, 1997, p. 20, L'Homme d'Aran (Robert Flaherty, 1933).

⁴⁴ Albert Riera, *L'improvisation chez Jean Vigo*, in Positif, n°7, 1953, p. 30.

La synchronisation entre l'image et le son

La synchronisation entre l'image et le son concerne d'abord la projection : avec la généralisation du parlant, on projette une image synchronisée avec un son. Très rapidement – vers 1928 –, l'enregistrement synchrone se généralise dans les studios. La synchronisation audiovisuelle est obtenue par asservissement des deux moteurs (pour l'image et pour le son) sur les phases du secteur. Ce système est rigoureux si les deux moteurs sont branchés sur le même secteur. Il est donc performant pour les tournages en studio, mais il perd son intérêt pour les *extérieurs*. Les compagnies états-uniennes cherchent très tôt des palliatifs à ce problème. En 1929, la *First National* utilise des longs câbles pour relier le plateau de tournage en extérieur et les studios ; la *Warner* met en place des camions sons.

D'autres problèmes techniques empêchent l'enregistrement synchrone en extérieur. Les premiers microphones – empruntés aux studios radiophoniques – sont volumineux, ils captent tous les sons, surtout ceux qui ne concernent pas la scène jouée. En studio, la première parade est d'éloigner tous les bruits parasites de la prise de son ; en premier, ceux de la caméra qui est loin d'être silencieuse. Les cadresurs utilisent des objectifs à longue focale ou ils placent la caméra dans une cloche. Afin de redonner une possibilité de mouvement à la caméra, il faut la rendre le plus discrète possible : une châsse de plomb (blimp) la rend silencieuse.

Dès le début de l'année 1929, les ingénieurs imaginent des caméras silencieuses non-blimpées. La première est mise au point à Chicago par les ingénieurs de Bell and Howell.

"Les lubrifications sont améliorées et des plaques de caoutchouc sont placées à certains points, par exemple autour du magasin de pellicule. La caméra reste finalement à peu près de même taille que les Bell and Howell traditionnelles, et permet de filmer, sans aucun boîtier d'insonorisation à une distance de 2,5 mètres seulement du micro sans aucune gêne"⁴⁵.

Le fabricant de caméras Mitchell réagit aussi : courant 1929, il propose également une caméra silencieuse. En fait, dès 1931, les tournages en extérieurs sont possibles. Malgré ce développement technique, dans les films hollywoodiens les sons restent postsynchronisés. Ceci est toujours vrai à l'heure actuelle. Cette situation n'est donc pas due à une contrainte technique, mais bien à une conception esthétique.

Les actualités cinématographiques sonores

Les actualités cinématographiques s'adaptent aussi au parlant : au début, les images sont simplement sonorisées. On rajoute un commentaire, une musique, voir un bruitage réaliste. En 1930 le *Pathé-Journal* propose à son public des actualités *commentées* :

"Jean Loubignac a l'idée de créer un personnage de reporter de l'écran qu'il appellera (avec l'autorisation d'Henri Béraud à qui sera emprunté ce titre) *Le flâneur salarié*.

⁴⁵ Martin Barnier, *En route vers le parlant*, 2002, p. 78.

Loubignac incarnait lui-même son *flâneur* qui commentait, chaque semaine, un reportage différent. Mais le commentateur pouvait rester *invisible et abstrait*. Ce fût bientôt la règle⁴⁶.

La principale conséquence de ce passage au parlant est l'alourdissement du matériel de reportage. La caméra doit avoir un moteur à alimentation électrique pour rester synchrone. C'est la fin des tournages à la manivelle.

Les *Actualités Fox Movietone* utilisent un *camion son* qui permet d'enregistrer en plein air. Les cameramen sont perchés sur le toit du camion. Le son enregistré en direct sur un support séparé, est synchronisé au montage. Une bande sonore optique est impressionnée directement *sur la pellicule*. Souvent, le son direct enregistré en extérieur est très net et parfaitement synchrone.

"En juin 1927, un programme d'*Actualités sonores et parlantes* fut présenté au cinéma new-yorkais le *Roxy*. Il comprenait une déclaration de Charles Lindbergh avant son raid historique et des séquences parlées montrant le Président Coolidge et le *Duce* Benito Mussolini"⁴⁷.

Il est complexe de filmer en extérieur avec un matériel encombrant. Les caméras sont définitivement vissées sur les trépieds. Les opérateurs perdent en souplesse de tournage. Le matériel encombrant les freine dans leurs déplacements : ils perdent du temps et ne peuvent plus filmer n'importe où. C'est pourquoi ce matériel lourd n'est pas utilisé pour tous les reportages :

"Au début, les *Actualités* furent beaucoup plus *sonores* que *parlantes*. Elles parlaient quand un Ministre faisait un discours ou quand un champion annonçait qu'il espérait faire mieux la prochaine fois ! [...] Les vraies prises de vues sonores synchrones demeuraient, pour les actualités, relativement rares. [...] Les caméras portatives modifiées (*Caméclair*, *Super-Parvo*, *Akeley* et *Eyemo*) conservent donc une grande utilité. Les opérateurs leur accordent même une préférence compréhensible. Pour glaner des images vivantes, elles demeurent les plus commodes et les plus efficaces"⁴⁸.

Même si une partie du tournage est muet, l'ensemble des *Actualités* sont sonores. Les monteurs et les mixeurs inventent un langage, entre musique, bruitage et commentaires. Afin de pallier l'absence de sons, les studios d'actualités constituent des sonothèques de bruitages. Une fois le montage son et le mixage maîtrisés, après 1934, ces jeux sonores vont se cristalliser dans des formes standard.

Le cinéma synchrone connaît d'autres exploitations. Ce matériel est aussi utilisé pour des tournages en extérieur de plus longue durée. Entre 1931 et 1932, André Sauvage et son équipe filment l'expédition en autochenille financée par Citroën, de Beyrouth à Pékin. Outre le commentaire – révélateur du caractère colonialiste de l'ethnologie de cette époque –, La croisière jaune (André Sauvage, 1934) présente un intérêt pour l'emploi du son synchrone, sur le terrain, en extérieur. Les moyens sont archaïques, la qualité acceptable.

⁴⁶ Marcel Huret, *Histoire de la presse filmée, 1895-1980*, 1984, p. 64.

⁴⁷ Huret, 1984, p. 58.

⁴⁸ Huret, 1984, p. 64.

Les cinéastes ont l'idée d'envoyer à Paris une *Lettre à Monsieur Citroën* : dans une séquence, les explorateurs adressent, en son synchrone, leurs remerciements au commanditaire de l'expédition. Le son capté en direct est parfaitement audible. C'est une avancée importante de la mobilité du matériel cinématographique.

Il faut également souligner l'apport de Dziga Vertov sur le plan sonore. Les expérimentations commencent avec *Le laboratoire de l'ouïe* – 1916-1920 – inspiré des manifestes des futuristes italiens et russes. Vertov les adapte à ses recherches sur l'enregistrement de *la réalité telle qu'elle est*. Il s'inspire des concerts bruitistes et des imitations de bruits naturels à partir d'instruments. En 1930, il rend visite à A. Chorine (ingénieur à Leningrad) pour lui demander d'inventer un appareil d'enregistrement sonore aussi petit et maniable que les caméras d'actualité.

"Le résultat de ses premières expériences fut un film [Enthousiasme/La symphonie du Dombass] au montage délirant fondé sur la conjugaison des sons et des images, le son étant souvent utilisé en contrepoint audacieux. Cet appareil est d'ailleurs montré dans le film même, qui commence en muet et devient progressivement sonore"⁴⁹.

Ses recherches aboutissent sur une œuvre majeure, qu'il réalise avec un matériel lourd et une séquence en son synchrone.

Dans un article contemporain à la sortie du film, *Examinons le premier film sonore : la Symphonie du Dombass*⁵⁰, Dziga Vertov décrit le dispositif d'enregistrement de ce film. Avec son équipe, il envisage d'enregistrer des images et des sons de manière synchrone, hors des studios, afin de fixer les principaux bruits d'une région industrielle. Malheureusement, ils ne disposent pas d'un matériel adapté à leurs ambitions. Le matériel est ni léger ni ergonomique ; ils ne peuvent contrôler le son qu'ils tentent d'enregistrer sur un système son optique expérimental pas encore vraiment au point⁵¹. Vertov ajoute qu'ils déplacent tout ce matériel de studio – ou plus précisément ces prototypes d'atelier – sans moyen de transport adapté. Toutes ces raisons expliquent certainement le décalage entre le projet et le film réalisé :

"Ils s'expliquent dans une large mesure par le fossé qui, au moment de la production du film, s'est creusé entre nos plans, notre volonté de tourner et de monter le film, et l'état technique du cinéma sonore au début de 1930. Nous avons *devancé* dans nos plans et nos projets nos possibilités techniques et d'organisation. Nous n'avons pas compté avec tous les obstacles qui se dressaient devant la production du film. Il faut souligner que chacun des obstacles que nous rencontrions suffisait en fait à lui seul à démolir et à interrompre notre travail"⁵².

⁴⁹ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, 1997, p. 24.

⁵⁰ Dziga Vertov, *Articles journaux, projets*, 1972, p. 151.

⁵¹ Dziga Vertov précise que "la majorité des sons étaient enregistrés sur la même bande que l'image" (Vertov, *Articles journaux, projets*, 1972, p. 154). Cela correspond probablement à un enregistrement optique par variation de densité. Ce point nécessite d'être approfondi, afin de confronter les déclarations de Vertov à la technologie disponible en 1930.

⁵² Vertov, 1972, p. 157.

Ce semi-échec est tout de même une trace intéressante du désir de certains cinéastes de développer des dispositifs légers et synchrones.

Dans les années trente, des cinéastes britanniques tentent également d'utiliser le son optique synchrone, dans une démarche documentaire. En 1936, Edgard Anstey décide de filmer certaines scènes de Enough to Eat (Edgard Anstey, 1936) dans la rue :

"C'était une opération lourde. Notre cabine d'enregistrement nécessitait un camion du genre déménagement, et il nous avait fallu interdire la circulation automobile dans le voisinage"⁵³.

Ces conditions sont encore très loin d'un cinéma léger.

La situation ne s'améliore pas après guerre. Il faut rappeler ici que le *néoréalisme* italien tourne en muet et postsynchronise les sons. Deux documentaristes tentent un tournage en extérieur avec des grosses caméras de studio – alourdies par des *blimp* – et un enregistrement du son sur piste optique synchrone : en 1946, Georges Rouquier réalise Farrebique (Georges Rouquier, 1946) et en 1948 Robert Flaherty filme Louisiana story (Robert Flaherty, 1948). Malheureusement le matériel trop encombrant et trop lourd les empêche d'atteindre une authenticité :

"Cette procédure, très astreignante, conduit les réalisateurs à mettre en scène leurs personnages, et à écrire les dialogues. Il en résulte souvent une maladresse, une gêne due à une *récitation* du texte qui nuit à la véracité du film"⁵⁴.

Ici encore, le matériel synchrone n'est pas encore suffisamment léger pour s'approcher réellement des personnes filmées. En fait, plusieurs évolutions majeures ont lieu durant la deuxième guerre mondiale. Leurs applications dans le cinéma prendront quelques années.

La deuxième guerre mondiale

Tout d'abord, sans aucun rapport avec le guerre, Jacques Yves Cousteau mène des recherches sur la photographie sous-marine depuis 1936. Ces recherches vont aboutir en 1942 sur la modification d'un vieil appareil *Kinamo Zeiss*. Afin d'optimiser son temps de plongée, Jacques Yves Cousteau décide d'allonger la longueur des bobines. Il n'y a pas encore de preuve de liens entre ce bricoleur génial et les fabricants de caméra. Cependant, il semble qu'il soit le premier à se pencher sur cette question qui concernera particulièrement les cinéastes du direct.

Dès le début de la guerre – et même avant –, les Alliés (USA) et les Nazis mettent en place un système de propagande. Chaque camp cherche à démontrer la supériorité de son système de combat et de son modèle de civilisation. Le cinéma, comme d'autres media, est mobilisé dans cette guerre. Les actualités de guerre font partie des nombreux moyens mis en œuvre par les gouvernements. Cette profusion d'efforts va pousser le matériel vers plus de légèreté et de maniabilité.

⁵³ Edgard Anstey, octobre 1986, in Guy Gauthier, Philippe Pilard, Simone Suchet, *Le documentaire passe au direct*, 2003, p. 14.

⁵⁴ Gauthier, 2003, p. 14.

Peu avant le début des hostilités, des ingénieurs allemands créent une caméra 35 mm professionnelle non silencieuse portable, l'*Arriflex 35* :

"Ce fut la première caméra commerciale parfaitement portable et munie d'une visée reflex. Elle a été conçue, à l'origine, pour le reportage et fut très employée par les services d'actualités nazis. Elle demeure très utilisée car c'est une caméra très sûre : elle jouit pratiquement d'un monopole mondial dans le domaine des caméras 35 mm légères non silencieuses en particulier dans les pays anglo-saxons où elle est souvent appelée *combat camera*"⁵⁵.

Récupérée par les armées Alliées à la libération, cette caméra équipera certains cinéastes au début des années soixante. Non silencieuse, elle est souvent utilisée sans son synchrone. Dans les autres cas, le cadreur rajoute des blimps et filme avec une longue focale. Ceci n'en fait pas une caméra spécialement propice au cinéma léger et synchrone.

Les cinéastes nord américains choisissent d'utiliser un matériel de format 16 mm Il est moins lourd et plus maniable que les appareils 35 mm disponibles à cette époque. Il est également plus solide et plus fiable. Les constructeurs américains Bell & Howell et Mitchell ont conçu sans doute les meilleures caméras 16mm de cette période.

Cependant, les fabricants ne cherchent pas à les rendre silencieuses : les conditions de tournage – le champ de bataille – ne l'exigent pas ! Ces caméras sont sans doute très maniables, par rapport aux autres caméras de l'époque. Cependant, elles paraîtront très lourdes lorsque André Coutant proposera ses premiers modèles. L'image et le son – presque exclusivement des sons d'ambiance – étant enregistrés séparément, aucun système de synchronisation n'est envisagé.

En fait, la principale évolution – en ce qui nous concerne – arrive après 1945 :

"L'ancêtre du cinéma moderne est la *Caméflex* de 1947 avec son magasin à enclenchement instantané et son obturateur à miroir reflex qui permet une mise au point très précise : tout le *cinéma direct* est déjà en germe dans cet appareil"⁵⁶.

Cette caméra, développée par le couple d'ingénieurs Coutant - Mathot connaît vite un succès, en particulier à cause de sa maniabilité. C'est une caméra portable avec visée reflex et une tourelle à trois objectifs. Elle est utilisée, souvent à la main, tant que le son synchrone n'est pas généralisé. En 1959, *Éclair* – le fabricant – lance une caméra biformat qui accepte le 16 mm et le 35 mm.

Du côté de l'image, les recherches s'arrêtent alors brusquement : il n'y a plus d'innovations majeures avant les années soixante. Les recherches d'André Coutant sur le prototype KMT, débouchent en 1964 avec la commercialisation de l'*Éclair 16*. Il en va de même du côté du son. Il faut attendre les années cinquante pour que la mise au point de la bande magnétique permette de passer du camion de son à l'enregistreur portatif, le *Nagra I* de Stephan Kudelski.

⁵⁵ René Briot, *Les techniques cinématographiques*, 1985, p. 39.

4. Respect de la parole donnée

Avec la généralisation des projections parlantes, le mixage devient une phase essentielle du montage des actualités.

"Il apparut très vite que les *sons originaux* captés sur le vif, avaient une valeur intrinsèque supérieure à celle des bruits et des *standard* emmagasinés dans la sonothèque. Les *preneurs de son* deviendront les compagnons des chasseurs d'images"⁵⁷.

Lorsqu'elles sont réellement synchrones, ces vues ont plus d'impact sur les spectateurs. L'impression accrue de réalisme donne plus de véracité à ces images. L'un des exemples les plus frappants est L'attentat contre le Prince Umberto d'Italie. Les critiques et les journalistes de la presse écrite s'y réfèrent dans leurs articles :

"Le film Fox Movietone « pris en pleine foule, lors de l'événement, et où l'on *entend* claquer le coup de feu du meurtrier et les cris des assistants » est aussi marquant pour le spectateur que la diffusion d'un événement en direct à la télévision. La journaliste a souligné le verbe entendre. La proximité et la réalité de l'événement passent par l'écoute du son du drame. Le sensationnalisme est déjà là"⁵⁸.

Cette conception du cinématographe nous ramène à ses débuts : ce sont les événements spectaculaires qui attirent les foules. Le son ajouté à l'image renforce cet effet sensationnel.

Respect du synchronisme

Heureusement, le synchronisme connaît d'autres exploitations. Cela commence, comme pour les actualités, par une sonorisation des films muets :

" Joris Ivens réalise Le pont, en 1928, Pluie, en 1929, sonorisés ensuite par la monteuse Helen van Dongen, en 1931, dans les studios Tobis de Paris. Helen van Dongen monte aussi Philips Radio qu'Ivens réalise en 1931, où l'alliance de la radio et du cinéma se fait à l'intérieur même du film"⁵⁹.

Cependant, l'ajout d'un son sur une image n'est pas un choix neutre. Pour John Grierson, le son a un rôle efficace lorsqu'il prend une dimension didactique. Il permet de rendre compréhensible une situation complexe. Dans le *GPO film Unit*, la plupart des dialogues sont postsynchronisés et toutes les images sont accompagnées d'une voix explicative. Dans Las Hurdes (Luis Búnuel, 1932) Luis Búnuel utilise la musique et le commentaire comme un contrepoint à l'image. Il construit un point de vue dans cet écart entre l'image et le son.

Jean Renoir est un des premiers cinéastes français à utiliser un son réellement synchrone. On retrouve cette recherche esthétique dans tous les films parlants de Jean Renoir. "Les années 1930-1935 sont chez lui d'une grande richesse dans la création et en particulier pour la bande son"⁶⁰. En 1932, dans Boudu sauvé des eaux, il apporte un aspect

⁵⁶ René Prédal, *La photo de cinéma*, 1985, p. 75.

⁵⁷ Huret, 1984, p. 66.

⁵⁸ Martin Barnier, *Les voix de la liberté : la généralisation du cinéma parlant*, 1996, p. 280.

⁵⁹ Martin Barnier, *En route vers le parlant*, 2002, p. 212.

⁶⁰ Barnier, 2002, p. 166.

documentaire au film avec des prises de vues caméra à l'épaule et des prises de son directes. Il mêle dans ce film des prises de son direct et des sons postsynchronisés. Cette dichotomie sonore lui permet d'exprimer l'opposition intellectuelle et sociale entre les mondes des deux personnages principaux.

"La communication impossible entre le clochard et la famille bourgeoise est soulignée par cette utilisation de deux techniques opposées. Du son extérieur on dit souvent que c'est un son libre. C'est bien l'adjectif qui consacre Boudu. Au contraire, le son de studio, plus encore entre 1929 et 1934 en France, nécessite une certaine mobilité, un suivi des règles précises et ne saurait accepter des fantaisies. De même, la postsynchronisation, en 1932, est un moment délicat et s'effectuant selon un protocole strict. Postsynchronisation et studio convenaient parfaitement à l'univers confiné de la famille Lestingois. La dichotomie technique permet de montrer qui domine quelle partie du film. Elle précise et nuance les oppositions entre personnages d'une scène l'autre. Le son dans ce film possède une écriture propre"⁶¹.

De même que l'on sent la préférence de Jean Renoir pour le monde de Boudu, on sait que le réalisateur favorise toujours la prise de son directe. Le doublage reste une solution difficilement acceptable :

"Je considère le doublage, c'est-à-dire la juxtaposition du son après coup, comme une infamie. Si nous vivions au XII^e siècle, période de haute civilisation, les spectateurs du doublage seraient brûlés en place publique pour hérésie. Le doublage est l'équivalent de la croyance en la dualité de l'âme"⁶².

Au-delà de la provocation, ce parti pris est parfaitement homogène avec l'ensemble des choix esthétiques de Jean Renoir. À partir du moment où le réalisateur respecte le jeu de l'acteur dans son rythme et dans sa durée, comment pourrait-il ne pas respecter le synchronisme de la voix avec le corps ?

On retrouve les mêmes préoccupations chez Marcel Pagnol, qui s'intéresse au cinéma à partir du moment où l'enregistrement synchrone est possible :

"En fait le cas de Pagnol n'est pas si simple. En même temps qu'il assurait à son théâtre l'audience cinématographique, Pagnol introduisait dans le cinéma français un souffle régionaliste, un réalisme ethnographique (celui du midi de la France) qu'il est permis de considérer comme précurseur du *néoréalisme* italien, sur la naissance duquel il a eu une influence certaine"⁶³.

Marcel Pagnol ne se contente pas de *mettre le théâtre en conserve*. Il est déjà un auteur de théâtre célèbre lorsqu'il choisit de se lancer dans le cinéma – comme scénariste, producteur et réalisateur. Au théâtre, il sait écrire des pièces à succès. Lorsque c'est nécessaire, il adapte et transforme une histoire méridionale en comédie parisienne. Il importe cette technique scénaristique au cinéma et il remporte le même succès. Peut-on entrevoir dans ses films le *réalisme ethnographique*, dont parle André Bazin ? Bien sûr il s'inspire de la

⁶¹ Barnier, 2002, p. 166.

⁶² Jean Renoir, *Entretiens et propos*, 1979, p. 97.

⁶³ André Bazin, *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*, 1983, p. 24.

réalité, des acteurs avec qui il travaille et des décors dans lesquels il tourne, pour ensuite construire un drame autour de ces éléments. Il serait intéressant d'étudier les conditions de tournage de ses films, pour isoler les traces d'improvisation.

André Bazin souligne qu'on retrouve un dispositif semblable dans le *néoréalisme* italien. Certains cinéastes italiens de cette période s'intéressent à l'homme, dans son cadre de vie. Cependant, principalement pour des raisons techniques, ils vont maintenir une séparation nette entre l'image et le son. Il existe pourtant des exceptions. Par exemple, lors du tournage de La terra trema (Luchino Visconti, 1948), Luchino Visconti choisit d'enregistrer les voix originales des protagonistes dans leur dialecte sicilien.

"Visconti a même demandé aux habitants de traduire dans leurs propres mots, certains dialogues extraits du texte littéraire d'origine de Verga, écrit en italien, dont s'inspire le récit. Des problèmes d'ordre technique (répercutés sur la qualité de l'enregistrement) et surtout des exigences commerciales ont obligé Visconti à postsynchroniser cette version par la suite"⁶⁴.

Or, à la première sortie du film, le parler dialectal soulève une polémique. Selon les critiques, ce serait proposer une vision passéiste de la Sicile rurale, que de filmer des villageois en respectant leur manière de parler. Il existe également, un peu en marge du *néoréalisme*, deux autres cinéastes qui se sont résolument tournés vers l'enregistrement synchrone : Vittorio de Seta et Gian Vittorio Baldi.

Dans les années cinquante, Vittorio de Seta se lance dans la réalisation d'une série de courts-métrages documentaires. De Seta réalise ces films pour rendre hommage à un monde paysan en voie de disparition. Il tente de fixer sur la pellicule les gestes qui caractérisent les communautés rurales. Il enregistre également les sons qui accompagnent l'activité : les bruits de la nature, ceux des animaux et des outils, enfin, les voix des hommes. La manière de mettre en scène l'activité des hommes ressemble en partie aux pratiques cinématographiques de Flaherty.

Afin de rendre l'aspect noble de ces scènes, il choisit de filmer en panoramique technicolor. Il serait intéressant de savoir comment un cinéaste débutant peut se procurer ce matériel en 1954 et le transporter en haut des montagnes. Ce choix implique un dispositif lourd et encombrant laissant peu de place à l'improvisation. De plus, il engendre des frais de production, qui ont pu limiter la liberté du réalisateur. Le dispositif sonore vient renforcer l'image. Equipé d'un magnétophone et d'un microphone *portatif*, de Seta enregistre des sons qu'il synchronise au montage.

À partir de Pastori di Orgosolo (Vittorio de Seta, 1958), il utilise un matériel moins encombrant et abandonne le format panoramique. Son premier long métrage, Banditi a Orgosolo (Vittorio de Seta, 1961), présente la fuite d'un berger injustement accusé de vol. Cette histoire correspondant aux classiques du *néoréalisme* est réalisée en extérieur, avec des acteurs non professionnels. Le film est tourné en noir et blanc et les dialogues sont doublés.

Entre 1958 et 1960, Gian Vittorio Baldi réalise des courts documentaires. Il tente d'enregistrer du son sans système de synchronisation. Pour chaque sujet, il enregistre des

⁶⁴ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, 1997, p. 43.

conversations avec les protagonistes pendant plusieurs semaines, voir plusieurs mois. Ensuite, il retranscrit le contenu des entretiens par écrit et, par sélection, écrit une forme de scénario. Lors du tournage, il met en situation la personne filmée et l'invite à reparler du même sujet. Ainsi, il provoque une parole qui correspond à une conversation qu'il a déjà eue avec la personne.

Dans ce cas, le moment du tournage est une période délicate où le dispositif d'enregistrement doit rester très discret. Baldi se tourne naturellement vers un matériel léger. Il choisit une caméra portée, sans éclairage (ou uniquement des réflecteurs). Le cadreur gère seul toute l'image. Le réalisateur évite toute attitude trop *cinématographique*. Par exemple, il demande le déclenchement de la caméra par un geste discret. Il ne donne pas d'ordre sur le lieu de tournage et évite tout sujet technique. En 1958, il filme avec une caméra *Arriflex* (allemande) et un magnétophone non synchronisé. Comme la caméra n'est pas auto silencieuse, les cinéastes couvrent le moteur de manteaux lorsque le magnétophone enregistre. Baldi capte les paroles des protagonistes et les son d'ambiance avec un *Nagra*.

En l'absence de système de synchronisation, Baldi fait concorder, lorsque cela est possible, le son et l'image au montage. Parfois le décalage est trop important. Dans *La Casa delle tredici vedove* (Gian Vittorio Baldi, 1960), il filme treize femmes âgées dans une pension romaine. L'entretien avec l'une d'elle n'étant pas synchronisable, Baldi lui propose de commenter ses gestes, après le montage. Ce commentaire post-synchronisé ressemble à celui d'Oumarou Ganda dans *Moi un noir* (Jean Rouch, 1958). Il est peu probable que les deux cinéastes soient en contact à cette période. Il est tout de même intéressant de voir que, dans des conditions semblables, deux cinéastes mettent en place un dispositif cinématographique proche.

Baldi profite de la préparation d'un court métrage – *Luciano, Via dei Cappellari* (Gian Vittorio Baldi, 1960) – pour réaliser un film plus long avec les mêmes personnes. Il reprend alors le même dispositif de production. La scénarisation est simplement plus poussée. Son premier long métrage, *Luciano, Una vita bruciata* (Gian Vittorio Baldi, 1961), est tourné en son synchrone. Au moment du tirage des copies, le film est doublé par le producteur contre l'avis du réalisateur.

A partir de 1961, Baldi collabore avec L'ONF, via Pierre Juneau. Il obtient ainsi le matériel synchrone de l'ONF, composé d'une *Auricon*, d'un *Nagra III*, et du système *Pilot-Tone* (version ONF). Il souligne cependant que la caméra est difficilement portable. L'assistant doit poser la caméra sur l'épaule du cadreur uniquement au moment du tournage. La possibilité d'un enregistrement synchrone ouvre des possibilités à Baldi. Le commentaire disparaît quasiment de ses films. En 1968, il acquiert une caméra *Éclair* et un *Nagra IV*, synchronisés au quartz.

Ces exemples, par leurs échecs à proposer un son synchrone, sont révélateurs d'une manière de penser. Pour les producteurs et les distributeurs italiens, le doublage est une manière de contrôler la qualité sonore du film et le jeu des acteurs. Même après la mise en place des techniques légères synchrones (après 1964), le direct ne s'implante pas en Italie

(insuccès commercial, désintérêt des réalisateurs). C'est également le cas pour le *Free Cinema* en Grande-Bretagne.

L'école du *Free Cinema* explore différents dispositifs, autour du synchronisme. Il y a tout d'abord les films qui ajoutent un commentaire sur des images, sans son synchrone. Dans Every Day Except Christmas (Lindsay Anderson, 1957), Lindsay Anderson filme le marché de Covent Garden.

"Dans Every Day Except Christmas, il [Lindsay Anderson] use du son d'une façon arbitraire, perpétuant ainsi le règne d'une symbolique esthétisante – bribes de phrases non synchrones, volontairement détachées, en commentaire off – sous prétexte de création personnelle, dans sa volonté de mettre en valeur la dignité et le dur labeur des travailleurs du marché Covent Garden « considérés dans la hiérarchie anglaise comme des sous-produits de la noble race de Shakespeare »"⁶⁵.

On ne peut pas justifier ce choix par une limite technique. Plusieurs passages du film Momma don't allow (Karel Reisz, Tomi Richardson, 1955), sont synchrones, "notamment les séquences musicales"⁶⁶.

En 1959, Karel Reisz et Tomi Richardson choisissent de filmer des discussions sur le terrain, en son synchrone : We Are the Lambeth Boys (Karel Reisz et Tomi Richardson, 1959) donne "la parole – au sens propre – aux jeunes d'un club de Kennington, en banlieue sud de Londres"⁶⁷. Leur objectif rejoint étrangement les préoccupations des cinéastes du direct :

"Nous avons essayé d'être aussi proches que possible des garçons et des filles de ce club, et de leur donner la parole pour eux-mêmes et pour leur génération, avec leurs propres problèmes, leurs propres potentialités, à travers leurs propos et leurs images..."⁶⁸.

La réalité influence directement la réalisation du film. Les cinéastes suivent les jeunes. Il n'y a, *a priori*, aucune restriction à rattacher ses films au principe du cinéma léger et synchrone.

Il faudrait étudier en détail la différence entre ces films et la série *Candid Eye* produite par l'ONF. Ce film et quelques autres vont ouvrir une réflexion réaliste à l'intérieur du cinéma britannique. Comme à l'ONF, la plupart de ces films sont destinés à une télévision naissante. Cependant, les cinéastes ne veulent pas sacrifier leur pratique à une pseudo-objectivité journalistique :

"Les cinéastes du *Free Cinema* veulent témoigner de la réalité, tout en se réservant la possibilité d'adopter une attitude personnelle en face du sujet traité. De fait, ils ne pourront jamais concilier leurs exigences. [...] Assez curieusement, L. Anderson et K. Reisz, optant pour une forme de cinéma romanesque à scénario, rejetteront le *cinéma direct* dont ils auront été en un sens, malgré eux, les précurseurs"⁶⁹.

⁶⁵ Marsolais, 1997, p. 47.

⁶⁶ Gauthier, 2003, p. 21.

⁶⁷ Gauthier, 2003, p. 21.

⁶⁸ Karel Reisz, in Gauthier, 2003, p. 21.

⁶⁹ Marsolais, 1997, p. 47.

À ses débuts, ce cinéma aurait pu évoluer vers une autre forme de *cinéma léger et synchrone*. Malheureusement, pour des raisons idéologiques et économiques, les cinéastes n'ont pas franchi les limites du cinéma classique.

Une subjectivité assumée

Cet exemple introduit tout de même une notion importante, celle de la *subjectivité assumée*. Elle apparaît, semble-t-il, avec le *Kino-Pravda* de Dziga Vertov. Ces principes concernent bien entendu le tournage et prennent une dimension particulière au montage.

Dans les années dix, David Wark Griffith met en place le principe du montage narratif ; il crée une forme d'écriture cinématographique. L'esthétique du montage des actualités n'est pas concernée par cette évolution et reste une opération mécanique consistant à mettre bout à bout des fragments de pellicule. Au contraire, Dziga Vertov choisit d'organiser les images non plus suivant un ordre chronologique mais en les groupant autour d'une idée centrale. Le ciné-œil propose de filmer *la vie à l'improviste* : "Je suis le ciné-œil. Je suis l'œil mécanique. Moi, machine, je vous montre le monde comme seule je peux le voir"⁷⁰. Cette vision matérialiste du cinéma n'est pas une apologie de la pseudo objectivité de l'œil cinématographique. Vertov ne cherche pas, à travers un dispositif technique neutre, à enregistrer une vérité. À aucun moment, les déclarations de Dziga Vertov ne permettent d'abonder dans ce sens. En fait, une série de choix, en fonction de critères idéologiques, esthétiques ou tout simplement techniques, introduisent une subjectivité dans le film et ce à tous les stades de sa production.

"Tout film de Ciné-œil est en montage depuis le moment où l'on choisit le sujet jusqu'à la sortie définitive, c'est à dire qu'il est en montage durant le processus de fabrication du film"⁷¹.

L'idée est bien sûr de présenter la vie telle qu'elle est, mais d'organiser les images pour qu'elle puisse être comprise et questionnée par le public : "Il s'agit de déchiffrer la vie comme telle. Il s'agit de l'influence des faits sur la conscience des travailleurs"⁷². L'objectif de Vertov et de son groupe de *Kinoki*, du moins dans les années vingt, est d'explorer la réalité de la Russie et d'expliquer le projet marxiste au peuple.

"Le ciné-œil, jonction de la science et des actualités cinématographiques, dans le but de nous battre pour le ciné déchiffrement communiste du monde, tentative pour montrer la vérité à l'écran par le *ciné-pravda*"⁷³.

En cela, Vertov ne fait que rejoindre la plupart des cinéastes soviétiques de cette période. Cependant, cette analyse (marxiste et cinématographique) du monde ne repose pas uniquement sur une idéologie, une vision utopique de la réalité. Elle est, au contraire, directement influencée par la réalité filmée :

⁷⁰ Vertov, 1972, p. 30.

⁷¹ Vertov, 1972, p. 11.

⁷² Vertov, 1972, p. 73.

⁷³ Vertov, 1972, p. 8.

"C'est le montage, l'organisation du matériau vécu qui construisent nos films, contrairement aux drames artistiques que construit la plume de l'homme de lettres. [...] Les kinoks organisent leur film sur la base des cinés documents réels relatifs à l'enquête"⁷⁴.

Avec Dziga Vertov, le montage devient une activité globale. Il s'agit de donner un sens aux images, à toutes les étapes de la production du film. Cependant, ce sens n'est pas construit à partir d'une idée abstraite, mais induit par la réalité des cinéastes : l'idéologie marxiste fait partie de cette influence.

On retrouve cette esthétique dans les films de Jean Vigo, qui commence par organiser ses images lors du tournage. Il choisit, dans la réalité, les documents utilisés pour étayer son point de vue. Ensuite, il les organise, au montage, afin de révéler l'envers des choses.

"Le but sera atteint si l'on parvient à révéler la raison cachée d'un geste, à extraire d'une personne banale prise au hasard sa beauté intérieure ou sa caricature, ou si l'on parvient à révéler l'esprit d'une collectivité d'après une de ses manifestations purement physiques"⁷⁵.

Le point de vue idéologique de l'auteur, de même que l'ensemble du dispositif d'enregistrement, sert de révélateur. Le film permet d'entrevoir une réalité sous un angle original, celui des cinéastes.

Cependant, l'objectif des auteurs n'est pas de rendre compte de la totalité d'une réalité complexe. Ils ne cherchent, à aucun moment, une forme d'objectivité. Au contraire, ils revendiquent l'expression d'un point de vue *documenté* : "Documenté parce que point de vue étayé de documents prélevés et utilisés pour une fin déterminée. Documentaire fait trop de place au hasard, selon moi"⁷⁶. Suivant un esprit polémique, Jean Vigo pousse le spectateur à prendre position. Il ne lui impose pas une lecture de la réalité. Il ne cherche pas forcément à convaincre, à imposer son avis par une forme de propagande. Il propose néanmoins une vision orientée de la réalité, un avis quelque peu extrême par rapport aux opinions classiques de cette période.

"Je n'ai pas voulu amuser et taquiner l'art, mais irriter, écœurer. Amener à mon idée ou en écarter. En un mot faire prendre position"⁷⁷.

C'est la neutralité, l'absence de position qu'il combat en premier. Nous savons que Jean Vigo a une vision critique de la société française de cette époque. Tous ses films tendent à la satire :

"Dans [A propos de Nice], par le truchement d'une ville dont les manifestations sont significatives, on assiste au procès d'un certain monde. En effet, sitôt indiqué l'atmosphère de Nice et l'esprit de la vie que l'on mène là-bas – et ailleurs, hélas ! – le film tend à la généralisation de grossières réjouissances placées sous le signe du grotesque, de la chair et de la mort, et qui sont les derniers soubresauts d'une société qui s'oublie jusqu'à vous donner la nausée et vous faire le complice d'une solution révolutionnaire"⁷⁸.

⁷⁴ Vertov, 1972, p. 104.

⁷⁵ Jean Vigo, *Présentation de A propose de Nice, Positif*, n°7, mai 1953.

⁷⁶ Jean Vigo, *Lettres du 22 juillet 1930*, in *Jeune Cinéma*, n° 15, mai 1966, p. 4.

⁷⁷ Jean Vigo, *Lettres du 8 octobre 1930*, mai 1966, p. 4.

⁷⁸ Jean Vigo, *Présentation de A propose de Nice, Positif* n°7, mai 1953.

Cependant, tout est suggéré, par une manière de filmer, par un montage. Un commentaire n'impose pas un sens et le spectateur reste libre de projeter ses propres idées sur les images.

Dans À propos de Nice, la ville n'est qu'un prétexte "à étaler certaines contradictions humaines"⁷⁹. Le film permet de contextualiser les opinions de Jean Vigo. Évidemment, un spectateur ayant vécu à Nice en 1929 pourra difficilement confronter ses souvenirs personnels avec la vision des cinéastes. Il est évident que l'idéologie qui anime ce film n'est pas née de la rencontre entre Jean Vigo et Boris Kaufman ou entre les cinéastes et la réalité niçoise. Rien n'indique que Jean Vigo ait modifié son opinion lors du tournage de A propos de Nice. Cependant, on peut affirmer que l'expression de ces idées est forcément influencée par leur actualisation dans le contexte spécifique de la ville de Nice, en 1929.

"Vous avez insisté comme il convenait sur le parti pris social du film ; ce à quoi je tiens le plus : qu'au moins son intention de pensée soit nette, puisque aussi bien un auteur ne parvient jamais à être satisfait de la réalisation"⁸⁰.

Avec l'aide de Boris Kaufman, Jean Vigo a sélectionné dans la réalité ce qui correspondait à sa thèse. Le carnaval de Nice, l'attitude des bourgeois, les réactions populaires, tous ces éléments sont la matière première du film. L'esprit du film, son contenu social, est induit par cette rencontre. Le film est le résultat d'une négociation, entre les auteurs, entre le dispositif d'enregistrement et la réalité filmée.

5. Bilan

La médiation est un élément constant du médium cinématographique. Elle peut prendre des formes très variées. Certains cinéastes revendiquent une forme d'objectivité. Nous savons, d'après les spécificités du cinéma, qu'elle est illusoire. D'autres tentent de négocier avec cette mise en scène ontologique : en l'affichant, en la rendant effective, en tentant de la masquer, etc. Tous cherchent à gérer une distance plus ou moins grande par rapport à l'objet filmé. Le *point de vue documenté* de Jean Vigo devient une *information émotionnelle* chez Joris Ivens ou une *objectivité passionnée* avec Chris. Marker. En fait, tous les cinéastes utilisant des techniques légères synchrones doivent prendre place dans ce débat.

Il n'est plus besoin de montrer l'influence des cinéastes comme Robert Flaherty ou Dziga Vertov sur la génération des Rouch, Leacock ou Brault. Par exemple, c'est en hommage à Dziga Vertov que Jean Rouch et Edgard Morin ont proposé le *cinéma vérité* – *kino-pravda*. Jean Rouch ou John Cassavetes n'ont pas imaginé leur manière de faire du cinéma à partir du néant. Leur inspiration prend sa source dans une forme de tradition cinématographique. Cette influence s'est parfois concrétisée de manière directe. Lors de

⁷⁹ Jean Vigo, *Lettres du 7 août 1930*, mai 1966, p. 4.

⁸⁰ Jean Vigo, *Lettres du 22 juillet 1930*, mai 1966, p. 4.

rencontre ou de collaboration, sous forme de débat ou de formations, ces différentes générations de cinéastes se sont côtoyées.

Tout cela forme une sorte de filiation que nous avons esquissée. Notre propos concernant plus spécifiquement les cinéastes de l'ONF, voyons plus en détail l'héritage cinématographique des réalisateurs canadiens et québécois. En 1941, Boris Kaufman et Joris Ivens – et quelques autres, dont Norman McLaren, Basil Wright et Alberto Cavalcanti – sont invités par John Grierson pour renforcer l'équipe de l'ONF. Ils suivent, bien sûr, les directives mises en place par la direction de l'Office. Cependant, chacun amène avec lui sa manière de faire du cinéma. Leur influence diversifie les pratiques à l'Office. Ils forment des jeunes réalisateurs canadiens. Ils laissent aussi quelques films réalisés pour la propagande canadienne. Cette activité cinématographique modifie partiellement l'influence de Grierson sur l'ONF.

III. Différentes compréhensions du medium cinématographique à l'ONF

Avant la deuxième guerre mondiale, la production audiovisuelle canadienne est presque négligeable. Il n'existe pas de structures permettant la réalisation de films. Quelques artisans réalisent des films projetés de manière locale. Des films à petits budgets sont réalisés pour satisfaire une loi britannique :

"Fewer than two dozen feature films were produced in the 1930s, most of those were *Quota Quickies*, low-budget films made by registered Canadian companies just to satisfy a British law requiring that a certain quota of films screened in Britain be made there or elsewhere in the Commonwealth"⁸¹.

L'immense majorité du marché canadien est dominé par Hollywood. Le Québec constitue néanmoins une exception. Depuis les débuts, Montréal est une terre favorable à l'exploitation cinématographique. Il existe même une production, des prêtres cinéastes réalisant des films avec un matériel amateur.

L'arrivée du cinématographe dans la société québécoise est un phénomène important qui bouleverse en profondeur les coutumes et les idées. En quelques années à peine, le cinéma devient le divertissement populaire par excellence. Les exploitants locaux ajoutent à leur programme, constitué de films étrangers (hollywoodiens et européens), des images d'actualités. Par exemple, dès 1906, Ernest Ouimet filme des scènes pour les projeter dans son Ouimetoscope, une des premiers théâtre de projection cinématographique.

Après 1934, la généralisation de la synchronisation entre l'image et le son pose le problème de la projection des films en français au Québec. Un monopole est créé autour de la société France Film. Cet importateur exclusif de la production française collabore étroitement avec le Bureau de censure en coupant et en *reconstruisant* (c'est le terme employé à l'époque) les films en vue de les rendre *convenables*. J. A. De Sève (le directeur) va même plus loin en créant, vers la fin des années trente, son propre comité d'évaluation pour précensurer les œuvres avant de les soumettre au Bureau. Évidemment, cette entreprise est soutenue d'une manière presque inconditionnelle par le clergé catholique et les intellectuels nationalistes.

D'autre part, chaque pallier du gouvernement fédéral possède un secteur audiovisuel répondant à ses besoins⁸². En 1916, le gouvernement canadien fonde le *War Office Cinematographic Committee* et en 1917 il place sous l'égide du ministère de l'industrie et du commerce l'*Exhibits and Publicity Bureau*. En 1920, l'EPB devient l'*Office du film du gouvernement canadien*. Cet organisme connaît une période faste jusqu'en 1931. Comme le constate Grierson en 1938 :

"La capacité technique de l'Office dépasse de loin sa capacité de création ; et l'une est inutile sans l'autre. L'équipe du capitaine Badgely se compose exclusivement de techniciens et il doit lui-même veiller à tout le côté créateur en ce qui a trait au scénario et au montage"⁸³.

⁸¹ Gene Walz, *Days of High Excitement*, in Graham McInnes, *One Man's Documentary*, 2004, p. xiii.

⁸² Pour plus de détails, voir Peter Morris, *Embattled shadows : A history of canadian cinema, 1895-1939*, 1979.

⁸³ John Grierson, *Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien*, juin 1938, p. 18.

La mauvaise organisation de cet Office explique certainement son déclin. Les ministères prennent l'habitude de commanditer des producteurs privés (plus inventifs, meilleure qualité, plus rapide). Le budget de l'Office décroît, il est menacé de disparaître.

Cette situation inquiète le gouvernement canadien. Le ministre Parmelee, puis le *Haut commissaire du Canada* à Londres, Vincent Massey, remettent des rapports sur le mauvais état du cinéma canadien, soulignant problèmes de distribution et production. Un second rapport est rédigé en 1936 et déposé le 18 novembre 1937 par Ross McLean :

"McLean y déplore que le cinéma canadien est morne, qu'il ne montre pas la vie des gens au Canada et qu'il n'est destiné qu'à attirer les touristes américains pour lesquels on semble décrire le Canada comme leur meilleur terrain de jeu"⁸⁴.

En outre, McLean suggère que le gouvernement commande une *étude approfondie sur le cinéma publicitaire canadien*.

C'est dans ce contexte qu'est créé le *National Film Board*, en 1939⁸⁵. Le NFB est conçu à partir des recommandations émises dans un *Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien* par le documentariste britannique, John Grierson. Ne trouvant personne à mettre à la tête de cette structure, le gouvernement fédéral nomme Grierson premier commissaire de L'ONF. La guerre est déjà commencée. Le Canada a un besoin urgent de films pour expliquer son engagement dans le conflit aux différentes couches de la société. Les talents d'administrateur de Grierson lui permettent de répondre rapidement à la demande de films de propagande des différents ministères. Il met en place une équipe composée de cinéastes expérimentés venant d'Europe avec d'anciens membres du *General Post Office Film Unit* de Londres. Malgré la diversité des approches, cela peut constituer une vision assez homogène du cinéma. La domination de Grierson sur l'Office renforce cette unité esthétique. Les cinéastes qui n'acceptent pas cette direction quittent rapidement l'ONF⁸⁶. Les jeunes Canadiens acceptent Grierson comme un maître.

On retrouve l'influence de Grierson sur l'Office à tous les niveaux. Il adapte sa conception du documentaire aux besoins du Canada. Il rejette le réalisme contemplatif du XIXe siècle : pour lui, *l'art n'est pas un miroir*, mais un marteau. Ses films ont tendance à idéaliser la réalité : par exemple, les ouvriers sont présentés de manière abstraite (il n'y a pas de scènes de vie quotidienne), suivant une vision optimiste. Bien sûr, Grierson pousse les cinéastes à aller filmer *partout*. Cependant, il reconstruit une réalité au montage ; une *voix off* vient constamment dicter le sens de l'image. Les premières productions de l'ONF reprennent cette esthétique.

Après la deuxième guerre mondiale et le départ de John Grierson, l'ONF connaît une crise : la fin du conflit modifie radicalement les besoins audiovisuels du Canada. L'Office doit restructurer ses activités en profondeur. De plus, certains de ses employés sont accusés

⁸⁴ Véronneau, 1978, p. 3.

⁸⁵ Pour plus de détails sur l'histoire de la création du NFB, in Véronneau, 1978, p. 3-18.

⁸⁶ Joris Ivens reste très peu de temps à Ottawa.

d'être communistes. Une loi réoriente ses objectifs. En 1952, l'Office retrouve un rythme de production pour répondre à la demande de la télévision naissante. Les réalisateurs produisent dans l'urgence : ils retrouvent les techniques de propagande utilisées durant la guerre, inspirées des pratiques cinématographiques mises en place par Grierson et son équipe.

1. Le NFB de John Grierson

La structure administrative

Lorsque Grierson arrive à Ottawa en mai 1938, il est un employé de l'*Imperial relations trust*, une compagnie qui fait la promotion des films britanniques entre les USA et l'Australie. C'est en fidèle sujet de sa majesté que Grierson remplit sa mission. L'influence britannique dans le rapport de Grierson est forte :

"On peut avancer que Grierson avait déjà des idées arrêtées avant de venir au Canada et qu'il n'a mis qu'un peu de chair autochtone sur une structure et des recommandations qu'il avait en tête avant même qu'on les lui demande et qui probablement auraient été sensiblement les mêmes pour tout pays du Commonwealth. Cela explique la vitesse avec laquelle il a rédigé son rapport"⁸⁷.

En fait, Grierson ne fait que recréer ce qui existe en Angleterre. Il base sa conception de l'ONF sur son expérience au *General Post Office*.

Grierson travaille rapidement et tente de contourner les lourdeurs administratives tout en cherchant à convaincre du bien fondé de sa démarche : "L'assurance et l'enthousiasme qu'il rayonne en convainquant plusieurs, mais l'inertie gouvernementale semble reprendre le dessus, surtout qu'entre-temps Grierson est retourné en Angleterre"⁸⁸. Grierson revient pour un second séjour au mois de novembre 1938, pour étudier la mise en œuvre concrète de ses propositions. Toujours aussi impatient, Grierson rédige (sans l'aide des fonctionnaires, trop lents à réagir) un projet de loi. Il le remet à Parmelee. Le projet de loi cadre régissant la création de l'ONF est débattu aux communes et adopté le 17 mars 1939.

Le rapport Grierson repose sur quatre points importants : le programme de production des films doit être élargi de façon à inclure un plus grand nombre de sujets ; le *Canadian Government Motion Picture Office* doit être renforcé par l'addition temporaire d'un personnel de talent créateur ; un Officier gouvernemental à la cinématographie doit être nommé pour conseiller le gouvernement en ce qui concerne la production et la distribution des films ; enfin, tous les travaux gouvernementaux dans le domaine du film doivent être coordonnés dans une seule agence.

Le *National Film Board* est officiellement créé le 2 mai 1939. Globalement, il correspond aux recommandations de Grierson. La seule différence concerne la séparation des activités cinématographiques en deux pôles. Le *Canadian Government Motion Picture Bureau* est chargé de la production, le NFB doit contrôler et orienter cette

⁸⁷ Véronneau, 1978, p. 7.

⁸⁸ Véronneau, 1978, p. 4.

production. Dans son rapport, Grierson propose le regroupement dans le *National Film Board* de la production, de la création, de la réalisation technique et de la diffusion. Afin d'arriver à une centralisation qu'il juge indispensable, il n'hésite pas à faire pression sur le conseil d'administration de l'ONF :

"Celui-ci [Grierson] pense que les impératifs de la guerre rendent nécessaire cette fusion et en octobre 1940 va même jusqu'à suggérer d'invoquer la loi sur les mesures de guerre pour la rendre effective. Le 27 novembre 1940, Grierson lui remet sa démission. Cela provoque une vive animation. Ministres et hauts fonctionnaires s'agitent. Finalement le 11 juin 1941, un arrêté en conseil dissout l'Office du film et rattache le nouvel ONF au Ministère des services nationaux de guerre"⁸⁹.

Avec la guerre, la situation change considérablement : le gouvernement a de nouveaux besoins (information, publicité, éducation, service de cartographie) et la séparation en deux organismes n'est vraiment pas efficace. Le gouvernement accepte le regroupement.

Un autre problème place l'Office dans une position inconfortable. La loi créant le NFB ne mentionne jamais les notions de création artistique, d'action culturelle ou d'enseignement. Ce sont des domaines réservés des provinces. Afin d'éviter toute confusion possible avec l'éducation ou l'action culturelle, Le NFB est placé directement sous l'égide du ministère du commerce. Cet aspect sert d'argument au gouvernement Duplessis pour contester la diffusion des films du NFB après la guerre.

Grierson et son équipe

L'organisation administrative de l'Office se fait dans le même temps que la création de l'équipe. Grierson n'est pas venu seul à Ottawa. Dès le départ, il peut compter sur deux fidèles collaborateurs. Thomas Braid est spécialiste de la distribution non commerciale et éducative. Stuart Legg est l'assistant de Grierson au *GPO Film Unit, Film Centre*, à *l'Imperial Relations Trust*.

Il cherche un équilibre entre des cinéastes expérimentés (étrangers pour la plupart) et de jeunes canadiens sans expérience ni formation en cinéma. Il contacte d'anciens membres du *General Post Office Film Unit* de Londres : Alberto Cavalcanti, Basil Wright, Raymond Spottiswood. D'autres cinéastes viennent renforcer cette équipe : Irving Jacoby, Stanley Hawes, Joris Ivens, Boris Kaufman (le frère de Dziga Vertov). De jeunes Canadiens (principalement anglophones) sont également formés par Grierson et son équipe. C'est à cette période qu'il embauche Tom Daly et Graham McInnes⁹⁰.

En se basant sur son expérience anglaise, Grierson propose de donner le financement nécessaire pour engager des scénaristes pigistes :

"Les permanents garantissent l'ordre et une bonne continuité. L'ajout temporaire d'assistants producteurs et de scénaristes particulièrement compétents pour un film donné garantit l'influx de nouvelles idées et un minimum de dynamisme"⁹¹.

⁸⁹ Véronneau, 1978, p. 5.

⁹⁰ source D.B. Jones, *Tom Daly's Apprenticeship*, 1989; Graham McInnes, *One Man's Documentary*, 2004.

⁹¹ John Grierson, *Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien*, 1978, p. 18.

Il constitue une équipe aux dimensions flexibles. Le noyau dur, formé par ses anciens collaborateurs, met en place des règles de travail et des pratiques cinématographiques. Elles sont transmises aux jeunes cinéastes canadiens. À la périphérie, tout un ensemble de créateurs interviennent de manière intermittente sur les projets, de l'écriture à la composition musicale, en passant par le support technique. Ainsi, ils renouvellent l'inspiration et le dynamisme de l'Office.

La production est partagée entre Stuart Legg (*theatrical series*) et Stanley Hawes (*non-theatrical series*). Raymond Spottiswood est le premier responsable des services techniques. Il gère également la formation des techniciens. Grierson ne défend pas une structure hiérarchique, mais un système horizontal. Chacun se rapporte au responsable de l'unité de production, ou au leader charismatique. Les jeunes Canadiens sont impressionnés par l'efficacité de leurs aînés et en particulier par Grierson, qui, par son caractère autoritaire et décidé, force l'admiration de ses collaborateurs :

"John Grierson jugeait une personne, un texte ou un film dès le premier coup d'œil, la première parole, le premier paragraphe, les premières images. Ses jugements étaient catégoriques, définitifs, sans appels. Pendant quelques années, il fit régner la terreur sur son petit royaume, mais une terreur constructive qui se transformait graduellement en une admiration et une confiance éperdues chez ceux que l'ont pourrait appeler indifféremment ses disciples ou ses victimes"⁹².

On comprend aisément l'influence de Grierson sur le NFB, autant dans son mode de fonctionnement que sur son esthétique. Dès le départ, il contrôle chaque étape de la production d'un film, de son écriture à sa distribution. En plaçant ses proches collaborateurs aux postes stratégiques, il renforce sa maîtrise. Enfin, en 1941, il réunit sous sa direction le *Canadian Government Motion Picture Bureau* et le *National Film Board*. Ainsi, il dirige l'ensemble des activités cinématographique du gouvernement canadien.

Production & distribution

Comme mentionné plus haut, les premières productions de l'ONF sont orientées sur l'effort de guerre. La série *Canada Carries On (En avant Canada)* commence en 1940. Elle est constituée d'une soixantaine de films sur la vie des Canadiens et l'effort de guerre :

"En mettant continuellement l'emphase sur le besoin d'intégrer toutes les forces nationales, on laissait sous entendre que le Canada pourrait être totalitaire pour servir le bien"⁹³.

Beaucoup des films sont orientés autour des thèmes du transport ou de la communication. Cette série est diffusée au Canada et aux USA.

De 1942 à 1945, la série *The world in action (Les reportages)* un film par mois. Sans nationalisme ni dénigrement de l'ennemi, cette série cherche à donner un aperçu de l'état

⁹² Michel Guillet, *Cours d'histoire du cinéma canadien*, 1962, p. 14-9.

⁹³ Gary Evans, *John Grierson et l'esprit totalitaire*, in *Copie Zéro*, n° 2, 1979, p. 6.

du monde. Elle cherche à faire le lien entre les stratégies locales, fédérales et mondiales. L'un de ses objectifs est d'influencer l'Amérique du Nord vers plus d'internationalisme. Elle est destinée à un large public Canadien et Anglo-saxon. La propagande canadienne, tel qu'elle est menée par Stuart Legg et son équipe, est influencée par les techniques britanniques (implication de la population dans l'effort de guerre), allemandes (technique de tournage et stratégies de montage) et américaines (inspirée de la série *The March of Time*). De manière générale, elle produit une analyse plus fine que ses concurrentes. En évitant la propagande haineuse, elle tente de véhiculer des valeurs nobles et de construire, au delà de la victoire, la réconciliation des peuples. Afin de diversifier les images d'actualité, Grierson prend contact avec Louis de B. Rochemont, le responsable des actualités *March of Time*. Il lui propose de réaliser un programme par mois au Canada, la série *Canada at War*, supervisée par Ross McLean.

Cette production régulière est augmentée d'une multitude de films pédagogiques, adaptés à des publics particuliers (les nouvelles recrues, les futures ouvrières, les agriculteurs, etc.). Ils sont généralement commandés par un ministère, suivant des critères très précis. Même s'ils sont conçus au départ pour un objectif et un public déterminé, il arrive que ces films soient finalement diffusés dans les circuits classiques.

L'Office met en place un réseau de diffusion itinérant. Des projectionnistes – appelés *représentants* – se déplacent dans les campagnes pour projeter les actualités du mois et les productions récentes. Ils rencontrent un très grands succès :

"Plus de mille cinq cents villages du Canada sont ainsi rejoints par des projectionnistes itinérants, sans compter les *conseils du film* (dépôts de films gérés par des associations locales qui organisaient elles-mêmes les projections) agissant en milieux urbains"⁹⁴.

La télévision n'existe pas encore (la première émission au Canada est diffusée en juillet 1952), les journaux ne sont lus que par les élites, la radio est bien diffusée même s'il n'y a pas encore suffisamment de récepteurs. L'ONF profite de réseaux déjà existants pour mettre en place des circuits de distributions de films : un circuit syndical (1942) ; un circuit industriel (1943); des circuits ruraux (avec la collaboration du clergé au Québec).

Les représentants connaissent très bien leur public et ils adaptent leur programme aux spectateurs. Ils commentent souvent les films et ils organisent un débat à la fin de la projection :

"Ces circuits sont d'ailleurs alimentés par des animateurs projectionnistes qui discutent ensuite avec les spectateurs et qui utilisent même pour leur travail des brochures spéciales comme *Ciné forum ouvrier*"⁹⁵.

Leur tâche est d'expliquer les objectifs généraux du gouvernement en temps de guerre, de développer un sens patriotique et de promouvoir l'idée d'une coopération des classes. Le commentaire est traduit en français pour les zones francophones. Le réseau des projections cesse en 1947 avec la fin de l'effort de guerre.

⁹⁴ Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, 1995, p. 121.

⁹⁵ Pierre Véronneau, *Mouvement syndical et histoire du cinéma*, 1982, p. 11.

Pour faciliter la distribution des films, Grierson signe des accords avec les principaux distributeurs. Il approche le président de *Famous Players*, N.L. Nathanson, et le gérant de *Columbia*, Dave Coplan, pour distribuer les films de l'ONF dans les salles canadiennes de ces compagnies américaines. Dans les grandes villes du Québec, les films sont distribués par *France Film*. Les films de l'ONF sont diffusés au Canada, mais aussi dans le reste du Commonwealth et aux États-Unis.

Afin de mieux comprendre la conception griersonienne du médium cinématographique, revenons sur sa formation et son parcours de cinéaste.

2. La conception griersonienne du médium cinématographique

John Grierson est né en 1898 en Écosse. Son père est de tradition calviniste (conservateur). Sa mère, plus proche des idées socialistes, s'occupe de son éducation. Il grandit dans le pessimisme engendré par la première guerre mondiale. En cela, d'après Peter Morris, il est un intellectuel typique des années trente :

"The new generation retraced against the world of matter and reason. They disputed the rationalistic foundation of individualism and of liberal society and pointed to the muddle in which liberal democracy had become mired"⁹⁶.

Ces intellectuels ont la conviction que la civilisation est en crise, ils remettent en cause le positivisme et le capitalisme. Ils ont une grande sympathie pour les travailleurs et travaillent à leur éducation. Ces valeurs trouvent un écho chez Grierson sur le plan de la pratique et théorique lorsqu'il étudie en philosophie à l'Université de Glasgow :

"Grierson was [...] influenced by A.D. Lindsay, who held the chair in Moral Philosophy at Glasgow during Grierson's last two years there. [...] Lindsay argued that ordinary people, workers in particular, lacked the education and knowledge to make informed political decisions. Lindsay himself went on to play an influential role in adult education for workers"⁹⁷.

En 1924 il complète sa formation dans un programme de *mass communication* à l'Université de Chicago. L'un de ses professeurs, Walter Lippmann, lui fait prendre conscience que tout dirigeant est un censeur et un propagandiste qui manipule les masses :

"Lippmann's description of mass communication is clearly relatable to what later became known as the *hypodermic model* theory of the effects of the mass media. This theory (long since discredited as, at best, a simplification) argued that the mass media, in effect, *injected* a passive audience with values and ideals. The hypodermic model of communications coincides very closely with Grierson's own theories about the mass communication process"⁹⁸.

⁹⁶ Peter Morris, *Re-tinking Grierson*, in *Dialogue cinémas canadiens et québécois*, 1987, p. 25.

⁹⁷ Morris, 1987, p. 28.

⁹⁸ Morris, 1987, p. 30.

D'après ces idées, les masses ne réagissant pas de manière raisonnée, il faut donc agir sur elles à travers des symboles et des images mentales. Dans ce cas, la création du discours tient plus de l'instinct que du raisonnement logique.

Une idéologie gauchisante

De retour en Grande Bretagne, Grierson applique ces théories à la production cinématographique. Dans les années trente, il crée et dirige le *General Post Office Film Unit* à Londres. À partir de 1937, il est producteur indépendant et consultant. Il rencontre Vincent Massey et Ross McLean du *Département des affaires officielles extérieures* (*Department of External Affairs Officials*) basé à Londres. C'est à partir de là qu'il est commandité par le gouvernement canadien pour améliorer les conditions de production documentaire au Canada. En effet, c'est aussi l'intérêt des Britanniques que les Canadiens développent une structure de production de films de propagande. Ils veulent mobiliser les ressources de leurs anciennes colonies pour faire face à la guerre qui se prépare :

"La Grande-Bretagne sait qu'elle aura besoin de l'aide américaine et cette fois-ci, elle veut voir à ce que sa propagande cinématographique destinée aux USA ne lui fasse pas plus de tort que de bien, comme lors de la première guerre mondiale. L'engagement de Grierson à l'ONF sert bien ses desseins"⁹⁹.

L'Angleterre envisage également un repli sur le Canada, en cas d'invasion des îles britanniques par les Nazis. Les dirigeants britanniques s'assurent donc qu'Ottawa possède les infrastructures nécessaires. L'un des projets de Grierson – contenu dans son rapport de 1938 – est de faire la promotion du Canada en Angleterre :

"Son préjugé favorable à l'Angleterre le pousse d'une part à faire des entorses à ses propres principes de consolidation et de centralisation du cinéma canadien lorsqu'il propose des mesures d'exception ou de faveur à l'égard de la Grande-Bretagne et des tournages à y effectuer, et d'autre part à dénigrer le public américain suffisamment béotien pour apprécier des documentaires canadiens qui ne sauraient convenir au public européen supérieur et cultivé dont le public britannique forme la quintessence"¹⁰⁰.

Même si la structure du NFB est beaucoup influencée par son origine britannique, deux éléments remettent en cause la volonté de Grierson d'orienter les intérêts (cinématographiques et autres) du Canada vers la Grande-Bretagne. Tout d'abord une partie de la bourgeoisie canadienne, de part ses intérêts économiques, est tournée vers le géant américain. Au XXe siècle, la situation géopolitique du Canada est complexe qui reste l'allié principal du Royaume-Uni et, en retour, profite pleinement de l'Empire britannique. Tout en ménageant ses alliances avec la couronne, le Canada crée des liens avec les USA : "En 1922, si l'on prend par exemple le capital étranger investi au Canada, les USA rejoignent la Grande-Bretagne"¹⁰¹. En 1931, le *traité de Westminster* donne plus d'indépendance au Canada. Cependant, il y a toujours, principalement dans la population

⁹⁹ Véronneau, 1978, p. 4.

¹⁰⁰ Véronneau, 1978, p. 7.

canadienne d'origine britannique, un lien fort avec le Royaume-Uni. La politique de production et de distribution de film à l'Office dépend de cette oscillation stratégique.

L'évolution de la diplomatie anglaise fait pencher la balance. Le début de la guerre oblige l'Angleterre à réviser ses calculs. Les USA doivent sortir de leur isolationnisme pour rentrer dans la guerre aux côtés du Royaume-Uni. "Il s'ensuit que lorsque Grierson vient au Canada s'occuper de l'ONF, non seulement ne tient-il plus compte de tout le volet britannique de son rapport de l'année précédente, mais encore consacre-t-il un effort particulier en direction des USA"¹⁰². Le NFB favorise alors une propagande vers les États-Unis, au détriment de la promotion du Canada en Grande-Bretagne.

Il semble aussi que Grierson ne soit pas un promoteur acharné du fédéralisme :

"Grierson défend un cinéma gouvernemental centralisé qui fasse la propagande du Canada à l'étranger, principalement en Grande-Bretagne. L'attrait que la centralisation exerce sur Grierson, qui correspond bien à la façon dont il envisage le pouvoir, son pouvoir et ses méthodes de direction, se distingue autant par la mission qu'il donne au cinéma, propagandiste de l'unité nationale, que par l'absence totale du Québec comme entité et comme réalité constitutionnelle"¹⁰³.

Il se tourne plus volontiers vers la promotion de l'unité nationale du Canada, autour d'une identité britannique. Il ignore les spécificités locales, les différences culturelles et linguistiques. La seule mention des provinces concerne le sujet des films. Il néglige également le partage des pouvoirs entre fédéral et provincial au Canada. Par exemple, il n'hésite pas à employer le terme de films *éducatif*, pour des films destinés à la population canadienne. Or, le secteur de l'éducation est un domaine réservé des provinces. Ceci résulte plus de l'ignorance de la nature fédérale de l'État canadien que d'un mépris pour le biculturalisme. Enfin, Grierson n'a pas d'agressivité envers les Canadiens français, on lui prête même une sympathie pour les Québécois. Cependant, il ne comprend "pas leur mentalité ni même d'ailleurs toute la réalité canadienne"¹⁰⁴.

Son succès au Canada est justement lié à sa conception d'un état fort, lieu d'une centralisation démocratique reposant sur une assise sociale homogène :

"Canada was then going through a major phase of centralisation under the guidance of a care of key civil servants. This group believed in state intervention in the economy and in centralised planning. They were also convinced of what the Royal Commission on Dominion-Provincial relations (the Rowell-Sirois commission) had argued in 1939 : a diminution of the power of the provinces in favour of the federal state"¹⁰⁵.

Par contre, sa vision idéaliste de l'État (au delà des partis) explique peut-être son éviction de l'appareil britannique ou de l'ONF en 1945.

¹⁰¹ Véronneau, 1978, p. 7.

¹⁰² Véronneau, 1978, p. 7.

¹⁰³ Véronneau, 1978, p. 5.

¹⁰⁴ Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'Office national du film du Canada de 1939 à 1964*, 1986, p. 103.

¹⁰⁵ Peter Morris, *Re-tinking Grierson*, in *Dialogue cinémas canadiens et québécois*, 1987, p. 47.

En 1939, il rencontre Mackenzie King, alors Premier ministre du Canada. Les deux hommes constatent une certaine convergence de leurs points de vue :

"King se méfiait de tous les conflits de classe, donc de toutes les organisations dont les intérêts s'identifiaient uniquement avec une classe. Il souhaitait une certaine forme de corporatisme où la collaboration patrons/ouvriers serait effective sous l'arbitrage éventuel de l'Etat. Pour être efficace ce corporatisme devait éliminer une donnée : les centrales syndicales"¹⁰⁶.

Grierson se situe cependant plus à gauche que King sur l'échiquier politique. Tout en restant vigilant de ne pas radicaliser ses positions, Grierson bénéficie à l'Office d'un terrain favorable pour faire la promotion de ses idées. Ainsi, il suit une double perspective de propagande nationaliste canadienne et d'éducation sociale.

Gary Evans voit dans la production du NFB de cette époque "un va et vient de l'Etat au peuple et du peuple à l'Etat"¹⁰⁷. Pour analyser l'influence des Canadiens sur leur gouvernement, il faudrait certainement mener une étude sociopolitique. Les spectateurs ont eu une influence sur la production du NFB, via les rapports écrits par les représentants sur leurs tournées de projection¹⁰⁸. Ceci n'est pas suffisant pour affirmer que le NFB prend un rôle de porte parole du peuple auprès de l'État. Par contre, on peut considérer l'Office comme un relais important des décisions du gouvernement canadien dans la population canadienne. Son rôle est particulièrement efficace durant la guerre.

Pour Grierson, et pour ses proches collaborateurs, l'effort de guerre n'est pas une fin en soi. Ils n'ont pas une vision belliqueuse des combats. La guerre contre les fascistes Nazi est une nécessité ; la victoire est la seule issue acceptable, mais il faut penser, dès le début, à l'après guerre. Ils profitent de cette période difficile pour faire la promotion de changements sociaux importants. Grierson confirme ce point dans une *Lettre à Sir S. Tallents*, écrite en février 1943 :

"Je n'ai jamais été bien emballé par l'effort de guerre en soi et j'ai le sentiment que toute information qui s'y rattache doit, d'une manière ou d'une autre, aller au-delà du bruit des canons et de la mitraille. Toutes ces valeurs, les fusils, les campagnes, la bravoure, me semblent, prises en soi, une des choses les plus ennuyeuses du monde"¹⁰⁹.

Les films de l'Office font la promotion d'une nation canadienne unie dans un effort de guerre derrière la Grande-Bretagne. Ceci justifie la réforme du pays, de ses structures sociales et de ses modes de production. Il faut une société juste, où la formation et l'éducation sont accessibles à tous, afin de faire bénéficier à la nation du *progrès scientifique*. Beaucoup de films concernent la santé (physique et mentale) et les mesures d'hygiène. Ils valorisent les pratiques sportives et culturelles. D'autres, destinés à des publics précis, présentent de nouvelles manières de travailler ou de nouveaux outils. Enfin,

¹⁰⁶ Pierre Véronneau, *Mouvement syndical et histoire du cinéma*, 1982, p. 10.

¹⁰⁷ Gary Evans, *John Grierson et l'esprit totalitaire*, in *Copie Zéro*, n° 2, 1979, p. 5.

¹⁰⁸ À ce sujet, voir les travaux de Gwenn Schepler, en particulier son intervention *Les Bonimenteurs de l'Office National du film*, lors de l'atelier *Origines et caractéristiques d'un cinéma oral au Québec (Visible Evidence XII, août 2005)*.

¹⁰⁹ Evans, 1979, p. 6.

certains films détaillent les mesures sociales prises par le gouvernement King, en les exposant dans des fictions autour de cas concrets.

Une conception du documentaire

La vision moderne du monde de Grierson correspond en tout point à sa conception du médium cinématographique. Une vision instrumentale du médium cinématographique permet à Grierson de maîtriser les films réalisés. C'est la première caractéristique des films produits au NFB : la direction contrôlée, à tous les niveaux de la création, la production d'un film.

On attribue généralement l'invention du terme *documentary* à Grierson. Durant son expérience du *General Post Office Film Unit*, il définit avec ses collaborateurs un ensemble de principes, qu'il décrit ainsi :

"We believed that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself can be exploited in a new and vital art form..."

We believed that the original (or narrative) actor, and the original (or narrative) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world... They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure up or the studio mechanic recreate.

We believed that the material and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article"¹¹⁰.

D'après ces convictions, on peut supposer que Grierson cherche à capter la réalité, soit à mettre en scène la réalité pour mieux la fixer sur la pellicule. En cela, il serait un héritier direct de Robert Flaherty.

En fait, Grierson rejette le réalisme contemplatif du 19^e siècle, « l'art n'est pas un miroir » :

"They tell us that art is a mirror – a mirror held up to nature. I think this is false image... In a society like ours... art is not a mirror but a hammer. It is a weapon in our hands to see and say what is right and good and beautiful, and hammer it out as the mold and pattern of men's actions"¹¹¹.

Il ne cherche pas à rendre compte d'une réalité telle qu'elle se présente devant la caméra. Au contraire, il isole dans la réalité, les éléments qui lui sont utiles pour la présenter suivant sa vision de choses.

Une étude précise de ses films montre que Grierson est un idéaliste et non un réaliste. Par exemple, dans *Drifters* (John Grierson, 1929), les pêcheurs sont présentés de manière abstraite. Il y a peu de scènes de la vie quotidienne et les difficultés sociales ne sont pas mises en avant. Grierson propose une vision très optimiste de cette réalité : "It was this approach that conditioned Grierson's initial successes as well as his later difficulties in Britain and Canada"¹¹².

¹¹⁰ Grierson cité in Forsyth Hardy, *Grierson documentary*, 1966, p. 146.

¹¹¹ John Grierson, *Art in action*, in Morris, 1987, p. 41.

¹¹² Morris, 1987, p. 43.

En fait, Grierson réalise le film tel qu'il a été écrit, quelles que soient les conditions de tournage. Un aléa, un événement imprévu ne doit pas perturber le bon déroulement. L'idée du film préexiste, le tournage n'est que la mise en scène de ce qui est prévu dans le scénario. En cela, l'esthétique griersonienne correspond à la mise en scène de l'image telle que le propose André Bazin. L'agencement de sons et d'images ne cherche pas à révéler un aspect de la réalité. Les images – visuelles et sonores – sont organisées pour exprimer une idée. Elles sont choisies en fonction de ce qu'elles représentent dans l'esprit du spectateur. Ainsi, la pensée de Grierson correspond aux présupposés modernes et, en particulier, à une conception hegelienne du récit :

"Like all good neo-Hegaliens, Grierson saw the aesthetic of the cinema as a product of the historical process. He realized that the industrial revolution had destroyed the stable close-knit community and that the complexity of the economic and social organisations of industrial society had rendered the familiar ways of creating social unity useless"¹¹³.

La nation se construit sur un ensemble de mythes communs. L'écriture de l'histoire est l'une des formes de construction collective. Le cinématographe, par son aspect narratif et spectaculaire, peut participer à ces stratégies identitaires.

C'est l'un des points importants de l'idéologie griersonienne. Le cinéma peut être l'instrument d'une construction identitaire. Comme outil gouvernemental, il permet de réunir la nation autour de valeurs et de causes communes. Utilisé à bonne fin, il favorise la mise en place et l'entretien de la démocratie :

"Grierson's belief that the success of democracy depended upon ordinary citizens being aware of their role in the democratic process led him to focus in his films on the experiences of working class people"¹¹⁴.

Lors d'une conférence (causerie) qu'il donne en 1939 sur *Le Canada, phare de la démocratie*, Grierson aborde la question de l'éducation de la population :

"Pour lui ils sont de trois ordres : créer de l'intérêt pour la vie communautaire ; encourager la participation qui découle de cet intérêt ; établir des normes de jugement en ce qui a trait aux pensées et aux actes. On comprend bien que ce sont ces préoccupations qui animent son travail à l'ONF et que l'on retrouve d'ailleurs dans son rapport de 1938"¹¹⁵.

Suivant cette logique, Grierson favorise une forme de propagande : "Il croyait que la fonction de la propagande était de parler des vraies choses et des vraies personnes de manière intime et apaisante"¹¹⁶.

Il faut bien sûr replacer ce terme dans le contexte de l'entre-deux guerres, où il a une valeur positive :

"Grierson a un entendement de la propagande et de la publicité qui correspond plutôt à ce que l'on voit aujourd'hui dans le domaine de la publicité où l'on vend davantage l'idée que le produit, ainsi qu'en font foi les campagnes menées par les entreprises privées (les pétroles,

¹¹³ Bruce Elder, *Image and Identity*, 1989, p. 92.

¹¹⁴ Elder, 1989, p. 91.

¹¹⁵ Véronneau, 1978, p. 7.

¹¹⁶ Gary Evans, *John Grierson et l'esprit totalitaire*, in *Copie Zéro*, n° 2, 1979, p. 5.

les services, etc.) ou les gouvernements (l'assurance chômage, l'assurance automobile, etc.)¹¹⁷.

Comme nous l'avons vu plus haut, la production du NFB n'est pas une propagande haineuse ou agressive. Elle vise plutôt l'éducation de la population. L'idée n'est pas de manipuler l'opinion public, de *prêcher* une vérité, mais plus de *suggérer* avec la volonté "de conquérir l'esprit humain"¹¹⁸. Pendant la deuxième guerre mondiale, tous les moyens sont bons pour mobiliser la population autour des efforts de guerre.

C'est ainsi que Grierson acquiert le surnom de *maestro de la propagande*. Ce surnom qualifie autant son caractère autoritaire et directif, que sa capacité à organiser les images et les sons de manière claire et frappante. La production du NFB prend la forme de reportages d'informations. L'aspect affirmatif du commentaire leur donne une allure de films de propagande. C'est là une caractéristique forte de l'esthétique griersonienne, que l'on retrouve dans la production du NFB, de ses débuts jusqu'aux années cinquante : la voix du commentaire vient dicter le sens de l'image.

Afin d'éduquer le citoyen, Grierson s'inspire de la capacité du cinéma soviétique de dramatiser la réalité :

He knew that the lives of ordinary workers would have to be presented dramatically, that reality would have to be manipulated, in order to attract an audience and to affect it emotionally¹¹⁹.

Grierson veut rendre attractives les actualités. Il lance aux cinéastes : « *N'ayez pas peur de dramatiser* ». Il encourage Stuart Legg à créer des montages époustouflants. L'idée de Grierson est de frapper l'imagination du spectateur, par n'importe quel moyen, avec des images captées dans la réalité. Pour cela, il pousse les cinéastes à aller filmer en extérieur. D'après Bruce Elder, Grierson rejette la reconstitution de scènes en studio avec des acteurs professionnels :

"Because he possessed a high regard for the camera's ability to record the appearances of everyday life and a strong distrust of fiction, he rejected both studio reconstructions and trained actors in favour of location shooting with real people"¹²⁰.

Il favorise donc le tournage en extérieur avec les vrais protagonistes. En fait, les techniciens du NFB filment peu d'images nouvelles. La plupart des films produits par le NFB pendant la guerre – durant le mandat de Grierson – sont réalisés à partir d'images d'archives. Elles sont fournies par les autorités militaires alliées, c'est-à-dire des images tournées sur les champs de batailles par des cadres américains, britanniques ou allemands.

Seules les images tournées sur le sol canadien sont réalisées par des cadres du NFB. Ceux-ci vont souvent filmer seuls des plans commandés par le réalisateur. Par contre,

¹¹⁷ Véronneau, 1978, p. 6.

¹¹⁸ Evans, 1979, p. 5.

¹¹⁹ Elder, 1989, p. 91.

¹²⁰ Elder, 1989, p. 91.

l'enregistrement d'un entretien nécessite une équipe complète de tournage d'une dizaine de personnes. De-là vient certainement la tradition d'aller filmer *partout* que l'on retrouve dans les années cinquante dans les séries *Sur le vif* (1954 – 1955) et *Passe Partout* (1955 – 1957), réalisées pour la télévision.

De manière générale, les méthodes de tournages en vigueur au NFB dans les années cinquante sont directement inspirées de la tradition griersonienne. Il faut cependant relativiser cette filiation.

Une tradition sacrée ?

En fait, dès son départ en 1945, la contribution de Grierson au développement du cinéma canadien est critiquée. La première réserve concerne l'orientation idéologique de la production du NFB.

"Education is propaganda on behalf of the interests of the state. Education should not attempt to teach the facts, since the common people have not the means to assimilate them. Education should inspire the people to loyalty and to self-sacrifice for the larger interests of the state. To fail to provide the people with identifying goals is to risk what Grierson called *the malaise of disillusionment*. Education should mobilise the will and galvanise people into action ; it should not encourage them to cultivate the indolent pleasure of deliberation"¹²¹.

Au-delà de cet aspect éducatif, le NFB est présenté comme étant trop favorable aux ouvriers et à ses syndicats.

Les grands propriétaires anglophones et les autorités catholiques francophones dénoncent cette dérive. Ces allégations prennent de l'ampleur lorsqu'en février 1946, le NFB est éclaboussé par un scandale politique. Igor Gouzenko – un employé de l'ambassade soviétique à Ottawa – dénonce un réseau d'espionnage dont les ramifications concernent l'administration canadienne. Grierson est indirectement nommé dans cette affaire. La GRC déclenche une enquête à l'Office. Aucune accusation n'est portée directement sur un membre du personnel du NFB, mais ces rumeurs donnent des arguments aux détracteurs de l'Office. L'une des tâches de ses dirigeants est alors de faire disparaître cette image en changeant l'orientation idéologique des films et surtout en mettant en place un contrôle de la production.

Le second type de reproches concerne les réseaux de distribution. En favorisant la projection ambulante 16 mm, il va à l'encontre d'un développement commercial du cinéma (en particulier dans les zones rurales) :

"There is no more truth to the claim that Grierson originated the alternative network of distribution and exhibition. The abundance of 16 mm productions by the various government departments in the 1910s and 1920s assured the development of alternate screening venues long before Grierson ever set foot in Canada. Even the use of itinerant projectionists was established before Grierson"¹²².

¹²¹ Elder, 1989, p. 102.

¹²² Elder, 1989, p. 98.

Ces réseaux de distributions alternatifs correspondent aux besoins d'une population très étalée sur un large territoire. La concentration dans les grandes villes au Canada ne devient évident qu'après la deuxième guerre mondiale.

Il faut toutefois noter que Grierson n'est pas le seul à favoriser ce type de distribution. Au départ, il s'appuie sur les circuits de projections organisés, dès les années trente, par les milieux syndicaux et la structure catholique au Québec. Ce choix est contesté, car il ne permet pas de concurrencer l'industrie états-unienne de distribution et d'exploitation cinématographique au Canada.

Il en va de même pour les structures de production. On reproche à Grierson d'avoir orienté la production cinématographique au Canada vers des formes de documentaires, de reportages et de propagande. Il est vrai qu'il a beaucoup contribué à développer une forme de cinéma en prise avec le réel. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, cette tendance existait déjà avant son arrivée et elle correspondait tout à fait aux nécessités de la guerre. La tendance favorisée par Grierson (et son influence sur la production canadienne est très importante) va à l'encontre du développement d'une industrie cinématographique concurrentielle, principalement basée sur le modèle hollywoodien. Les priorités de 1939 ne sont plus celles de 1945. Le gouvernement canadien réoriente une partie des objectifs, pour que le NFB favorise la production privée de longs métrages de fiction. Cette réforme est concrétisée en 1950 avec l'entrée en vigueur de la *Loi nationale sur le film*. L'après Grierson est une période de transition pour le NFB.

Après la deuxième guerre mondiale et le départ de John Grierson, le NFB connaît une crise : la fin du conflit modifie radicalement les besoins audiovisuels du Canada. L'Office doit restructurer ses activités en profondeur. En novembre 1945, Grierson quitte son poste de commissaire, Ross McLean est nommé en intérim. En janvier 1950, Arthur Irwin est nommé commissaire. Il n'a pas connu l'ère Grierson, il connaît mal le fonctionnement du NFB, il n'a pas d'expérience dans le milieu du cinéma. Cette nomination semble être la première étape du démantèlement de l'Office.

En fait, Irwin prend une série d'initiatives qui relancent le NFB. D'un côté il défend ses employés contre des accusations de la Gendarmerie royale. En 1950, la GRC établit une liste de 30 employés à risques. En l'absence de preuve, Irwin refuse de licencier un membre de son personnel. De l'autre, il renforce le contrôle des scénarios, afin d'éviter tout dérapage. Par exemple, il passe au peigne fin le projet de Bernard Devlin, Le contrat de travail (Bernard Devlin, 1950). Lorsque Irwin entre en poste, le film est déjà en production. Devlin a pris toutes les précautions morales – il a l'aval des autorités de l'Église – et légales – le contenu du scénario est examiné par des représentants des centrales ouvrières et par des avocats. Au moment de la distribution, plusieurs voix s'élèvent au NFB contre la diffusion de ce film. Afin d'éviter tout accrochage durant cette période difficile pour l'Office, Irwin propose d'organiser des projections pour les deux parties, le patronat et les syndicats¹²³. Le film, dont le ton est très raisonnable, n'est plus contesté.

¹²³ Source Charles Marshall, *note de service du 17 mai 1950*, adressée à Len Chatwin.

Enfin, Arthur Irwin met le NFB sur la voie de la réforme. Avec la collaboration du gouvernement, il réorganise l'Office en fonction des nouveaux objectifs ratifiés par le parlement et il intervient pour le déménagement de l'ONF à Montréal. Il modifie la répartition de la production en ajoutant deux unités. En mars 1950, Woods & Gordon publient un rapport sur l'organisation et l'administration de l'Office national du film : *The National Film Board : survey of organisation and business administration*. Ce rapport aboutit à un projet de loi, *Loi nationale sur le film*, qui est votée par le parlement en octobre 1950. *L'Acte de l'Office national du film* redéfinit les objectifs de l'ONF :

"L'Office est établi pour entreprendre en premier lieu et favoriser la production et la distribution de films dans l'intérêt national et notamment pour produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations"¹²⁴.

Concrètement, la tâche de l'ONF est de produire et de distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations. Il est également mandaté pour représenter le gouvernement du Canada dans ses relations avec le secteur de production cinématographique. En matière de développement technologique, il est chargé de faire des recherches sur les activités cinématographiques et en mettre les résultats à la disposition des personnes adonnées à la production de films. Enfin, il peut être sollicité pour émettre un avis sur l'activité en matière de films.

A partir de 1952, l'Office retrouve un rythme de production régulier pour répondre à la demande de la télévision naissante. Les réalisateurs produisent dans l'urgence, les échéances sont plus courtes. Ils retrouvent certaines des techniques utilisées durant la guerre. La crise est terminée, l'Office connaît à nouveau une période de croissance. L'expansion est confirmée en 1956, lors de l'installation de l'ONF dans des bâtiments neufs, adaptés aux besoins de son personnel à Montréal. La reprise de l'activité et la redéfinition de ses mandats pousse l'Office à embaucher plus de personnel permanent et intérimaire. On remarque beaucoup de francophones parmi ces derniers. Cependant, les cadres de l'Office sont principalement anglophones. Il faut attendre 1957 pour que soit nommé un commissaire francophone, Guy Roberge.

Les pressions politiques ont des conséquences directes sur l'esthétique des films de l'Office. D'un côté, le renforcement du contrôle de la production des films, mis en place pour éviter les dérives idéologiques, limite la créativité. De l'autre, le changement de ses objectifs modifie l'orientation idéologique de sa production. Le *National Film Board* de Grierson réforme le Canada pour lui permettre de soutenir l'effort de guerre britannique. Avec la *Loi nationale sur le film* il devient un instrument de construction identitaire national, autant inspiré du modèle de *Canadian Broadcasting Corporation* que de l'industrie états-unienne du cinéma.

Dans un premier temps, le NFB de l'après-guerre est caractérisé par un repliement sur ses activités de base et un conservatisme esthétique. Petit à petit une structure administrative fermée se met en place, contrôlant chaque niveau de création. Afin de

¹²⁴ *Loi relative à l'Office national du film*, paragraphe 9, in Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'ONF, 1939 - 1964*, 1986, p. 141.

maîtriser le contenu idéologique des films et de normaliser le processus de réalisation, chaque employé est engagé dans une chaîne pyramidale de responsabilité. Les producteurs contrôlent le travail des chercheurs, des scénaristes, des réalisateurs et des monteurs. À leur tour, ils sont sous l'autorité des directeurs d'unité. Enfin, le directeur de la production vérifie chaque projet à l'étape du scénario et approuve la copie finale. Il est responsable de la production de l'Office devant le *Comité directeur*.

Il en va de même pour les techniciens. Chaque geste technique est planifié. Des notes de service indiquent comment les choses doivent être faites. Par exemple, les cadreurs doivent respecter certaines conditions d'éclairage. Tout est fait pour enregistrer un son et une image techniquement parfaits. Enfin, les jeunes techniciens sont formés par les plus anciens. Ainsi, ils apprennent à respecter les règles.

Durant cette période, le personnel du NFB change très souvent. Les activités fluctuant, l'Office fait souvent appel à des employés surnuméraires. De plus, de nombreux jeunes cinéastes – surtout des francophones – quittent l'Office au bout de quelques mois. Dans ces conditions, ceux qui restent à leur poste prennent rapidement de l'ancienneté. Certains cinéastes canadiens ont travaillé avec Grierson et son équipe. Ils légitiment leur expérience en se référant à cet héritage. En l'absence d'école de formation, cette expérience devient la référence unique. Ainsi, chaque employé est poussé – par l'institution et par les autres cinéastes – à respecter des méthodes de tournages précises. Ceci concerne la majorité de la production – principalement anglophone – de l'ONF.

Ainsi, les dirigeants de l'Office mettent en place un système hiérarchique, où l'organigramme est clairement défini. La réforme est facilement acceptée par la majorité du personnel car elle répond à l'une de leurs revendications, la *bataille des génériques*. Jusqu'à son départ, Grierson refuse que les réalisateurs signent leurs films. À partir de 1947, le nom des réalisateurs et des techniciens est inscrit dans le film. Chaque mention au générique est codifiée et normalisée. Le statut de chaque cinéaste correspond à un grade administratif inscrit sur son contrat de travail. Cette revendication symbolise l'évolution d'un organisme de service public vers un lieu de création et d'expression.

En fait, l'organisation hiérarchique place chaque membre devant une responsabilité limitée à un seul aspect du film produit. Elle ressemble étrangement à l'organisation des studios américains, où les tâches sont morcelées et clairement définies à l'avance et où l'ensemble du dispositif de production est contrôlé par le producteur du film. La nouvelle structure administrative contredit celle mise en place par Grierson, où chacun est concerné à son niveau par la réalisation du film et où tous se rapportent au responsable de l'unité de production. Dans l'organisation horizontale créée par Grierson, les postes et les tâches sont variables et flexibles et la dynamique de groupe permet à chacun d'apporter le meilleur de lui-même, en fonction de ses talents et de ses capacités. Tout le monde est concerné par toutes les phases de la réalisation du film. On retrouve ce type d'organisation dans l'Unité B gérée par Tom Daly. Les jeunes cinéastes francophones du *cinéma direct* recréent aussi cet état d'esprit de création.

En résumé, la production du NFB reprend l'esthétique de Grierson, en l'adaptant à ses changements de statut : "Les cinéastes onéfiens [...] veulent que leurs films puissent avoir

un effet quelconque sans pour autant verser dans le propagandisme hérité de la tradition griersonienne qui marquait les périodes précédentes"¹²⁵. Même si Grierson reste la principale référence, d'autres pratiques sont importées. Afin de rendre la réalité plus compréhensible, on insère des séquences fictionalisées, tournées en studio avec les vedettes de la radio. Sur le plan technique, le modèle hollywoodien s'impose peu à peu. Les normes de tournages et le morcellement des tâches garantissent une image et un son de très bonne qualité technique. Ceci correspond à la tradition des *beaux* documentaires : un commentaire radiophonique, des images propres, un montage classique, une belle musique, des sons bruités, etc.

Les techniciens conçoivent le médium cinématographique en fonction d'un modèle hollywoodien que l'on peut qualifier de *cinéma lourd*. Chaque tournage en extérieur nécessite une équipe minimum de 10 personnes. Il n'est plus pensable d'envoyer un cadreur seul sur un tournage. Même si le matériel s'allège un peu avec l'apparition de l'enregistrement magnétique du son, les tournages restent très encombrants. Les seules séquences enregistrées de manière synchrone sont les entretiens. Les sons d'ambiances sont généralement reconstitués en studio. Nous verrons dans la seconde partie les conséquences concrètes de cette conception du cinéma sur le développement des techniques légères et synchrones à l'ONF.

À aucun moment de son histoire, la production de l'Office ne se base sur une vision unique du médium cinématographique. Cet organisme croise une pluralité de points de vue et de pratiques. Dès le départ, plusieurs modèles coexistent à l'ONF. Même si Grierson arrive à Ottawa avec une conception très particulière du cinéma, il doit composer avec le modèle hégémonique que représente Hollywood. Chaque spectateur, chaque membre de l'Office connaît cette cinématographie. Elle influence les pratiques des jeunes cinéastes canadiens et détermine les attentes des spectateurs.

Par contre, l'esthétique imposée par Grierson ne vient pas totalement contredire l'esthétique hollywoodienne. Grierson prône une vision instrumentale du cinéma, où le sens est véhiculé par des symboles et des images mentales. La fonction des films est d'impressionner le spectateur et de le convaincre de la justesse du discours. Il y a là un lien avec l'esthétique hollywoodienne où l'image est généralement mise en scène en fonction de codes. Le récit est construit suivant une logique de narration qui repose sur un ensemble de conventions établies entre le film et son spectateur. Ces deux approches du cinéma favorisent une mise en scène de l'image telle que l'a définie André Bazin. Le meilleur argument pour démontrer ce point serait de comparer les films de propagande réalisés durant la guerre par les gouvernements états-unien et canadien et la production d'Hollywood de cette période. Ceci explique certainement l'absence de séparation entre le modèle mis en place par Grierson durant la guerre et le modèle classique qui se développe par la suite.

En fait, un troisième axe coexiste entre la conception griersonienne du cinéma et le développement d'une conception hollywoodienne, entre un art de propagande et une

¹²⁵ Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'Office national du film du Canada de 1939 à 1964*, 1986, p. 569.

conception lourde du cinéma. Cette conception est bien sûr beaucoup moins développée que les deux précédentes.

3. *Vers un cinéma oral ?*

Les différentes conceptions du médium cinématographique qui coexistent à l'ONF ne proviennent pas uniquement d'influences internes à l'Office, mais peuvent venir d'autres sources. La conception industrielle, avant d'être relayée par le gouvernement fédéral, est inspirée du cinéma hollywoodien. De même, la compréhension orale du cinéma découle indirectement de pratiques de projections cinématographiques qui se mettent en place, en particulier au Canada français. Avant de procéder plus loin dans ce raisonnement, revenons sur quelques points de l'histoire des cinémas canadiens.

Le Canada (français ou anglais) ne joue aucun rôle dans l'invention du cinématographe. Très longtemps, sa production est négligeable sur le plan de l'industrie cinématographique. Par contre, c'est une terre favorable à l'exploitation cinématographique :

"L'arrivée du cinématographe dans nos sociétés, fut un phénomène important qui bouleversa coutumes et idées ? la presse de l'époque en témoigne et montre l'ampleur du phénomène. Le cinéma devint en quelques années à peine le divertissement populaire par excellence et le succès d'exploitation qu'il connut finira par donner naissance à une production nationale"¹²⁶.

C'est en particulier le cas à Montréal où les spectateurs sont exigeants et particulièrement actifs.

La première projection publique en terre canadienne a lieu le samedi 27 juin 1896 à Montréal. La projection est organisée par la société Lumière. Cette projection est réservée aux notables et aux journalistes. Les deux opérateurs Lumière, Louis Minier et Louis Pupier, projettent des vues du catalogue. Elle est suivie de projections de représentants de la société Edison. D'autres compagnies entrent rapidement dans la danse. Les premiers films tournés au Québec sont réalisés par les opérateurs Lumière. On conserve des traces de la vue Lumière n°1000, Danse indienne, tournée le 2 ou 3 septembre 1898. Plusieurs séries de vues sont tournées, exploitant surtout les caractéristiques exotiques de ces contrées¹²⁷. Bien avant que le cinéma ne se développe réellement dans le pays, les studios hollywoodiens prennent l'habitude de filmer des séquences en extérieur. La particularité des paysages (ruraux ou urbains) et le faible coût de la main d'œuvre rendent le pays attractif.

Dès 1915, la majorité des films distribués au Québec sont réalisés aux États-Unis. La première guerre mondiale élimine la production européenne. Avant 1914, la France est le plus gros producteur de films. Les USA prennent la première place à ce moment-là. Les succès américains sont diffusés dans le même mouvement, dans tout le Canada. Pour Hollywood, *Canada is not a foreign market*. Suite à une guerre commerciale (parfois

¹²⁶ André Gaudreault, Germain Lacasse, Jean-Pierre Sirois-Trahan, *Au pays des ennemis du cinéma*, 1996, p. 13.

¹²⁷ Pour plus de précision, consulter Gaudreault, 1996, p. 43.

déloyale) quelques distributeurs ontariens contrôlent les réseaux de salles au Canada et signent des accords commerciaux avec les *majors*. En acceptant le principe des locations par *package*, ils obtiennent l'exploitation des primeurs (*first run*). Cette relation impérialiste ne concerne pas uniquement la distribution. Les acteurs et techniciens canadiens talentueux préfèrent tenter leur chance à Hollywood que faire du cinéma au pays.

Dans ces conditions, le Canada est maintenu dans une situation de dépendance vis-à-vis de Hollywood. Plusieurs stratégies commerciales sont mises en place pour contourner ce monopole avec plus ou moins de succès. Les Canadiens français développent également tout un ensemble de tactiques pour traduire et adapter les films au contexte local. Dans certaines salles, une personne – payée par l'exploitant ou simple spectateur – prend la parole pour traduire et commenter les images et les intertitres. Cette activité spectatorielle modifie le dispositif de réception du film en le faisant entrer dans ce que Germain Lacasse nomme un cinéma oral :

"Quelques années auparavant [1915], les boniments étaient faits en français avec accent parisien par les comédiens français qui commentaient les films français (distribués surtout) par Ouimet. Mais la guerre bouleversa cet état de chose, et accentua d'une certaine façon ce que nous appelons le «cinéma oral» : le cinéma muet auquel le commentaire verbal donne une connotation locale importante. Nous allons plus loin et pensons que cette bande son «savamment improvisée» détournait l'énonciation filmique pour en placer le foyer sur les lieux mêmes de la projection, faisant en quelque sorte du bonimenteur l'auteur second ou associé (du spectacle, sinon du film)"¹²⁸.

Ces pratiques cinématographiques ne sont pas propres au Canada français. On retrouve cette activité dans d'autres lieux, comme au Japon, où le bonimenteur est nommé *benshi*, *katsuben* ou *setsumeisha* et en Russie soviétique, avec le *bonimenteur rouge* comme l'appelle Valérie Pozner¹²⁹.

Bonimenteurs et spectature orale :

Lors du colloque *Domitor* (Montréal, 2002), Martin Barnier a présenté les résultats de sa recherche sur les projections cinématographiques à Lyon dans les années 1910. Il propose de distinguer entre les *cinémas bourgeois* et les *cinémas populaires*. Dans les premiers, la projection s'inspire du déroulement d'autres spectacles comme le concert ou le théâtre. Le film est généralement projeté avec un accompagnement musical, sans voix explicative. La salle regarde le film dans le silence et de manière individuelle. Chaque spectateur fait un effort pour s'adapter aux conventions mises en place par la vue. L'œuvre est respectée et le rôle du spectateur est d'en deviner le sens original.

Au contraire, dans les formes populaires de projections cinématographiques, le brouhaha et les diverses activités des spectateurs modifient la réception de l'œuvre. L'interaction entre les spectateurs et avec l'œuvre permet une forme de réappropriation. Ce

¹²⁸ Germain Lacasse, *L'audible évidence du cinéma oral*, communication in *Visible Evidence XII*, Université Concordia, août 2005.

type de dispositif favorise la création d'une multiplicité du sens. En l'absence d'une voix unificatrice, chaque spectateur est libre d'interpréter le film à sa guise. La séparation entre ces deux publics se fait en fonction des quartiers où sont situés les cinémas, de la qualité des salles et du prix d'entrée. Dans le premier cas, on constate peu de traces d'oralité. Par contre, dans le second cas, les formes d'oralités supplantent l'œuvre. Elles constituent plus des tactiques de spectatures que des réelles formes de création.

Lors d'une recherche menée pour Germain Lacasse sur le directeur de théâtre et bonimenteur montréalais Alexandre Sylvio Jobin, nous avons mis en évidence un modèle intermédiaire. Ce personnage excentrique propose à un public hétérogène des projections commentées. Comme bonimenteur, il fait office de présentateur, chauffeur de salle, traducteur, interprète et humoriste. En parlant sur les images, il propose une interprétation, une explication qui oriente la lecture des spectateurs. Souvent la performance produit des réactions dans le public ; une négociation s'engage alors entre le film, la voix autorisée et les interactions avec la salle. Il fait le lien entre le contexte de production de la vue (généralement, Hollywood ou Paris) et le contexte culturel de projection (Montréal et un public particulier). D'après les témoignages et les quelques traces d'improvisation restants, on constate une forte inventivité. L'objectif du bonimenteur n'est pas de transmettre le sens original aux spectateurs, mais de mettre en évidence ce qui dans la vue va produire le spectacle le plus distrayant. Il souligne les aspects comiques, effrayants ou spectaculaires. Il n'hésite pas à *jouer* avec le récit et les personnages. Il cherche à faire un lien entre ce qui est montré et la réalité des spectateurs.

Le public mélangé regroupe à la fois des bourgeois éclairés, des artistes et des gens des classes populaires. Même si ce type de lieux de divertissement n'est pas commun, ce n'est pas non plus une exception. De plus, Sylvio est loin d'être le seul bonimenteur à Montréal. Sans vouloir généraliser ce modèle, on peut affirmer qu'il a connu un certain succès entre les années 1910 et 1930. Réalisé en direct – *in presentia* –, le commentaire produit une forme d'oralisation du médium cinématographique. Il permet la médiation entre l'œuvre et les spectateurs. En cela, il constitue une tactique de réappropriation pour traduire et adapter les films au contexte local. Ainsi, ce dispositif de réception particulier met en place une tradition d'oralisation des images enregistrées qui modifie la compréhension du médium cinématographique. Germain Lacasse montre comment ces pratiques orales du cinéma ne disparaissent pas avec les bonimenteurs et la généralisation du son synchrone, mais perdurent, en particulier, dans l'activité des prêtres cinéastes ou des *représentants* de l'ONF.

Les prêtres cinéastes

Le cinématographe est d'abord sévèrement condamné par l'Église catholique. Au Québec son emprise sur les politiques publiques est très forte. Dès l'apparition du cinématographe, le clergé cherche à imposer des règles comme l'interdiction des

¹²⁹ Valérie Pozner, *Les bonimenteurs rouges. Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique*, in *Cinémas*, vol. 14 n 2-3, Montréal, 2004.

projections le dimanche en prêchant régulièrement contre le cinéma. Ces pressions répétées aboutissent en 1912 à une *Loi de Censure* provinciale très contraignante, comme le montre cet article russe :

"Le pays des ennemis du cinéma – Un tel pays existe, non pas dans l'imaginaire, mais bel et bien dans la réalité présente... Il s'agit du Québec. [...] Les habitants du Québec partent en guerre contre les théâtres et les cinémas qu'ils souhaitent voir disparaître de la surface de la terre québécoise. [...] voici les exigences des conseils municipaux [pour ouvrir une nouvelle salle] : interdiction d'établir un théâtre, un cinéma ou tout autre salle de spectacle ou de divertissement à une distance de moins de deux déciatines [unité russe de mesure] d'une église, d'une chapelle, un monastère ou à tout le moins d'une école. Si cette interdiction est respectée, elle obligera les théâtres et les cinémas à s'installer quelque part dans les rochers ou dans les vallons"¹³⁰.

La censure est si sévère que les distributeurs américains menacent de boycotter le Québec.

La situation change radicalement en 1936, lors de la publication de l'encyclique du pape Pie XI, *Vigilanti Cura*, portant exclusivement sur le cinéma. Contredisant la conception de l'aile conservatrice du clergé, cette décrétale arrête de diaboliser le cinéma pour le transformer en instrument de persuasion et d'éducation. Comme dans d'autres régions dans le monde, le clergé québécois va développer un cinéma catholique en favorisant autant la production, la distribution que la projection d'œuvres jugées moralement acceptables. C'est dans cette perspective que se place l'activité des prêtres cinéastes. Amateurs éclairés, ayant généralement une expérience dans la photographie, ces abbés parcourent le Québec pour le filmer et pour projeter leurs images en les commentant.

Ces pratiques sont directement influencées par les pratiques orales du cinéma des bonimenteurs :

"Cette pratique (le cinéma oral) est loin de se terminer avec l'arrivée du cinéma sonore français. Le cinéma sonore est rapidement généralisé pendant les années 1930, mais il émerge à ce moment au Québec un corpus de cinéma national radicalement différent de ce qu'était le spectacle bonimenté. Tandis que ce dernier reposait sur une approche vernaculaire de la modernité urbaine, le cinéma des années 1930-60 sera fait par des prêtres cinéastes qui défendaient dans leurs films, toujours documentaires, l'idéologie traditionaliste du Québec agraire et catholique. Qui plus est, ces films sont souvent muets et commentés pendant la projection par leur auteur, mais dans un français normatif et très littéraire"¹³¹.

Germain Lacasse montre comment ses pratiques orales du cinéma ne disparaissent pas avec les bonimenteurs et la généralisation du son synchrone, mais perdure, en particulier, dans l'activité des prêtres cinéastes.

Albert Tessier est prêtre, historien, archiviste, journaliste et cinéaste. Il commence par filmer gens et paysages de sa région de manière artisanale. Il réalise, à ses frais, avec peu de moyens, des films pris sur le vif. Il se sert de ce passe-temps pour montrer la beauté des régions du Québec et faire de la promotion de ses idées : instruire les masses, enseigner

¹³⁰ Anonyme, *Proektor*, n°6, 1916, cité par Gaudreault, 1996, p. 108.

¹³¹ Lacasse, août 2005.

l'histoire, faire la promotion des valeurs *québécoises* (la langue, la ruralité, la religion). C'est un amateur dans le sens où il est parfaitement autodidacte en photographie et en cinéma. Il ne s'occupe pas des règles de prises de vues (cadrage, angles de prise de vues, harmonie des raccords). Il est, par contre, attentif à l'éclairage et à la mise au point. Il travaille sans scénario, simplement en suivant une idée, un fil rouge. Il filme sans prise de son. Certains de ses films sont sonorisés par la suite.

Il projette ses films lors de ses tournées d'inspection (il travaille pour le gouvernement québécois comme visiteur des *Instituts Familiaux*). Il les commente à la manière d'un bonimenteur :

"Les films choisis, il faut ensuite les étudier de plus près, voir sous quel angle il conviendra de les présenter, trouver des moyens de provoquer la curiosité, l'intérêt des élèves (...) Il sera bon aussi de guider l'auditoire durant la projection en ponctuant certains passages, en ramenant l'attention sur les idées maîtresses du film"¹³².

Ses rapports avec le gouvernement provincial sont assez distants. Il reçoit le remboursement d'une partie de ses frais, mais préfère conserver un matériel amateur et garder une grande autonomie de fonctionnement. Il y a là une différence fondamentale avec un autre prêtre, l'abbé Maurice Proulx qui collabore activement avec les gouvernements québécois dès les années trente.

L'abbé Maurice Proulx, en plus de son ministère, est professeur d'agronomie, bricoleur (il se crée un matériel de montage) et cinéaste autodidacte. Ses films font partie de ses recherches agronomes, il les réalise avec beaucoup d'attention. Il respecte un langage cinématographique simple et clair, afin de produire un discours lisible par tous : échelle des plans, fondu de fin de séquence. Contrairement à l'abbé Tessier, l'abbé Proulx prépare ses scénarios, construit ses films avant le tournage. Ils n'ont pas la même fraîcheur et la même spontanéité, mais reposent sur un gros travail de composition. Les images de Maurice Proulx mettent en valeur les méthodes de travail, la joie de vivre, l'idéologie Catholique (les champs et les églises). Elles montrent une partie de l'histoire récente du Québec, sa part rurale, principalement : la colonisation des années trente en Abitibi et en Gaspésie ; les recherches et les réalisations agricoles ; les gestes anciens que son passé lui fait reconnaître. Il commente en direct ses premiers films. Ensuite, il enregistre ce commentaire. Il continue tout de même à présenter les films avant la projection et à animer un débat après.

La plupart des films de Proulx sont commandés par le gouvernement. La collaboration commence alors que Adélard Godbout, son ancien professeur d'agronomie, est Premier Ministre du Québec (en 1935 puis de 1939 à 1944). Cet homme politique libéral et réformateur favorise une évolution de la société québécoise et, en particulier, une réforme du monde rural. Cependant, on identifie davantage son œuvre au duplessisme, car il filme les assemblées politiques et les réalisations de Duplessis. Maurice Duplessis (Premier ministre du Québec 11 juin 1936 – 1939, 30 août 1944 – 1959) mène une politique

¹³² Albert Tessier, *Rapport de l'abbé Albert Tessier re-conférences sur l'emploi de l'image en éducation*, 1940-1941. Archives Albert Tessier, Séminaire de Trois-Rivières, cote 0014-P3-122, cité par Germain Lacasse.

conservatrice et nationaliste. Proulx filme en détail la colonisation de l'Abitibi, du transport des colons à leur installation, en passant par le défrichage. En 1937 il réalise En pays neuf (Maurice Proulx, 1937), et en 1942 En pays neuf, Saint Anne de Roquemaure (Maurice Proulx, 1942).

Dans Le retour à la terre (Pierre Perrault, Bernard Gosselin, 1976), Pierre Perrault dénonce la propagande contenue dans ces films, en alternant des séquences des films de Maurice Proulx avec des entretiens avec des Abitibiens. Il montre le décalage entre le discours tenu par l'abbé Proulx et le témoignage de ceux qui ont vécu la colonisation. Afin de motiver de nouveaux départs, Proulx manipule la réalité pour l'embellir. Il filme les colons à la sortie des églises, lorsqu'ils font un effort pour bien paraître. Il souligne les signes de prospérité comme l'agrandissement du village ou la multiplication des naissances. Il ignore totalement les famines et les difficultés vécues au quotidien par les agriculteurs. Enfin, il gomme l'écart entre la pauvreté de la population et la richesse du clergé. En cela, son œuvre est très différente de celle des autres prêtres cinéastes. Il instrumentalise une forme orale de cinéma pour faire la promotion de la politique des gouvernements québécois. Le commentaire s'apparente alors aux formes classiques du documentaire, où la voix dicte le sens des images. La prestation orale n'est pas le lieu d'une discussion, d'une négociation avec les spectateurs.

Il existe d'autres exemples de prêtres cinéastes : les abbés Tremblay, Imbeau, Larouche et Joron, Côté, le père Lafleur. Il existe aussi beaucoup de cinéastes amateurs qui parcourent le Québec à cette période. Malheureusement, il reste peu de documents sur leurs activités et il existe peu de recherches approfondies sur cette question. On peut, semble-t-il, affirmer que la posture propagandiste de l'abbé Proulx constitue une exception. Même s'ils respectent la morale catholique et font un prosélytisme religieux, les autres prêtres cinéastes ne vont pas aussi loin dans la promotion de la politique du gouvernement Duplessis. Leur conception du cinéma oral est plus proche de la discussion avec les spectateurs que de la propagande.

Il reste très peu d'éléments sur les circuits de projection ou sur l'interaction entre les prêtres cinéastes et les spectateurs. A la suite de Germain Lacasse, on peut tout de même affirmer que ces pratiques cinématographiques ont une influence sur les cinéastes du direct :

"Ce qui est probable c'est que la génération de nouveaux cinéastes des années soixante ont vu de ces projections, et qu'ils ont probablement aussi été influencés par l'organisation de cette production, une organisation presque essentiellement basée sur la production de films documentaires, très souvent muets, très souvent commentés sur place par leurs réalisateurs"¹³³.

Ces pratiques orales entrent aussi à l'Office par un autre biais. Durant la guerre, l'ONF engage du personnel pour projeter et animer des débats autour des films. Les *représentants de l'ONF* s'inspirent de cette tradition orale tout en la développant.

¹³³ Lacasse, août 2005.

Les représentants de l'ONF

En 1942 John Grierson met en place des circuits de distributions et de projections des films de l'Office¹³⁴. Son objectif est à la fois d'assurer la diffusion de la production et de renforcer la propagation de ses idées. Pour Grierson, le rôle du représentant est autant de montrer le film que d'appuyer ses arguments :

"Il s'agissait donc d'un programme d'animation et d'éducation par le film, dont le point central est la participation du public au film à toutes ses étapes. Le « volontarisme provoqué » est la clé de voûte de cet ouvrage : les spectateurs doivent s'organiser en groupements pour faire venir les films selon des objectifs bien définis, et l'ONF fait tout son possible pour qu'un débat naisse de la projection, qui doit aboutir à des réalisations concrètes (la construction d'écoles, de bibliothèques, l'assainissement de l'eau de la commune etc.)"¹³⁵.

Cette mesure correspond à une demande de la population.

Les réseaux s'étendent très rapidement à travers le Canada. Ils s'appuient sur des structures déjà existantes : des associations, des syndicats, des coopératives (par exemple les Caisses Populaires Desjardins), etc. Des organismes associatifs – nommés *Conseils du Film* – se créent pour gérer de manière locale cette demande : "Y participent les associations religieuses, les commissions scolaires, les comités de direction des entreprises, les responsables des bibliothèques publiques, les associations culturelles"¹³⁶. Le représentant de l'Office initie souvent ces regroupements locaux. Il forme des projectionnistes et des animateurs et organise la distribution des films.

Le succès est rapide et durable :

"Ainsi, en 1956, on compte 496 Conseils du Film qui regroupent 11 791 associations. Ces Conseils du Film peuvent compter sur la collaboration de 142 cinémathèques et de 297 dépôts. Les représentants et les bénévoles assurent encore, à cette date tardive, pas moins de 493 circuits qui desservent 5 995 points projection. Au total, la distribution non commerciale de l'Office touche cette année là 14 469 700 spectateurs"¹³⁷.

Ces circuits assurent une large visibilité à la production de l'ONF. Ils perdurent même après l'apparition en 1952 de la télévision publique. Sans ces réseaux de projection, peu de Canadiens auraient eu l'occasion de voir les films de l'Office, en particulier, dans les zones rurales. En résumé, une bonne part de la propagande menée par Grierson repose sur ce modèle de distribution. Il semble qu'il fonctionne parfaitement dans la plupart des espaces culturels. Par contre, la promotion des valeurs véhiculées par les films est parfois plus aléatoire.

¹³⁴ L'ensemble du paragraphe sur *les représentants* est écrit à partir d'une recherche menée par Gwenn Schepler sur *Les Bonimenteurs de l'Office national du film*, dans les archives de l'ONF.

¹³⁵ Schepler, août 2005.

¹³⁶ Schepler, août 2005.

¹³⁷ Schepler, août 2005.

Il arrive que des films en anglais soient projetés à des spectateurs francophones sans doublage. Le commentaire, incompréhensible pour les publics ruraux francophones, est doublé en direct par les représentants :

"Pis nous autres, étant donné qu'on avait aucune directive, t'sé, moé je l'faisais parce que j'aimais ça, je l'avais fait dans les organisations d'jeunesse chez nous pis j'continuais tout simplement à dialoguer avec les gens pis à leur poser des questions. À tel point que des fois, j'fermais l'son parce que les gens comprenaient pas le commentaire, j'faisais mon propre commentaire ou bien j'leur disais « Remarquez à tel moment du film là on va vous donner une explication » comme La Vallée des Tennessee hein! le développement de l'électricité aux États-Unis. On allait jusqu'à aller chercher des mots dans l'dictionnaire pour savoir qu'est-ce que c'est qu'le commentaire voulait dire. On arrêta la projection pis on allait chercher l'mot dans l'dictionnaire, l'institutrice était là, ç'tait en plein l'bon temps là a v'nait l'dire. Ah, les gens disaient « C'est ça qu'ça veut dire, très bien »"¹³⁸.

Les commentaires des représentants, créés en interaction avec les spectateurs, respectent plus ou moins le propos original du film. Certains animateurs n'hésitent pas à le remplacer par la promotion de leurs idées ou même à favoriser le débat dans la salle. Le représentant n'est plus un simple animateur/projectionniste, mais prend une posture de bonimenteur.

L'activité des représentants est directement influencée par la tradition d'un cinéma oral, en particulier au Québec, où certains d'entre eux ont collaboré avec les prêtres cinéastes, avant de travailler pour l'ONF. Les premiers circuits de l'Office reposent alors directement sur les structures de projections catholiques :

"Au Québec, c'est le Service provincial de Ciné Photographie, dirigé par Jo Morin, qui est chargé en janvier 1942 de mettre en place les circuits ruraux de l'Office. Jo Morin a lui-même participé, durant les années 1930, à des réseaux de projection en collaboration avec l'Abbé Maurice Proulx, les « Unités sanitaires ». Il a donc ses propres réseaux de projections, organisés de paroisse en paroisse, avec des responsables religieux. C'est principalement la Ligue des Œuvres Catholiques qui chapeaute ces réseaux. Dans un premier temps, les représentants embauchés par Morin sont donc issus de la LOC ou de la JOC, comme Jean Théo Picard"¹³⁹.

Les représentants reprennent, tout en le modifiant, quelques éléments d'oralisation du cinéma tel que pratiqué au Québec. Ils détournent la *voix off* omnisciente et autoritaire pour créer un dialogue entre le film et l'auditoire. En permettant aux spectateurs de juger les films, les représentants développent chez eux un esprit critique et des attentes. Ce modèle de distribution constitue alors un pôle d'interactivité entre l'organisme de production fédéral et ses spectateurs.

L'activité des représentants de l'ONF devient le lieu d'interaction entre un dispositif de projection oral et l'institution de production fédérale. Les représentants décrivent dans des rapports les réactions et les attentes des spectateurs :

"Le public, dans une certaine mesure, peut même participer à la production, en suggérant des sujets de films à réaliser ; une équipe de cinéastes par province est censée être à

¹³⁸ Jean Théo Picard, cité in Scheppeler, août 2005.

disposition justement pour aller filmer ce que les gens leur suggèrent. C'est évidemment le représentant qui est chargé de faire remonter aux oreilles des administrateurs ces suggestions, de même qu'il lui est demandé de dire comment le public réagit aux films"¹⁴⁰.

Par exemple, dans les zones francophones, les représentants relayent la demande de films en français sur les préoccupations de leur communauté. Au Québec, ils transmettent les demandes particulières de la population :

"Ils critiquent le trop grand nombre de films sur la guerre, leur aspect répétitif, leur musique criarde, et surtout la lassitude du public face à ce genre de films. Au point que, en février 46, on demande à Picard de ne plus faire de critiques de films, interdiction qu'il met deux mois à outrepasser. Ils demandent sans cesse des nouvelles des réalisations de l'Office tournées sur leur territoire"¹⁴¹.

Enfin, les représentants écrivent de véritables critiques des films, tant sur le traitement cinématographique que sur les aspects idéologiques. Les rapports des représentants sont transmis aux directeurs d'unité. Il semble qu'ils aient eu là un impact sur certaines pratiques cinématographiques. Cet aspect reste encore à démontrer.

Les rapports sont lus par les cadres de l'ONF. Des notes de services tentent, en vain, de recadrer l'activité des représentants sur un simple accompagnement des films. Leur rôle n'est pas de relayer une revendication culturelle – même si elle est légitime – ou de juger la production de l'Office, mais de faciliter la propagation des idées contenues dans les films.

A ce niveau, on retrouve, comme chez les prêteurs cinéastes, deux tendances opposées. D'une part, le premier objectif des représentants est de relayer de manière locale, dans les présentations et les discussions, la propagande de l'Office. Ce système de distribution est envisagé par l'Office comme un moyen supplémentaire de convaincre les spectateurs des arguments des films. D'autre part, en créant les conditions d'un débat, il arrive que les représentants développent une prise de conscience chez les spectateurs. Certains favorisent ces discussions. En cela, ils détournent la structure mise en place par le gouvernement fédéral.

Ceci est particulièrement visible chez certains représentants au Québec. Contrairement à beaucoup de cinéastes de cette période, les représentants canadiens français ne sont pas timorés. Ils décrivent avec peu de censure leur activité. Ils relayent très efficacement les demandes des spectateurs. Il ne faut pas non plus caricaturer leurs revendications, qui s'organisent autour de deux pôles opposés :

"Au Québec, les représentants vont se trouver pris entre deux courants contradictoires : défendre le Québec et la francophonie face à l'Office, et défendre l'Office face au Premier ministre et aux autorités religieuses qui voient dans la mission de l'Office une ingérence flagrante du Fédéral dans les prérogatives provinciales, au niveau de l'éducation particulièrement"¹⁴².

¹³⁹ Scheppler, août 2005.

¹⁴⁰ Scheppler, août 2005.

¹⁴¹ Scheppler, août 2005.

¹⁴² Scheppler, août 2005.

Une fois de plus, il ne faut pas envisager l'ONF comme un organisme monolithique, mais comme une structure complexe, où les différentes idéologies animant la société civile de l'époque se croisent et sont débattues.

4. Une idéologie de contestation ?

L'après guerre au Canada est une période riche d'audaces, d'innovations et de réussites incontestables, en particulier dans le cinéma. On ne peut pas étudier l'évolution du matériel cinématographique léger et synchrone à l'Office national du film du Canada, sans prendre en compte les changements qui se sont opérés au Canada et, en particulier, dans la société québécoise durant la même période.

Contexte sociopolitique

L'après guerre est une période de stabilité pour les gouvernements d'Ottawa et de Québec. En fait, ils s'opposent vigoureusement dans beaucoup de domaines. Le premier mène une politique centralisatrice et réformiste et le second est autonomiste et conservateur. Sur le plan fédéral, le Premier ministre Mackenzie King mène une politique d'union nationale autour de l'effort de guerre, puis du développement économique :

"King se montre soucieux de préserver l'unité national en tenant compte des Canadiens français ; il retarde le plus longtemps possible la décision de recourir à la conscription ; il intervient personnellement pour qu'une place plus grande soit faite aux francophones dans les forces armées"¹⁴³.

A partir de 1948, Louis St Laurent maintient cette politique. La prospérité lui permet de développer un état fort et centralisateur et une politique étrangère ambitieuse. Ces deux éléments renforcent le sentiment national canadien, en particulier au Québec.

En 1936, Maurice Duplessis arrive au pouvoir à la tête d'une coalition nationaliste conservatrice. Sa politique est basée sur la religion et la famille. Il prône un développement rural (la colonisation des nouvelles terres). Il perd les élections de 1939, au profit du libéral Adélard Godbout. Il revient au pouvoir en 1944 et dirige le Québec de manière autoritaire jusqu'en 1959, l'année de sa mort. En fait, selon les analystes contemporains, il symbolise "à lui seul le retard culturel et moral du Québec, îlot canadien français dans une Amérique en mouvement"¹⁴⁴. Le Québec de l'après guerre est une société principalement rurale, hiérarchisée et conservatrice, composée de communautés centrées sur la paroisse et la famille : "Le Canada français, traditionnellement, n'innove pas : il tend avant tout à se conserver tel qu'il est, sauvegardant des valeurs acquises, satisfait d'une culture immuable qui s'incarne dans la langue et la foi"¹⁴⁵. Replié sur lui-même, il refuse toute sorte d'ouverture et cherche à protéger sa culture.

¹⁴³ Paul André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain*, Tome I, *De la confédération à la crise (1867-1929)*, 1989, p. 151.

¹⁴⁴ Patrick Leboutte, *Cinéma du Québec, au fil du direct*, 1986, p. 7.

¹⁴⁵ Pierre Maheu, *Un parti pris révolutionnaire*, 1983, p. 28.

Il faut bien sûr relativiser ce point. Il existe une opposition au gouvernement Duplessis. De plus, toutes les classes de la société ne respectent pas la morale catholique imposée par l'Église. Un des éléments de rupture avec le conservatisme de la société est la signature en 1948 par des intellectuels et des artistes du *Refus global*, un manifeste contre une vision traditionaliste de l'art et de la société. Cet appel fédère toutes sortes d'énergies de changement qui vont se diversifier tout au long des années cinquante ;

"L'exigence de modernité, omniprésente dans le Québec du début des années soixante, signifie que les écrivains adoptent, comme les autres intervenants sociaux, une attitude où priment la lucidité et l'action. Comment peuvent-ils y arriver ? En faisant de la littérature l'événement même d'une prise de conscience, en y nouant la crise existentielle où l'on reconnaît que l'on porte en soi une carence fondamentale, un manque à être qui vient du passé et persiste dans le présent. Dès lors, il faut dans un premier temps surenchérir, tuer ce que l'on a en soi de faux, d'emprunté, d'aliéné, de colonisé, dans l'espoir de retrouver la pure présence à soi et au réel (c'est-à-dire au vide ou au néant)"¹⁴⁶.

Cette dynamique de rupture est relayée dans la société par une évolution des structures économiques. Le développement industriel et la concentration urbaine dans des grands centres – comme la ville de Montréal – rend la société plus perméable aux idées novatrices :

"Entre la réalité quotidienne du Montréalais baignant dans le français, aliéné dans son travail, traversant dans la misère et la colère la crise économique des années trente, et le mythe du retour à la terre et de la mission civilisatrice, la distance était trop grande. C'est la génération de nos pères, des hommes qui sont actuellement au pouvoir, qui opéra le rajustement nécessaire, dépassant le paternalisme national vers une pensée et des exigences sociales concrètes. Cela donne à la fois Borduas et le *Refus Global*, les premiers grands conflits ouvriers, *Asbestos*, *Dupuis frères* et *Cité Libre*"¹⁴⁷.

En rompant les liens communautaires des petits villages, la société de contrôle mise en place par le clergé perd de son efficacité.

Dans une approche socioculturelle de la société québécoise, Marcel Rioux¹⁴⁸ identifie trois courants idéologiques principaux. *L'idéologie de conservation* met l'accent sur la religion, les mérites de la culture rurale et la préservation d'un certain nombre de traditions et de coutumes. Le régime duplessiste appartient à ce courant. Il fait la promotion d'un certain nombre de valeurs comme la religion catholique, la famille, la ruralité et la langue française. *L'idéologie de contestation* s'oppose directement à cet état de fait. Ce courant cherche à faire évoluer le *statut quo* revendiqué par les conservateurs. Enfin, *l'idéologie de rattrapage* est une manière de réformer une société conservatrice, tout en ménageant quelques valeurs. Cette posture correspond à la politique menée par les partis libéraux au Québec, que ce soit au gouvernement fédéral ou dans l'opposition provinciale. Elle débouche en 1960 sur la *révolution tranquille*. Ces trois idéologies coexistent dans le

¹⁴⁶ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, 1988, p. 17.

¹⁴⁷ Pierre Maheu, *Un parti pris révolutionnaire*, 1983, p. 31.

¹⁴⁸ Marcel Rioux, *Sur l'évolution des idéologies au Québec*, *Revue de l'Institut de sociologie*, 1968.

temps. L'entrelacement de ces lignes peut expliquer l'hétérogénéité des positions des cinéastes franco-canadiens.

Chacune de ces idéologies est plus ou moins représentée à l'ONF. Certains cinéastes s'appuient sur le modèle national libéral du gouvernement fédéral pour former une opposition à l'*idéologie de conservation* et au régime duplessiste :

"Plusieurs cinéastes souhaitent une position plus interventionniste pour que dans le cas des Canadiens français, leur soit accordé une section française forte et dynamique, ce qui appuierait et alimenterait l'essor de la cinématographie nationale. Sur ce plan donc, l'idéologie de contestation/rattrapage marque des points"¹⁴⁹.

La situation des cinéastes francophones est complexe. Ils sont pris entre deux combats : défendre la francophonie face à l'Office et défendre les valeurs modernes face aux québécoises laïques et religieuses.

Des contestataires à l'ONF ?

Au moment de la création de l'ONF, en 1939, le Canada est gouverné par le *Parti Libéral*. La vision moderne, tant sur le plan social que technique, que propose le gouvernement est relayée, dans les films, par des thèmes sur l'industrie, le transport, le rapport à la guerre. Beaucoup de films ont un contexte urbain. Au Québec, par contre, l'idéologie dominante est une idéologie de conservation, véhiculée par le clergé et les professions libérales. Cette idéologie ressort dans les films de l'ONF sur la province. Outre les références urbaines et industrielles des films sur Montréal, les thématiques sont centrées sur les activités rurales et la culture traditionnelle.

En 1956, l'Office national du film déménage à Montréal. Ceci est le résultat de pressions de députés fédéraux francophones pour un rééquilibrage du biculturalisme à l'ONF. Le déménagement est accompagné de l'embauche de jeunes réalisateurs talentueux et turbulents. Contrairement à l'ancienne génération, où seuls les réalisateurs qui ont su s'adapter aux critères administratifs ont réussi à survivre, les jeunes cinéastes sont solidaires entre eux. Un clivage entre les générations se fait alors sentir.

Au départ, il est prévu la nomination d'un commissaire adjoint de langue française : ce poste doit revenir à Pierre Juneau. Cependant, les pressions répétées de plusieurs francophobes à Ottawa empêchent cette nomination. Un triumvirat est choisi pour diriger l'Office : Donald Mulholland, directeur de la planification et de la recherche ; Grant McLean, directeur de la production ; Pierre Juneau, directeur exécutif, chargé des questions françaises. Ces nominations déclenchent la consternation chez les fonctionnaires de langue française de l'ONF. Ces craintes sont reliées dans les médias francophones et, en particulier, dans Le Devoir qui s'interroge : "Quel sera l'avenir de la production française avec un directeur qui ne comprend ni ne lit le français et pour qui on devra tout traduire ?"¹⁵⁰. La polémique lancée dans Le Devoir (26 février 1957, Pierre Vigeant, *Le triumvirat Mulholland Juneau McLean à l'Office national du film*) est reprise par plusieurs

¹⁴⁹ Pierre Véronneau, *L'idéologie de contestation chez les cinéastes onéfiens*, 1987, p. 60.

¹⁵⁰ cité in Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'ONF, 1939 - 1964*, 1986, p. 176.

journaux francophones : Le Droit, Le Soleil, l'Action catholique. Dans une chronique quasi quotidienne (février – mars 1957), Pierre Vigeant montre l'incompétence des cadres anglophones de l'ONF (il écorche certains francophones – qu'il juge collaborateurs – comme Bernard Devlin). Le 14 mars 1957, on apprend la prochaine nomination d'un nouveau commissaire, cette fois francophone, Guy Roberge.

La campagne de presse continue tout de même :

"Le Devoir n'hésite pas à généraliser son point de vue politique et suggère que l'ONF est un organisme de propagande, un instrument qui permet à un des deux groupes ethniques du Canada d'imposer graduellement sa culture et sa manière de vivre à l'autre"¹⁵¹.

Des employés de l'ONF se confient à Pierre Vigeant. Ils décrivent le *brainwashing*, les différentes techniques de vexation, qui visent à exclure un employé : assignation à des tâches insignifiantes, non relais de l'information, etc. Globalement, les Canadiens français sont confinés dans des emplois subalternes. Leur revenu est plus faible que la moyenne, ils n'ont pas accès à des postes décisionnels, ni la possibilité de lancer une production culturelle francophone.

Entre le 30 mars et le 6 avril 1957, La Presse publie une série d'articles *objectifs* sur l'affaire ONF¹⁵². Roger Champoux réalise quelques entretiens avec le commissaire Trueman, pour qui les problèmes décrits sont exagérés, avec le vice-président Lortie, qui fait l'éloge des jeunes Canadiens français, avec des représentants des mécontents et avec des représentants d'employés préférant attendre une évolution sereine. Les 9 et 10 avril, Vigeant répond dans Le Devoir. Dans l'article *MM Trueman, Lortie et Juneau se confient à la Presse... et la sensationnelle enquête de notre confrère Champoux sur l'ONF tourne au vernissage*, il montre les incohérences des différents témoignages. Après la confirmation du choix de Guy Roberge, la campagne s'arrête. Le Devoir publie encore un article le 23 avril où il fixe des objectifs précis à Roberge tout en lui apportant un certain soutien¹⁵³.

L'affrontement a lieu également à l'intérieur de l'ONF, entre deux camps de cinéastes francophones. D'un côté, les partisans de Roger Blais exigent la création d'une équipe française autonome. Ils sont soutenus par Pierre Vigeant du Devoir. La direction de l'Office pense résoudre la question en limogeant Roger Blais pendant la crise. Il est réintégré après avoir reçu de multiples soutiens. De l'autre, les partisans de Pierre Juneau (majoritaires à l'ONF), reconnaissent que des choses doivent changer dans l'institution, mais veulent prendre le temps de la réformer (opinion exprimée dans La Presse) :

"Ces cinéastes ont le vent dans les voiles à cause de la télévision ; ils n'éprouvent pas les mêmes obstacles que leurs confrères et leur désir d'intégration à l'ONF atténue leur capacité critique"¹⁵⁴.

¹⁵¹ Véronneau, 1986, p. 180.

¹⁵² Roger Champoux, *Le français à l'Office national du film : ce qui blesse le plus c'est l'indifférence dédaigneuse*, La presse, 5 avril 1957.

¹⁵³ Véronneau, 1986, p. 183.

¹⁵⁴ Véronneau, 1986, p. 184.

Le fait que les tenants du réformisme soient majoritaires explique certainement pourquoi les choses ne changent pas radicalement à l'ONF.

Les différentes compréhensions de la société québécoise qui animent les cinéastes francophones de l'Office sont liées à des positions défendues par d'autres intellectuels. Au-delà de la participation à la même sphère intellectuelle, on peut isoler des collaborations directes entre ces deux mondes. D'un côté, Pierre Véronneau remarque que "l'ONF fait de plus en plus appel aux intellectuels québécois progressistes pour participer à la définition de projets de films et à leur recherche"¹⁵⁵. De l'autre, les cinéastes contribuent aux principales revues intellectuelles de cette époque : Cité libre, Liberté ou Parti pris.

Pierre Juneau, Marcel Rioux et Gérard Pelletier sont les liens entre Cité libre et l'ONF. Le premier, directeur exécutif à l'Office, chargé des questions françaises, écrit des articles, les deux autres participent à la préparation de projets de films. Cité libre rejette le nationalisme comme une forme de conservatisme. La revue concrétise un schisme entre les cinéastes de l'ONF. Par contre, l'influence de Cité libre n'explique pas le refus d'une section francophone autonome. Il existe également des causes internes, comme les désaccords entre les cinéastes sur la manière d'organiser cette structure¹⁵⁶. En 1959 naît Liberté, une revue sur la création artistique, proche de l'homme québécois : « Revue progressiste, sans dogmatisme, indépendantiste sans nationalisme »¹⁵⁷. C'est le point de ralliement de plusieurs cinéastes de l'ONF : Godbout, Aquin, André Belleau, Bobet, Gilles Carles. À partir de 1963, la revue Parti pris, anticolonialiste, marxiste, socialiste et indépendantiste, devient le principal porte parole de la gauche québécoise. Gilles Groulx et Denys Arcand y publient des articles, à côté des éditoriaux de Pierre Maheu.

De Cité libre, Liberté, puis à Parti pris, Véronneau montre comment les cinéastes de l'Office participent aux courants contestataires qui stimulent la société québécoise.

"Ils s'en inspirent et y jouent un rôle actif. En même temps ils reflètent la diversité des attitudes et l'éclatement qui caractérisent la fin des années cinquante et le début de la Révolution tranquille. [...] Les rapports entre ces instances seront médiatisés par la pratique même des cinéastes. La nature de cette pratique, la production de films, ainsi que la structure même de l'ONF, l'existence d'un programme général de films *libres* où l'appareil d'Etat s'ouvrirait à une certaine démocratie, explique la relative autonomie dont ont joui les cinéastes ainsi que les contradictions que l'étude de leurs œuvres fait apparaître"¹⁵⁸.

Toutes ces revendications ont un impact sur les conditions de production à l'ONF. Progressivement les réalisateurs obtiennent de plus en plus de liberté. Les cinéastes canadiens français de l'ONF forment une équipe et une dynamique qui s'institutionnalise sous la forme de la Production française.

Cependant, cette évolution n'est pas homogène et l'équipe française est profondément divisée. La clivage générationnel sépare approximativement les anciens – engagés avant 1956 – et les jeunes cinéastes. Cette division recoupe quasiment des conceptions

¹⁵⁵ Pierre Véronneau, *L'idéologie de contestation chez les cinéastes onéfiens*, 1987, p. 65.

¹⁵⁶ Plus de détails sur cette question in Véronneau, 1987, p. 66.

¹⁵⁷ Éditorial, Liberté, n 1, 1963.

¹⁵⁸ Véronneau, 1987, p. 68.

esthétiques divergentes, entre un cinéma documentaire dramatisé respectant les règles de tournages classiques et ceux qui veulent innover (dans différentes directions). Enfin, le débat est complexifié par une multitude de posture idéologiques : libérale, fédérale, contestataire, réformiste, souverainiste, nationaliste. Les positions se structurent autour d'affrontements administratifs (qui ne respectent pas forcément les césures idéologiques ou esthétiques) : Roger Blais et Bernard Devlin sont en désaccord profond et Guy Roberge est opposé à Pierre Juneau¹⁵⁹. La dernière confrontation est, en fait, une lutte de pouvoir entre deux dirigeants :

"Un commissaire anglophone permettait au directeur de la production de régner sans partage sur la production française. Dorénavant, les choses ne sont plus pareilles, ce qui donne lieu à des accrochages, sinon à des oppositions, et par conséquent à des manœuvres pour gagner circonscritivement l'appui des cinéastes (dans ce contexte, Blais sera plutôt robergien)"¹⁶⁰.

Il serait intéressant d'étudier en détail les conséquences de ces luttes internes sur la production de 1956 à 1964. De manière globale, ces luttes induisent une production très diversifiée, autant sur le plan du traitement cinématographique que des thèmes abordés.

La majorité des cinéastes – chercheurs, producteurs et réalisateurs (techniciens ?) – prennent part aux changements sociaux en reflétant ces changements, en intéressant le public à ces changements (en particulier, via la télévision) et en faisant la promotion de ces nouvelles idées :

"Ils appellent souvent à la transformation de leur société. Ils se posent comme représentants d'un groupe national au sein de l'ONF ; ils veulent conférer à leurs actions une dimension sociale et nationale, il s'en disent porteurs. Ils se sentent participants à l'élaboration des nouveaux modèles culturels qui se répandent au Québec. Voilà un point commun collectif plus important qu'un quelconque ralliement hétérogène à une esthétique (et non pas à une technique). Voilà un point beaucoup plus adéquat pour fonder la notion d'équipe. et c'est plutôt là-dessus que l'équipe française se consolide"¹⁶¹.

Malgré des divergences majeures, qui rejoignent celles des intellectuels de cette époque, deux revendications réunissent la plupart des cinéastes francophones : défendre une production en français et combattre le conservatisme du régime duplessiste.

La production francophone de l'ONF et la révolution tranquille

Ainsi, les cinéastes canadiens français contribuent à la mutation de la société québécoise en apportant un autre discours que celui des médias officiels, des institutions religieuses, et des appareils d'États. La diffusion de leurs idées est rendue possible par les organismes fédéraux. À ce niveau, le rôle des représentants est primordial. En plus de projeter les films dans des zones rurales, ils détournent parfois l'objectif de propagande de ces séances pour favoriser un débat dans ces communautés. Durant les années cinquante, le

¹⁵⁹ Sources : Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'ONF, 1939 - 1964*, 1986, p. 184.

¹⁶⁰ Véronneau, 1986, p. 185.

¹⁶¹ Véronneau, 1986, p. 671.

régime Duplessis identifie ces circuits de distribution comme un danger pour sa stabilité et tente de les fermer.

En 1952, la télévision canadienne naissante constitue un nouveau support de diffusion. Les deux réseaux fédéraux contournent une fois de plus le partage des compétences avec les provinces en investissant les champs de la culture et de l'éducation. L'arrivée de la télévision offre aux cinéastes de l'Office une antenne directe auprès de la population. Au Québec, cela leur permet de concurrencer les canaux traditionnels d'information et d'éducation monopolisés par l'Église :

"Si dans ce processus qui permet à la collectivité québécoise de se regarder, de s'ouvrir au monde, de s'analyser, l'information télévisée joue un rôle capital, il ne faut pas mésestimer l'apport des films onéfiens. Il y a interaction entre Radio Canada et l'ONF, renforcement de l'un par l'autre, les productions de l'ONF bénéficiant du contexte général où elles s'inscrivent et recevant en retour les stimuli nécessaires à des prises de position plus catégoriques et à des affirmations plus soutenues"¹⁶².

Ceci constitue en quelque sorte la fin du monopole traditionnel québécois ; l'Église doit alors composer avec des voix discordantes. À cette époque, la diffusion des films onéfiens permet de suppléer l'absence d'un cinéma québécois dynamique. La télévision amplifie la *dissonance* des cinéastes québécois.

L'ONF doit intensifier et restructurer sa production pour répondre aux demandes CBC et de Radio Canada :

"Non seulement fallait-il élargir l'éventail des sujets à traiter, mais il fallait aussi apprendre à travailler dans les nouvelles normes de trente minutes jusqu'à l'avènement de la télévision, on était habitué à produire des films de dix à vingt minutes"¹⁶³.

Les demandes de la télévision provoquent une restructuration radicale de la production, tant au niveau des thèmes, de la durée des films que du rythme de tournage. Afin de répondre à la hausse de la production et de respecter ses engagements, l'Office restructure ses studios. D'un côté, la production en série augmente le formatage des films. La tendance à l'académisme et à la routine est accentuée. Les conditions de production mal maîtrisées occasionnent des ratages. Afin de gagner du temps et de pallier au manque d'imagination, les films sont organisés en séries thématiques.

De l'autre, la hausse de la production diminue la pression de la hiérarchie sur les cinéastes. Le contrôle est moins précis, car il y a plus de films à surveiller et les durées de productions sont plus courtes. Pour répondre à la demande, l'Office embauche plus de personnel sans leur donner le même encadrement :

"Malgré les maux de tête créés par l'avènement de la télévision, il est ironique de remarquer que ce fut une série pour la télévision qui permit à certains cinéastes de créer plusieurs des documentaires intéressants de l'ONF. Il s'agit d'items *Caméra Candida* (*Candid Eye*) qui furent montrés dans la série *Documentaire 60*. C'est aussi à cette époque que la

¹⁶² Pierre Véronneau, *L'idéologie de contestation chez les cinéastes onéfiens*, 1987, p. 61.

¹⁶³ Michel Guillet, *Cours d'histoire du cinéma canadien*, 1962, p. 20-4.

production pour la télévision sortit de sa période de panique, en mettant l'emphase sur la qualité plutôt que la quantité"¹⁶⁴.

Cela favorise l'émergence de nouveaux styles. Certains cinéastes, en particulier dans l'Unité B, profitent de la situation pour tenter de nouvelles expériences. Cette situation permet également l'exploration de nouvelles thématiques, comme celle de la place de la femme dans la société. Cependant, la majorité de la production reprend une exploration du Canada suivant des thèmes classiques. Des séries sont créées sur le travail, le syndicalisme, la psychologie, le rôle international du Canada. Les points de vue idéologiques sont cependant plus variés.

Le thème de l'agriculture est un sujet classique à l'ONF. Cependant, dans le Maître du Pérou (Fernand Dansereau, 1957) ou Pierre Beaulieu, agriculteur (Fernand Dansereau, 1958) Fernand Dansereau dégage les préoccupations des gens de sa génération face à l'agriculture :

"Par le biais de ce profil, Dansereau s'attaque encore au mythe de l'agriculture salvatrice et, endossant les conclusions de la récente commission Gordon, affirme que celle-ci doit progresser radicalement pour ne pas disparaître. Pour y parvenir, il n'hésite pas à souhaiter l'intervention de l'Etat"¹⁶⁵.

Il dépasse le simple constat pour dénoncer une politique provinciale sans avenir.


De même, le monde de l'industrie est très souvent filmé par l'Office. Même si le contenu des films est loin d'être homogène, l'ensemble de la production sur ce thème est plutôt favorable à un développement industriel. Certains cinéastes, comme Parlardy, Les ingénieurs (Parlardy, 1957), ou Le Boursier, L'ouvrier qualifié (Parlardy, 1958) et Le prix de la science (Parlardy, 1960), en profitent pour souligner les carences québécoises en matière de formation et de recherche. Il faut cependant se pencher sur le thème voisin du syndicalisme pour trouver une réelle remise en cause des conditions de travail. Bernard Devlin, avec Contrat de travail (Bernard Devlin, 1950) puis Alfred J. (Bernard Devlin, 1956) aborde le sujet difficile des relations patrons/employés. Le film de Louis Portugais, Les 90 jours (Louis Portugais, 1959), est une illustration de l'éveil de la conscience ouvrière au Québec de 1945 à 1950. C'est la plus forte contestation du duplessisme. Véronneau constate toutefois qu'"il y a moins de films qui parlent du syndicalisme que de l'industrialisation (et cette tendance se maintiendra durant une bonne partie des années soixante)"¹⁶⁶. Bien que les idées et les idéologies se croisent et se contredisent à l'ONF, peu se permettent de tenir un discours trop radical avant le début des années soixante.

Tous les films cités dans ce chapitre sont réalisés de manière classique – suivant l'esthétique documentaire acceptée à l'Office. Ces films comportent souvent des séquences fictionalisées. Parfois le film au complet repose sur un scénario et des acteurs, comme le Maître du Pérou (Fernand Dansereau, 1957). Les techniques légères et synchrones sont

¹⁶⁴ Guillet, 1962, p. 20-7.

¹⁶⁵ Véronneau, 1987, p. 62.

¹⁶⁶ Véronneau, 1987, p. 64.



loin d'être l'unique mode d'expression des cinéastes. En particulier, l'action d'émancipation des cinéastes francophones existe bien hors du *cinéma direct*.



"Aussi longtemps que nous nous représentons la technique comme un instrument, nous restons pris dans la volonté de la maîtriser. Nous passons à côté de l'essence de la technique"¹⁶⁷.

Deuxième partie : Le développement d'un cinéma léger et synchrone à l'ONF

Comme le montrent Martin Barnier et Donald Crafton¹⁶⁸ l'évolution du matériel, des pratiques et de l'esthétique lors de la généralisation de la synchronisation image/son a lieu sous l'influence de modèles extérieurs, comme ceux de la radio ou l'enregistrement sonore. Par exemple, The Jazz Singer est une illustration visuelle d'un enregistrement sonore. La radio est aussi une source d'inspiration, comme le montre le film de Dziga Vertov Symphonie du Donbass (1930).

Par contre, le développement des techniques légères et synchrones est principalement interne au médium cinématographique. Bien sûr, le premier magnétophone portatif, le *Nagra* de Kudelski, est conçu au départ pour les reporters radiophoniques, les chasseurs de sons et les ethnographes. Cependant, très rapidement, Kudelski adapte son appareil aux demandes des cinéastes. Il en va de même pour la synchronisation. Même le système *Accutron*, développé par Don Alan Pennebaker et Richard Leacock à partir du quartz d'une montre, s'inspire finalement peu d'autres médias.

Tant sur le plan des pratiques ou du matériel, l'évolution légère et synchrone du médium cinématographique est principalement endogène. Ceci est particulièrement vrai à l'ONF, si l'on néglige les influences détaillées précédemment et les quelques échanges avec les pôles new-yorkais et parisiens.

I. Les innovations au niveau des pratiques cinématographiques

D'après les principales publications sur le sujet¹⁶⁹, la production de l'ONF de sa création aux années cinquante est assez standardisée. Deux conceptions se succèdent, d'abord celle de John Grierson, ensuite, après la deuxième guerre mondiale, une conception *industrielle* reposant sur un dispositif de production lourd et contrôlant. Il existe peu d'exemples s'écartant radicalement de ces modèles. Pierre Petel est peut-être le seul cinéaste à exprimer le désir d'un dispositif d'enregistrement plus souple à l'Office.

¹⁶⁷ Martin Heidegger, *La question de la technique*, 1996, p. 44.

¹⁶⁸ Martin Barnier, *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, 2002 ; Donald Crafton, *The talkies : American cinema's sound, 1926-1931*, 1997.

¹⁶⁹ Michel Guillet, *Cours d'histoire du cinéma canadien*, 1962 ; Majorie McKay, *History of the National Film Board of Canada*, 1964 ; D.B. Jones, *Movies and Memoranda, An interpretative History of the National Film Board of Canada*, 1981 ; Carole Faucher (dir.), *La production française à l'ONF : 25 ans en perspectives*, 1984 ; Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'Office national du film du Canada de 1939 à 1964*, 1986 ; Gilles Marsolais, *Le cinéma canadien*, 1968 ; Bruce Elder, *Image and Identity : reflections on Canadian film and Culture* ; Marcel Jean, *Le cinéma québécois*, 1991 ; Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, 1995.

1. *Le cas Pierre Petel*

Pierre Petel est un artiste polyvalent : il est peintre de formation, il a une bonne culture générale, il est aussi compositeur et écrivain. En 1944, il entre à l'ONF lors de la 2^{ème} vague de recrutement francophone. Il est d'abord assistant sur la série *Les reportages*. Rapidement, il est reconnu comme réalisateur. Il réalise Au parc Lafontaine (Pierre Petel, 1947), un film où la musique remplace le commentaire, puis en 1949, La terre de Caïn (Pierre Petel, 1949). Son œuvre, relativement courte, repose sur un souci d'expression personnelle et le refus d'une objectivité factice. Il y affirme clairement ses revendications culturelles francophones et son opposition au régime duplessiste. C'est également l'un des premiers cinéastes à poser la question des limites d'un matériel cinématographique lourd et encombrant. Tous ces éléments expliquent certainement l'ostracisme dont Petel est victime de 1949 jusqu'à sa démission en 1951.

Les inconvénients d'un cinéma lourd

Dès 1946, il prend conscience des limites des modes de tournages onéfiens. Il réalise deux films sur le même sujet, avec les mêmes images. Le Conte de mon village (Pierre Petel, 1946) et École n° 8 (Pierre Petel, 1946) présentent l'histoire vécue d'une jeune institutrice dans un petit village québécois. Le commentaire et le montage des deux films diffèrent. Le premier est un court reportage, le second est plus développé. Petel publie un compte rendu en 1947 dans la Revue dominicaine, sur son expérience de tournage.

Il commence par souligner les problèmes induits par la reconstitution des scènes, comme le non-respect de l'espace et du temps réel :

"Le tableau de prises de vues que vous avez établi, pour toutes sortes de raisons d'économies de temps ou d'argent, n'est pas dans l'ordre chronologique du découpage technique. C'est-à-dire, comme dans ce cas, vous filmerez à Bécancour toutes les scènes d'intérieur de la petite école, à cause de son cachet intime, tandis qu'à Loretteville, vous en filmerez les extérieurs et ainsi de suite"¹⁷⁰.

La dislocation du temps et de l'espace implique toutes sortes de complications, concernant les costumes, les coiffures ou les accessoires :

"Se parer, se peigner deux fois, 6 fois, de la même manière paraîtrait odieux à une jeune fille, même pour une modeste institutrice, mais combien plus odieux dans le film si au cours d'une leçon on la voyait écrire au tableau, les cheveux noués, se retourner pour une réprimande, frisée et achever sa phrase les cheveux sur les épaules"¹⁷¹.

Tout cela alourdit le tournage, l'empêche de rendre compte d'une réalité.

Petel montre l'absurdité de la situation, lorsque son interprète principale démissionne de son poste d'institutrice pour aller travailler dans un bureau : "Le plus ironique c'est le démenti que la vie apporte à votre scénario, où votre héroïne rejetait l'offre d'une situation

¹⁷⁰ Pierre Petel, *La peau des images*, 1947, p. 283.

¹⁷¹ Petel, 1947, p. 288.

meilleure pour se consacrer à ses élèves"¹⁷². Le scénario écrit à l'avance ne permet pas de s'adapter aux aléas du tournage. Ainsi, les cinéastes sont condamnés à filmer des clichés qui ne correspondent pas à la réalité. Ces seuls éléments suffisent à discréditer le film. Petel va plus loin en analysant le rôle d'un matériel lourd.

Il se plaint de la lourdeur du médium. La caméra n'est pas une palette, l'action, le mouvement n'est pas de l'argile :

"C'est dire qu'en dehors de l'image vue par la caméra, en dehors des mots : *Action* et *Coupez*, il y a toute une suite de préparations, de discussions, de câbles électriques et de lumières à transporter, tout un cortège d'incidents, de souvenirs aussi, que l'on pourrait appeler la *peau des images*. Ce scalpe de l'image, il incombe au directeur d'une petite équipe de l'opérer avant de s'adonner au jeu de la création"¹⁷³.

Il donne ensuite quelques exemples d'inconvénients. Au début du tournage, le trépied s'est perdu pendant le voyage :

"Pour le moment, il n'y a vraiment rien à faire : le cameraman [Roger Morin ou E.M. Alexander] refuse de travailler. Qui l'en blâmera ? Vous vous rendez quand même à l'école avec le bagage ; on vous y attend impatiemment. Nerveuses, les normaliennes sont parées de leur plus beau costume et leur visage frais miroite sous le jeu des feuillages. Tout est gâché comme un beau jour de moisson où le cheval du fermier tombe malade. Le cameraman, récalcitrant, cède enfin, pour un prétexte ou pour un autre. Joyeux, vous courez réquisitionner tout ce qui pourrait convenir comme trépied. Trouvé : un guéridon ! Etonnement général qu'un appareil aussi rudimentaire vienne compléter cette machine merveilleuse qu'est la caméra. La première scène est prête. Vous cherchez pourtant un objet sur lequel poser la caméra pour lui donner l'angle nécessaire. Confus, vous pointez le manchon d'une palette de ping-pong"¹⁷⁴.

Le cadreur est tenu de ramener une image correspondant aux critères définis par les services techniques. Ces règles de tournages lui enlèvent toute marge de manœuvre et toute inventivité. L'esthétique onéfiennne sacrifie la spontanéité à une image et un son de qualité. Il faut toute la détermination du réalisateur pour contourner ces aléas.

Ces pratiques cinématographiques ne s'adaptent pas aux tournages en extérieur, dans des conditions parfois difficiles. Par exemple, la caméra de studio ne résiste pas au froid :

"Pendant la cérémonie du mariage on avait dû la tenir au chaud, dans l'église et l'entourer de ses mains soigneuses, comme un enfant. Sitôt réchauffée vous retourniez à nouveau, décidé d'attendre la dernière minute pour aller prendre votre position. Comme vous craigniez aussi que la lentille ne prenne ombrage à ce petit jeu de froid et chaud et ne s'embue irrémédiablement. Quand la porte de l'église s'ouvre finalement sur les mariés, vous n'osez donner le signal, de peur que la caméra reste insensible à cet ordre et que cette belle image ombragée de sapins, ne soit à jamais perdue. Vous vous décidez enfin, merveille ! Le moteur fait un bruit d'abeilles qui vous réchauffe le cœur. Mais l'opérateur vient interrompre votre joie parce que comme il dit : « I forgot my rack-over », vous vous rendez compte que rien ne

¹⁷² Petel, 1947, p. 290.

¹⁷³ Petel, 1947, p. 284.

¹⁷⁴ Petel, 1947, p. 285.

s'impressionne sur la bande et qu'il va falloir reprendre la scène. Vous faites déjà figure d'intrus à ce mariage et on est bien gentil de vous laisser faire, mais de là à bisser une autre sortie d'église, on a autre chose à faire le jour de ses noces. Vous courez tout de même au devant du groupe qui avance majestueusement et semblez le refouler avec vos bras. Enervé vous donnez le signal à nouveau, et vous vous dissimulez dans le groupe nuptial, seul entre tous ces gens qui ne jouent pas véritablement votre rôle"¹⁷⁵.

Lors de ce tournage Petel accumule beaucoup de frustrations : sentiment d'importuner les protagonistes ; incapacité à tourner le scénario écrit ; sentiment de manquer un aspect de la réalité. Après la réalisation du film, il a la conviction de pouvoir "mieux faire la prochaine fois"¹⁷⁶. En fait, il semble accepter la situation, sans vouloir la modifier. Il n'envisage pas, à ce moment là, de filmer avec un autre matériel :

"La prise de vue, je devrais plutôt l'appeler un rite, à cause d'un certain caractère immuable et conventionnel. L'image, je pourrais dire qu'elle participe d'une vie animale, qu'elle possède un instinct, celui de se dégager parfois d'elle-même du cocon serré d'obstacles qui l'enveloppe"¹⁷⁷.

Petel vit la lourdeur des tournages comme une contrainte. Il n'envisage pas, en 1947, d'autres pratiques avec un matériel allégé. Il ne fait pas non plus mention du son.

La terre de Caïn

Pierre Petel intègre ces réflexions sur le medium cinématographique à la préparation du film La terre de Caïn (1949). Il les fait évoluer sur quatre points : un repérage approfondi, une caméra très légère, l'enregistrement de son en extérieur et la rédaction d'un commentaire à la première personne. Les conditions de tournage de ce film sont très différentes de celles de 1946. Petel bénéficie de la collaboration du cadreur Julien St Georges et du producteur James Beveridge. Le premier fait preuve d'inventivité et de souplesse lors de tournages de la série *Les reportages*. Le second valide ses choix et l'appuie face à l'administration de l'ONF. Beveridge défend dans un article la manière dont ce film est réalisé. Il lit ce texte sur CBC en mai 1950.

En 1948, Petel commence par mener un gros travail de recherche sur la côte nord du bas St Laurent. Il demande des renseignements à Québec et il lit les écrits de Jacques Cartier sur le fleuve. Il parcourt la côte et repère des sujets et des lieux. Il établit des contacts avec des transporteurs, des pêcheurs et des personnes locales, afin de faciliter le tournage. Il envoie un compte rendu de voyage à Beveridge daté du 26 avril 1948 dans lequel il décrit toutes les étapes de son voyage. Il souligne la qualité des rencontres et "l'HOSPITALITÉ des gens de la côte, réaction naturelle pour combattre l'ennui de l'isolement"¹⁷⁸.

De retour à Ottawa, Petel rédige un second scénario inspiré de son voyage. À cette étape du scénario, il choisit de simplifier la structure narrative de son film :

¹⁷⁵ Petel, 1947, p. 289.

¹⁷⁶ Petel, 1947, p. 291.

¹⁷⁷ Petel, 1947, p. 290.

¹⁷⁸ Pierre Petel, *Compte rendu de voyage*, 1948, p. 2.

"Je crains qu'au lieu de renforcer cet élément dramatique par notre jeune arpenteur, notre vieux conteur à ses petits enfants, notre gardien de phare ou notre missionnaire racontant son journal etc. nous lui donnerions un caractère superflu et risquerions d'alourdir inutilement le film en nous appropriant de précieuses minutes. Quand on considère que le rayon Montréal – Blanc Sablon est égal au rayon Montréal – Bernudes, on est renversé par l'ampleur du sujet et l'on doit tendre vers la plus grande concision"¹⁷⁹.

Le projet est soumis par Petel et Beveridge à Ross McLean le 10 mai 1948. Un budget est arrêté le 26 mai 1948. Il prévoit un tournage de 11 semaines pour une équipe réduite de deux personnes (le réalisateur et un cadreur), équipée d'une caméra *Eyemo* légère et portable. Le temps de tournage est beaucoup plus long que pour les productions classiques de l'Office. Il est également prévu plus de pellicule. L'équipe a une grande liberté de mouvements : beaucoup d'argent est alloué aux déplacements (location de bateau, pétrole, etc.). Enfin, un camion d'enregistrement sonore est réservé pour une journée de tournage. Une grosse part du budget de post-production concerne le montage son et le mixage. Le total des frais pour l'image – *Eyemo* pour 77 jours (avec les frais de pellicule), 492 \$ – représentent seulement le double des frais pour le son – *sound truck* pour 1 journée, à un coût de 222,50 \$. Les frais de déplacement – 3829,20 \$ – correspondent au quart du budget total. En définitive, le budget correspond à celui des autres projets, car la taille réduite de l'équipe permet de faire des économies.

Fin mai, le projet est prêt pour le tournage, la recherche, la préparation et l'écriture sont terminées et le tournage débute en juin 1948. Le dispositif d'enregistrement repose à la fois sur une caméra légère et non sonore et sur l'inventivité, la robustesse physique et la souplesse de caractère du cadreur Julien St Georges :

The photography was done by Julien St Georges, a robust cameraman who was once a forest ranger and who has a great passion for the outdoors and for strenuous pursuits like hunting and canoeing. He worked with a very light and portable camera called an *Eyemo*, one which is standard all over the world in newsreel work and in all kinds of jobs where the cameraman has to travel light and get into tricky places to shoot – up on cliffs, or in small boats, or blast surfaces, or other spots where a big standard motion-picture camera would just be impossible to move or to handle"¹⁸⁰.

Ceci permet à Petel d'éviter les mésaventures qu'il a connues dans le passé. La caméra n'est pas discrète, car elle est encore trop volumineuse et trop bruyante. Par contre, le cadreur s'adapte facilement au tournage en extérieur dans des conditions très variables. Il ne pourrait pas le faire avec une caméra de studio.

Les cinéastes arrivent par paquebot à Blanc Sablon. Ils louent les services d'un pêcheur :

"Here they made a deal with a local fisherman for the use of his little schooner and for his own services as a pilot and conducting officer along the coast. They travelled throughout the

¹⁷⁹ Petel, 1948, p. 2.

¹⁸⁰ Jim Beveridge, *The movie scene*, 1950, p. 29.

summer using this little boat as a base, coasting along the rugged shore and working back Westward towards Quebec City"¹⁸¹.

Ainsi, ils remontent le St Laurent, accostant où bon leur semble. Ils vont à la rencontre des personnes avec qui Petel a déjà lié un contact lors des repérages.

Les cinéastes filment les personnes en pleine activité. Le réalisateur organise les scènes qui se déroulent devant la caméra. Il en provoque d'autres qu'il avait vues lors de son premier passage. L'équipe de l'ONF filme à la fois l'activité rurale (agriculture, forêt et pêche), commerciale (comptoirs de la *Compagnie d'Hudson*) et touristique (pêche et croisière). Ils filment également, dans les réserves indiennes ou dans les paroisses, des scènes de la vie quotidienne, des fêtes et des danses.

"Petel and St Georges photographed the people and the activities of this coast, and quite a few of them seem really remote and exotic to us Canadians who live in the cities and haven't had much experience of the bush. There are the nomadic Montagnais Indians in their camps, - the little Grenfell mission stations dotted along the barren shore – the new airport and docks at Seven Islands, where the first wave of mining men and workers is travelling through by air into the interior to develop those immense iron ore reserves fishing, and huge new pulpmills, and lonely little villages as remote and withdraw as anywhere in Canada"¹⁸².

Certaines images semblent exotiques à Jim Beveridge. Elles ne correspondent pas, au premier abord, à sa conception de la vie sur la côte nord. Il est surpris, en voyant le film, par le foisonnement et la diversité de la vie dans cette région. En cela, le film atteint l'objectif que se sont fixés les cinéastes de rendre compte de ce qu'ils voient et non pas de ce que doit être la côte nord :

"The film treatment attempts to catch a definite scenic atmosphere, to establish an authentic mood and feeling. We try to do this in the writing of the text, in the rhythm of the film editing and construction, and above all in the music score and sound track"¹⁸³.

En fait, depuis le début du projet, les cinéastes tentent de sortir des modes de production cinématographiques onéfiens classiques pour atteindre un nouveau rapport à la réalité. Cette recherche va au-delà des éléments cinématographiques cités par Beveridge.

Pierre Petel arrive à ce résultat grâce au dispositif qu'il met en place. Premièrement, le repérage approfondi de la région lui permet de rendre compte de la réalité en évitant certains clichés. Il adapte sa conception de la vie sur la côte nord à son expérience. Ensuite, sa connaissance des personnes filmées rend possible une certaine complicité. D'un côté, il adapte son attitude – et celle du cadreur – aux habitudes des personnes locales. Tout en restant des étrangers, les cinéastes ont une attitude un peu moins étrange que celle des équipes classiques de l'ONF. De l'autre, Petel peut mettre en place des collaborations et trouver des relais dans les communautés, afin de faciliter le tournage. Par exemple, à Romaine, l'agent du gouvernement fédéral leur sert d'interprète.

¹⁸¹ Beveridge, 1950, p. 29.

¹⁸² Beveridge, 1950, p. 29.

¹⁸³ Beveridge, 1950, p. 30.

Deuxièmement, la caméra *Eyemo* permet de filmer dans presque toutes les conditions. Créée pour le reportage léger, elle est portable et très souple d'utilisation. Julien St Georges filme de temps en temps sans pied. Il n'hésite pas à l'embarquer sur une barque. Dans ce cas, la caméra est probablement posée sur l'épaule du cadreur assis dans le bateau. Son chargement, par magasin, est rapide et simple. Elle est conçue pour limiter les problèmes techniques. La caméra, qui fonctionne sans être raccordée au secteur, est le meilleur choix pour aller filmer loin de toute alimentation électrique. En contre partie, elle réalise une image de moins bonne qualité. Généralement, les cadreurs de l'Office la réserve pour le tournage des plans de coupes extérieurs non sonore. St Georges tourne l'ensemble du film avec cette caméra ce qui n'est pas une pratique courante.

En fait, l'ensemble du dispositif de tournage contredit les principes de l'ONF: le fait de partir en tournage 11 semaines à deux, sans assistant ; la faible planification du tournage ; la souplesse du dispositif d'enregistrement. Le résultat est un dispositif d'enregistrement très souple et assez discret. Le cadreur met peu de temps pour se préparer. Il peut changer discrètement les bobines. L'équipe de tournage n'impose pas son rythme aux personnes filmées, mais peut suivre les événements. Le réalisateur ne peut pas imposer de tels choix au cadreur ni au producteur. Les décisions se sont donc probablement prises à trois.

Troisièmement, le son extérieur est enregistré – avec le camion son – à un seul des lieux de tournage. La prise de son direct, mais non synchrone, a probablement eu lieu à Tadoussac, la seule étape accessible par la route. Cela permet de sonoriser l'ensemble du film. Par contre, la synchronisation au montage ne donne qu'un vague aperçu de la richesse sonore des paysages filmés. On sent là une limite imposée par le matériel. Il n'y a aucune trace de la frustration de Petel dans des déclarations ultérieures. Cependant, entre les descriptions de rencontres contenues dans le *Compte rendu de voyage* et les personnages souriants et sonores, mais muets, du film, on sent le désir du cinéaste d'aller capter la parole. Le film ne comporte aucun entretien, aucune parole directe que des gestes et des regards.

Le dernier élément du dispositif mis en place par Petel pour réaliser son film est le commentaire. Comme dans ses films précédents, il écrit un commentaire poétique. Par contre, il y fait référence aux conditions de tournage. Le dispositif d'enregistrement est mis en scène par la *voix off* :

"Au cours de ce voyage qui mena notre petite équipe de prises de vues, sur la rive gauche de l'estuaire et du golfe du St Laurent, depuis le détroit de Belle-Isle jusqu'à l'embouchure du Saguenay, nous avons mesuré l'importance de cette région de la province de Québec, encore méconnue, et qui abonde en richesses"¹⁸⁴.

L'utilisation de la première personne du pluriel inclut l'équipe de tournage dans la *voix off*. Les différents acteurs du dispositif d'enregistrement sont associés à ce texte. Au générique, René Lecavalier est crédité à la narration. Cependant, il semble qu'une autre voix prenne parfois le relais. Le fait que Petel écrive le texte, comme l'indique le document

¹⁸⁴ Pierre Petel, *Commentaire La terre de Caïn*, source ONF dossier 1030, 1949, p. 1.

daté du 9 février 1949¹⁸⁵, renforce cette impression d'énonciation multiple. La suite du commentaire est écrit à la première personne du singulier :

"Et pourtant, quand je repense à notre voyage, il me revient des images violentes de la mer toujours en mouvement...

Je revois des petits postes de pêche : Agoynish, par exemple, dans le décor de ses *sennes* [sic] à Capelan, posées là, comme pour emprisonner le vent.

Je revois, dans le paysage affligeant de la Pointe au Maurier, les pêcheurs rentrer d'une journée en mer.

Je me souviens, entre autres, de ce grain que nous avons essuyé en rade de la Tabatière.

... Et des petites étoiles qui veillaient d'un bout à l'autre de la terre de Caïn, tandis que nous dormions, dans notre barque, l'oreille tout près des vagues...

Je me reporte vers les indiens, au matin de leur départ pour l'intérieur, dans les solitudes du Nouveau Québec. Je crois rêver... mais non, je vois leur défilé solennel, et silencieux sur la pierre, dans le vent léger d'un matin... légers dans le vent... qui souffle de la mer"¹⁸⁶.

Le ton reste celui d'un compte rendu de voyage. L'expérience du tournage devient le support de la narration.

Ainsi, le commentaire perd son caractère omniscient. La voix de Lecavalier est plus rugueuse que les voix radiophoniques des films classiques de l'Office. Tout cela produit un commentaire plus contextualisé. C'est comme si Petel tentait, par la médiation de son commentaire, de nous rapprocher des personnes filmées. Il compense l'absence de la parole des habitants de la côte par la sienne et celle de son équipe. Il remplace les histoires des pêcheurs et des autochtones par le récit de son expérience.

Ce film donne l'impression que l'intention du cinéaste avant le tournage est de nous rapporter des paroles directes en même temps que les gestes et les regards. Techniquement, ce désir vient trop tôt. Les premiers enregistreurs magnétiques viennent d'apparaître, ils ne sont pas encore portables. Le magnétophone *Western Electric* 35 mm biformat, conçu en 1948, enregistre le son soit sur pellicule photographique 35 mm, soit sur pellicule magnétique. Malheureusement, il n'est utilisable qu'en studio ou dans un camion son. Cependant, le décalage est faible avec le premier *Nagra* conçu par Stéfan Kudelski. Le premier modèle commercial est vendu en 1951. Pourquoi dans ce cas, un cinéma léger et synchrone ne s'est-il pas développé plus tôt à l'ONF ? Pourquoi la piste explorée par Pierre Petel est abandonnée et rapidement oubliée ?

Brainwashing

Cet oubli correspond certainement au fait que Petel quitte l'ONF en 1951 et ne tourne plus d'autres films. Il n'a donc pas d'autres occasions d'expérimenter ce type de dispositif cinématographique. Un autre élément de réponse vient probablement du fait que sa conception du médium cinématographique est trop différente de celles qui sont acceptées à l'Office. Elle ne correspond ni à la compréhension griersonienne, ni à la vision industrielle.

¹⁸⁵ Pierre Petel, *La terre de Caïn*, source ONF dossier 1030, 9 février 1949.

¹⁸⁶ Pierre Petel, *Commentaire La terre de Caïn*, source ONF dossier 1030, 1949, p. 1.

Dans ce film, Petel ne cherche pas à imposer un point de vue, une idée, un principe. Il ne veut pas non plus faire correspondre la représentation qu'il donne de cette région avec les clichés véhiculés par la société canadienne. Au contraire, il tente de s'inspirer de la réalité pour en rendre compte. Ainsi, en pensant son film comme la médiation entre son expérience de voyage et le spectateur, il reprend un élément du cinéma oral. Il tente de rapprocher les spectateurs – canadiens pour la plupart – des modes de vie qu'il filme. Il est bien sûr absent lors de la projection. Cependant, en s'impliquant personnellement dans le dispositif d'enregistrement et dans le commentaire, Petel agit comme médiateur entre la réalité filmée et celle du spectateur. En somme, d'un côté Petel suit le mandat de l'ONF de montrer le Canada aux Canadiens et, dans le même temps, répond aux demandes des spectateurs francophones. De l'autre, par ses choix tant techniques qu'esthétiques, Petel contredit les modes de production cinématographique en place à l'Office. Par là, il s'attire plus la réprobation de ses collègues que de la direction de l'ONF. Ceci a des répercussions graves sur sa carrière.

Un autre élément aggrave sa situation. Contrairement aux habitudes onéfiennes de cette période, Petel dirige le projet du début à la fin : "Petel directed the film when it was photographed, and handled the editing of the complete story back in the cutting room in Ottawa"¹⁸⁷. Il bénéficie du constant soutien du producteur, Jim Beveridge. Ainsi, il acquiert une liberté rare à l'Office. De plus, la qualité de son travail est reconnue. En 1950, il est l'une des vedettes de la cérémonie des *Canadian Film Awards*. La terre de Caïn (1949) reçoit le *Grand prix du cinéma* des mains du Premier ministre St Laurent. Evidemment, la situation attire la convoitise et provoque des jalousies.

En 1957, le cas de Petel est cité comme un cas de persécution par Pierre Vigeant, dans Le Devoir :

"Le cinéaste Pierre Petel est sûrement l'un des plus brillants qui soient passés à l'Office national du film depuis sa fondation. La façon dont sa carrière a été interrompue illustre bien l'état d'esprit et les méthodes de la clique qui domine l'office et ostracise les Canadiens français. [...] Comme tant d'autres à l'Office du film, il fut soumis au traitement du *brainwashing*. On fit le vide autour de lui et on accrédita la légende qu'il était un artiste indiscipliné, un inadapté, un caractère impossible"¹⁸⁸.

Après le tournage de La terre de Caïn (1949), il est engagé comme assistant réalisateur d'un cinéaste anglophone :

"Quand il se rendit compte qu'on le traitait comme un commissionnaire et non comme un collaborateur, il protesta vigoureusement. Il aurait dit qu'il avait mieux à faire que d'aller chercher les *Cokes* pour les membres de l'équipe. C'est à partir de ce moment qu'on décida de s'en débarrasser"¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Jim Beveridge, *The movie scene*, 1950, p. 29.

¹⁸⁸ Pierre Vigeant, Le Devoir, 29 mars 1957.

¹⁸⁹ Vigeant, 29 mars 1957.

Malgré le soutien apporté par le Premier ministre St Laurent et quelques francophones haut placés dans l'administration canadienne, Petel peine à rester à l'Office. Tout ses projets sont systématiquement refusés :

"On ne lui confiait plus de travail ou si on lui en confiait il s'agissait toujours de choses absolument insignifiantes. On ne perdit aucune occasion de l'humilier. On s'employa habilement à répandre la rumeur qu'il était devenu impuissant à produire quoi que ce soit. Il était devenu du *bois mort* et ne pouvait plus rendre service à l'Office"¹⁹⁰.

Il en va de même pour le cadreur, pigiste, qui disparaît des équipes de l'Office. Il semble que le producteur, après un temps passé à CBC, réintègre l'ONF.

Petel démissionne en 1951, pour accepter un emploi à l'agence Publicité service. Il devient ensuite l'un des producteurs les plus importants de Radio Canada. Dans les années soixante, il crée un studio de postsynchronisation. Apparemment, il ne réalise pas d'autre films après 1949. Même si Petel est un cas très singulier, tant sur le plan de la production cinématographique que de la carrière, il existe d'autres exemples de refus de l'esthétique figée des beaux documentaires. Durant les années cinquante, la plupart des recherches dans ce domaine vont être menées dans l'Unité B dirigée par Tom Daly.

2. La production de l'unité B

En 1950, l'Office national du film est organisé en 4 unités. L'unité A gère les commandites du ministère de l'agriculture, les productions en français et en langues étrangères. L'unité B produit les films commandités par des promoteurs privés, les films scientifiques et culturels et les commandes du gouvernement en matière d'enseignement. L'unité C s'occupe des commandes du ministère du tourisme et de l'immigration ; il produit également la série *Canada Carries On* et les quelques films à grande diffusion – *theatrical films* – réalisés à l'ONF. L'unité D est en charge de tous les projets spéciaux, en particulier ceux émanant des affaires étrangères et de l'armée¹⁹¹. Dans les années suivantes, deux unités supplémentaires sont créées, regroupant les productions en français (sous la direction de Bernard Devlin) et le service de traduction (dirigé par Jacques Bobet)¹⁹².

Cette organisation tente de répartir la production de l'ONF, tout en équilibrant les commandites – commandes précises du gouvernement canadien, ou d'un organisme extérieur – et les productions libres – projets initiés par les cinéastes. Il n'y a pas – au départ – de distinction formelle entre les unités. Elles ont toutes la même valeur, les mêmes compétences, le même accès au matériel. Il existe une grande conformité esthétique dans la production onéfienne. Elle correspond à la tradition griersonienne décrite dans la première partie. Cependant, chaque unité se construit une identité à travers des manières différentes de mener à terme les projets.

¹⁹⁰ Vigeant, 29 mars 1957.

¹⁹¹ Source ; D.B. Jones, *Movies and Memoranda*, 1981, p. 61 & sq.

¹⁹² Source : Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'ONF, 1939 - 1964*, 1986, p. 150.

Unit B est la plus grosse unité de l'Office (40 personnes) et sa production est la plus importante et la plus diversifiée. Le domaine de compétence de l'unité B, très large au départ, s'étend encore par la suite. La capacité d'invention de ses cinéastes fait qu'on leur confie généralement les projets hybrides. Par exemple, le directeur Tom Daly a acquis durant la guerre une bonne expérience de montage. Il a la réputation de pouvoir *sauver* n'importe quel projet, en redressant un discours flou par un montage efficace. Il sait choisir et organiser les images pour leur donner un sens cohérent. Ainsi, l'unité B devient l'unité récupérant toutes sortes de projets – *catch-all unit*¹⁹³. Elle n'a pas du tout le même prestige que l'unité C. De fait, c'est l'unité la moins homogène et une grande diversité de points de vue et de pratiques cinématographiques y coexiste. Il est difficile de savoir si les cinéastes collaborent en mettant en commun leur expérience, ou si des petits groupes fonctionnent de manière autonome.

Progressivement, cette distinction informelle se renverse. D'unité subalterne, *Unit B* devient un pôle d'innovation et de recherche esthétique :

"After the war and partly as a result of the post-war attacks on the Film Board, most units and filmmakers at the Film Board had quietly adapted a fairly routine approach to production. The aim was to produce good, solid films in response to specific problems, usually identified by a sponsoring government department. The important thing was to turn out a professional product according to a fixed schedule and a reasonable budget. Professionalism was the prevailing value, a reasonably good, solid work was produced. However, no significant advances in the Film Board documentary were made by the professional school. But in one unit, *Unit B*, professionalism became subordinate to a different value, aesthetic quality"¹⁹⁴.

Rien ne permet de montrer que cette évolution correspond à la volonté des cadres de l'Office. L'attitude volontaire de certains membres de cette unité, en commençant par son directeur, Tom Daly, explique certainement le changement de statut de l'unité B.

Tom Daly

Tom Daly est le directeur de l'unité B. C'est l'un des rares cinéastes formés par Grierson encore en activité dans les années cinquante. Durant la guerre, il a beaucoup collaboré avec Stuart Legg, l'adjoint de Grierson :

"From Stuart Legg, Daly learned how to structure bits of film material. From Grierson, he absorbed an international, holistic perspective on history. From the messianic atmosphere of wartime Film Board, he developed an attitude of deep commitment to craft"¹⁹⁵.

Il est embauché en 1940 par John Grierson, en tant que chercheur. Il n'a aucune expérience, il vient de terminer des études de lettres à l'Université de Toronto. Il apprend

¹⁹³ "This *catch-all* unit [Unit B], considered less significant at the time than, for example, Unit C (theatrical films), developed through the fifties and early sixties into the NFB's most honoured arm". (Peter Morris, *The Film Companion*, 1984, p. 78).

¹⁹⁴ D.B. Jones, *Movies and Memoranda*, 1981, p. 61.

¹⁹⁵ D.B. Jones, *Tom Daly's Apprenticeship*, 1989, p. 259.

vite et rapidement il travaille avec Stuart Legg sur la série *the World in Action*, films de propagandes réalisés à partir des images d'actualités de guerre. Il cumule les fonctions de chercheur, scénariste, monteur sonore et monteur d'archives. En 1945, il valide cette expérience en acquérant le statut de *producteur réalisateur*. Au départ de Grierson et de son équipe, juste après la guerre, il prend la relève et devient un des cadres de l'Office :

"When the British left there was a real feeling that the big trees had been knocked out of the forest. I felt very strange and empty in some ways and at the same time quite open, because nobody knew in what direction to go"¹⁹⁶.

Tom Daly a suffisamment d'expérience pour avoir une idée assez précise de la manière dont il veut produire des films. Il va profiter de cette période de flottement pour favoriser sa conception.

Toute son expérience cinématographique a été influencée par John Grierson. S'il développe une esthétique différente de celle majoritairement acceptée à l'Office, elle n'est pas forcément en contradiction avec les conceptions griersoniennes du cinéma. Par exemple, tout en étant intraitable sur la qualité technique des films, il favorise les expériences et les innovations. Il incite les cinéastes à plus d'audace. Comme il l'a appris avec Grierson, il les pousse à expérimenter de nouvelles pratiques audiovisuelles, en sortant des manières de faire acceptées par tous. Bien sûr, en tant que directeur de l'unité, il assume les réussites et les échecs vis-à-vis de la direction de l'Office.

D'autre part, concernant l'organisation du travail, il s'inspire de l'atmosphère dans le *Film Board* durant la guerre. Il valorise l'effervescence des sessions de montage marathon, juste avant une date limite :

"Nobody was asked to come. People would just hear about it and ask, « How can I help? » [...] There was no great separation between life and work. A very good spirit permeated all that. There were little nodal points in Ottawa where several film boarders lived together and which had become party spots, so that everybody gravitated there"¹⁹⁷.

Ainsi, les cinéastes prennent l'habitude de travailler en équipe, de solliciter les capacités de chacun en fonction des spécificités d'un projet. En 1981, Tom Daly explique le fonctionnement de ces groupes informels :

"Each person, confident of his ability in one or two areas, would recognise his lacks in other areas, and other persons' abilities in those areas. Each person had a sense that his own fulfilment could not be fully achieved on his own, but only in connection with a project to which he and others contributed where they could... to achieve something greater than the sum of the various contributions... To achieve this harmony, filmmakers don't have to be geniuses, but they do have to be first-rate in *something*. And if they are, they will also be aware of not being first-rate in other things, and will therefore *enjoy* co-operating with people who are first-rate in those things"¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Tom Daly, Karen Marqinson, *Interview*, 1983, p. 1.

¹⁹⁷ D.B. Jones, *Tom Daly's Apprenticeship*, 1989, p. 270.

¹⁹⁸ Tom Daly, in D.B. Jones, *Movies and Memoranda*, 1981, p. 71.

Contrairement aux autres unités où l'organigramme est clairement défini, les postes et les tâches sont variables et flexibles. La dynamique de groupe permet à chacun d'apporter le meilleur de lui-même, en fonction de ses talents et de ses capacités. Tom Daly donne l'exemple en dépassant ses fonctions de producteur exécutif pour participer à l'écriture ou au montage d'un film.

Évidemment, l'action d'un seul homme – fût-il le chef – ne saurait expliquer cette évolution. D'autres acteurs ont participé à cette histoire. Wolf Koenig rappelle le rôle joué par Roman Kroitor. Pour lui, le groupe s'est construit autour de ces deux personnalités :

"The polarities within *Unit B* were best expressed by the two major personalities within it : Tom Daly and Roman Kroitor. The personalities of these two men were almost diametrically opposed to each other, Tom, the conservative, pragmatic, technically and artistically accomplished, apparently unemotional administrator ; [...] Roman, on the other hand, was a rebel (in this way), an accurate but devastating critic [...]. He was the object of envious ridicule by some but, like Tom Daly, he was dedicated to the public good (although he saw it from another angle)"¹⁹⁹.

En fait, en favorisant le travail collectif, l'organisation de l'unité B permet les échanges et renforce le rôle de chaque employé. Ainsi, même s'il a une position plus périphérique, Norman McLaren est également un personnage influent de cette unité.

Norman McLaren

En 1942, Norman McLaren est invité par Grierson pour développer à l'ONF une unité d'animation. Officiellement, l'Office a besoin d'un studio d'animation pour créer des schémas explicatifs et des cartes. En fait, Grierson veut donner sa chance à ce jeune cinéaste écossais, avec qui il a déjà collaboré à Londres. La production de McLaren dépasse les besoins des films didactiques. Dans une quasi-liberté de production, il développe de nouvelles techniques d'animations.

"McLaren est le cinéaste le plus libre du monde. Son gouvernement ne lui passe aucune commande, ne lui fait aucune recommandation, mais lui demande seulement d'expérimenter des modes d'animation sans précédent et de trouver de nouvelles utilisations du son. D'évidentes raisons techniques motivent cette liberté enviable. Les occasions d'appliquer les découvertes de McLaren ne manquent pas à l'Office national du film. [...] Mais Norman McLaren doit également sa liberté à des raisons de prestige. La réputation de McLaren est maintenant mondiale"²⁰⁰.

Après la guerre, l'*Animation Unit* est intégrée dans l'unité B. Trop petit pour être un département indépendant, il s'intègre assez naturellement dans cette unité déjà très hétérogène. Le mode de gestion mis en place par Tom Daly n'entrave pas la liberté de création des cinéastes, mais, au contraire, favorise les échanges. Il ne peut pas y avoir de conflit entre ces deux vétérans du NFB, car McLaren fuit systématiquement toute responsabilité administrative.

¹⁹⁹ Wolf Koenig, in Jones, 1981, p. 72.

Les autres cinéastes de l'unité B sont influencés par l'ouverture d'esprit de Norman McLaren. Il est talentueux et généreux, il pourrait réaliser ses films sans assistants : "Although quite capable of working with others and generous with his talent, he really didn't need others"²⁰¹. Il aime collaborer avec de jeunes cinéastes. Il leur montre sa manière de procéder, tout en les aidant à mener à bien leurs propres projets.

Norman McLaren a l'une des conceptions les plus larges du cinématographe. Il retient toutes les possibilités, toutes les techniques, toutes les expérimentations audiovisuelles. Pour lui, chaque cinéaste doit développer sa propre technique. Il insuffle cet esprit d'innovation aux cinéastes de l'Office. Ce n'est pas un hasard si les principaux promoteurs des innovations techniques légères et synchrones dans l'unité B commencent à faire du cinéma sous sa direction. En 1945, Colin Low est engagé comme animateur. En 1948, Wolf Koenig travaille comme assistant monteur dans le studio d'animation.

À partir de 1954, McLaren collabore également avec Claude Jutra. Outre l'influence prépondérante sur le jeune cinéaste francophone, il favorise sa rencontre avec Jean Rouch. En 1949, McLaren rencontre Rouch lors du Festival du film maudit de Biarritz. Rouch présente alors une série de courts films dont Les magiciens noirs et La circoncision (Jean Rouch, 1949). Lorsqu'en 1958, Claude Jutra voit Moi un noir (Jean Rouch, 1958) à Paris, il se souvient de l'éloge que son ami Norman McLaren a fait du cinéaste ethnographe français. Il est séduit à son tour, ce qui précipite son départ pour Abidjan et la rencontre avec Jean Rouch.

Professionalisme et innovations

Au début des années cinquante, les conditions de réalisation des films dans l'unité B sont sensiblement différentes du reste de l'ONF. Dans les autres unités, un carcan technique et esthétique force les cinéastes à reproduire un modèle inspiré de la tradition mise en place par Grierson. Afin de maintenir un bon niveau de qualité, les cadres de l'Office instituent un ensemble de règles de procédure qui fige les pratiques cinématographiques de l'écriture du projet au montage. Par exemple, le tournage ne peut avoir lieu que dans certaines conditions. Un cadreur refusera de tourner un plan si son matériel n'est pas parfaitement en ordre. Pierre Petel détaille l'ensemble des problèmes techniques qu'il rencontre durant le tournage de Conte de mon village, dans un article *La peau des images*²⁰². Le trépied ayant été perdu pendant le voyage, le cadreur refuse de tourner, alors que toutes les figurantes sont prêtes sur le lieu de tournage. De même, Michel Brault explique comment il a dû se battre contre les règles d'éclairages, afin de respecter les conditions de lumière d'une scène²⁰³.

Dans l'unité B, le nombre et l'hybridité des projets empêchent de contrôler de manière précise la production, tant sur le plan financier que méthodologique. Tout en se construisant une réputation de professionnalisme et de qualité, certains cinéastes profitent

²⁰⁰ Arts, Lettres et Spectacles, 7 août 1957, Montréal,

²⁰¹ Jones, 1981, p. 75.

²⁰² Pierre Petel, *La peau des images*, in Revue dominicaine, vol. 53, n° 1, mai 1947, Montréal, p. 284.

²⁰³ Michel Brault, France et Gilbert Maggi, *Entretien*, in CinémAction, n°81, 1996, Paris.

de cette situation pour mettre en place un espace de liberté et de créativité. Avec le soutien de personnalités telles que Tom Daly ou Norman McLaren, quelques cinéastes cherchent d'autres manières de produire des films documentaires. Ils commencent aussi à modifier leur matériel de tournage.

Il serait intéressant d'étudier en détail l'ensemble de la production de l'unité B – en regard avec celle de l'ensemble de l'Office – pour voir dans quelle proportion – et suivant quelle évolution – les cinéastes sortent du modèle classique. La présente étude ne concerne que les films réalisés par ceux qui se sont intéressés aux techniques légères et synchrones. Les principaux cinéastes concernés par cette évolution sont Wolf Koenig, Colin Low, Roman Kroitor et Stanley Jackson. Dans une moindre mesure, on peut citer Gerald Potterton, Bob Verrall, Don Owen, Arthur Lipsett et William Greaves. À partir de 1954, Terence Macartney-Filgate est engagé, d'abord comme scénariste puis comme réalisateur. Il ne faut surtout pas oublier les techniciens, dont Michel Belaieff, Fred Anders, Ron Alexander et James Beveridge. Enfin, à partir de 1956, de jeunes techniciens francophones Georges Dufaux, Michel Brault, Marcel Carrière et Gilles Gascon participent aussi à ces projets. Ils deviendront les principaux acteurs du *cinéma direct*.

Ces cinéastes modifient très lentement leurs techniques de tournage, en négociant à l'intérieur de cette faible marge de liberté. Par exemple, ils n'hésitent pas à contourner certaines règles de fonctionnement administratives, comme la constitution des équipes. En 1954, pour le tournage de Corral (Colin Low, 1954), Colin Low demande à Tom Daly l'autorisation de laisser Wolf Koenig tenir la caméra :

"Colin Low wanted Wolf Koenig, a member of the *Unit B* and not a member of the Camera Department, to shoot the film. This was revolutionary for the bureaucratic post-war Film Board. In protest, the Camera Department sent deputations to the Commissioner. But perhaps because the *Faces of Canada* series was small, low-budget, and exploratory, Low and Koenig prevailed"²⁰⁴.

Cette petite anecdote est révélatrice des débuts de la redistribution des rôles dans les équipes légères de tournage. Les réalisateurs deviennent techniciens ; ensuite les cadres et les preneurs de son sont de plus en plus concernés par la réalisation du film. Ce processus prend plus d'ampleur chez les cinéastes francophones dans les années soixante. Ce gain, en devenant un droit acquis, permet aux cinéastes de contourner une équipe technique très conservatrice – surtout au niveau de l'image. Par contre, la scission engendrée entre équipe de tournage et équipe technique va freiner l'évolution du matériel à l'ONF.

L'indépendance de production à l'unité B concerne aussi la planification et la budgétisation des projets. Afin de suivre leurs intuitions, il arrive qu'une équipe ne respecte pas les délais de production, ni les budgets. Par exemple, lors du tournage de Paul Tomkowicz (Roman Kroitor, 1954) sur un aiguilleur, à Winnipeg, le son direct n'est pas audible.

²⁰⁴ D.B. Jones, *Movies and Memoranda*, 1981, p. 63.

"To get Tomkowicz to open up about his life, Kroitor had hidden the microphone. During the recording, Tomkowicz had walked around a bit often moving too far away from the microphone. The tapes were unusable"²⁰⁵.

Le réalisateur, Roman Kroitor va s'entêter, jusqu'à trouver une voix correspondant à son personnage principal. Avec Stanley Jackson – le monteur son – ils font des tests. À chaque fois la voix est trop propre, elle décrédibilise le propos du film. Cependant, le budget du film est largement dépassé et Tom Daly – le producteur exécutif – ne peut pas autoriser un autre enregistrement. Outrepassant la décision du directeur, les deux cinéastes vont à Toronto où ils ont trouvé un animateur de radio d'origine polonaise et ils enregistrent un commentaire tout à fait satisfaisant. Cependant, comme le raconte Jackson, l'affaire a des conséquences administratives :

"When Tom [Daly] found out ... he was very unhappy, because he'd already been budgeted by the Director Production [Donald Mulholland] about this film being so far over budget. So we said, « look, let's us [Kroitor and Jackson] go to the Director Production and tell him we've done this illegal thing, but that we think it was worth it, and that Tom had nothing to do with it ». Tom said no. In effect, he said that he'd take care of it. He was clearly impressed that we'd do this outrageous thing, that we'd be so tenacious, to get the film right"²⁰⁶.

La principale différence entre la majorité du personnel de l'ONF et certains cinéastes de l'unité B concerne une conception du travail bien fait. L'objectif des premiers est de produire un document audiovisuel respectant le cahier des charges, le budget et le planning²⁰⁷. Les seconds assujettissent ces éléments à la qualité esthétique du film réalisé. Ils se permettent de ne pas respecter certaines règles, cependant, la qualité technique est irréprochable :

"Sometimes it seemed to others that *Unit B* filmmakers lived only to make brilliant films, subjugating all other aspects of life and living to that single purpose. For *Unit B*, the pursuit of perfection had apparently become *the sacred commitment* that the theatrical release date had been during the war. It was as if it were holy to seek perfection and sinful to compromise"²⁰⁸.

C'est en réalisant des films reconnus comme excellents – ils reçoivent régulièrement des récompenses dans des festivals de cinéma à l'étranger – que les cinéastes de l'unité B se construisent un espace de création. Progressivement, ils sont de moins en moins contestés. La reconnaissance à l'étranger leur donne même une certaine notoriété. Ils négocient constamment entre innovation et respect de la tradition.

En fait, cette esthétique correspond aussi à la tradition griersonienne :

²⁰⁵ Jones, 1981, p. 62.

²⁰⁶ Jones, 1981, p. 63.

²⁰⁷ Tom Daly raconte comment dans l'unité C, des cinéastes se congratulaient lorsqu'ils réussissaient à produire un film en respectant le budget et les dates limites. Le film en lui-même est accessoire, le sujet n'engageant en rien le cinéaste et l'esthétique respectant un modèle préétabli (source Tom Daly, Karen Marqinson, *Interview*, source ONF dossier Tom Daly, novembre 1983).

²⁰⁸ Jones, 1981, p. 73.

"For Paul Tomkowicz and Corral, perfection became regarded as a criterion far more important than the budget, the schedule, or the norm, i.e. professionalism. Grierson had urged that films must *achieved distinction or they're not worth doing at all*, and, for their time, the wartime films were distinctive, or at least technically well made. But there had always been the urgencies of the war, the theatrical release date, and Grierson's Calvinistic strain to keep rein in any one project's pursuit of its full potential. It took several years of peace, and the introduction of a measure of routine, before the Film Board began to free itself from wartime constraints"²⁰⁹.

Suivant cette lecture, la différence entre l'unité B et le reste de la production de l'Office viendrait simplement d'une compréhension différente du legs Grierson, les uns favorisant sa compréhension du médium cinématographique, les autres s'attachant à la lettre des consignes instaurées en temps de guerre.

Pendant, il ne faut pas chercher à définir une unité esthétique des productions de l'unité B. Au contraire, chaque réalisation met en place un dispositif de production innovant :

"Paul Tomkowicz, Corral, City of Gold, Universe, and the *Candid Eye* series, each prototype in its own right, could be taken as benchmarks in the evolution of distinctly *Unit B* style of *working* that was to affect the Board deeply, if not universally or unambiguously"²¹⁰.

C'est dans ce cadre que les cinéastes les plus novateurs lancent en 1957 l'idée de la série *Candid Eye*.

Le Candid Eye

C'est une série de quinze courts-métrages réalisés pour la télévision, produite par Tom Daly, avec Terence Macartney Filgate, William Greaves, Wolf Koenig et Roman Kroitor à la réalisation, secondés par Ron Alexander, Michel Brault, Georges Dufaux et Gilles Gascon. Les cinéastes tentent d'obtenir une certaine objectivité, via la prise de vue à l'improviste et le recours au téléobjectif pour ne pas troubler le phénomène observé. Voici comment ils expriment leur approche dans une *Lettre type de demande de collaboration pour le tournage d'un film de la série* :

"Dear Sir,

We, at the National Film Board are engaged on producing a series of seven 1½ hour films on various aspects of life in Canada. The series, known as the *Candid Eye* series, will be released on the national network of the CBC.

The emphasis in these films is to portray people in action going about their ordinary work. We use no actors. People simply play themselves. The shooting in all cases is done as simply and candidly as possible, in the course of actual work. We would not need to ask the men to take time off as actors, so there would be the minimum of disruption of work, if any.

²⁰⁹ Jones, 1981, p. 70.

²¹⁰ Jones, 1981, p. 70.

In the series so far we have done film about the Salvation Army in Montreal, about immigrant children learning English, about an old-fashioned threshing operation, about children's games on a sunny day in the city, etc.

We feel very strongly that a highly interesting film could be made on some aspects of the work of a..."²¹¹.

Les cinéastes soulignent l'aspect *candide* des prises de vues. Ils veulent enregistrer des scènes correspondant à la vie courante. Le principal aspect du dispositif d'enregistrement est sa neutralité, son absence d'impact sur la réalité filmée.

Les réalisateurs de la série veulent porter un regard non préconçu sur la réalité. Ils refusent de dramatiser leurs documentaires, recherchant le plus d'objectivité possible. Suivant cette stratégie, le dispositif d'enregistrement doit laisser le moins de traces possible sur la réalité filmée. Ils s'inspirent de la théorie du *moment décisif* développé par le photographe français, Henri Cartier-Bresson. L'une des manières de filmer *sur le vif* est de cacher le dispositif d'enregistrement, soit en masquant la caméra, soit en l'éloignant et en utilisant de longues focales. La plupart des séquences sont filmées sans que les protagonistes ne remarquent le dispositif d'enregistrement. L'utilisation du téléobjectif impose de laisser la caméra sur un pied. Étant installés loin de la scène, ils ne peuvent pas s'adapter aux réactions des protagonistes et ils doivent les anticiper.

Au départ, les cinéastes envisagent un montage minimaliste, en accord avec leurs principes de tournage. Cependant, afin d'obtenir un film homogène à partir de ces fragments de réalité, les monteurs doivent organiser les images suivant un montage souvent très élaboré. On peut y déceler le savoir faire de Tom Daly.

Sur le papier, tous les projets de la série semblent respecter une certaine unité. Cependant, les films réalisés sont très différents. On constate une séparation entre des films qui cherchent à *libérer la caméra* - caméra mobile et son synchrone, *dans quelques séquences uniquement* – et d'autres qui respectent une esthétique classique (commentaire et montage illustratif). Dans les films réalisés par Stanley Jackson – A foreign Language ou Memory of Summer (Stanley Jackson, 1958) – la caméra est fixe, le son n'est pas synchrone et un commentaire explicatif recouvre les images. Dans ceux auxquels participe Wolf Koenig, la caméra est parfois plus proche des personnes filmées, elle est exceptionnellement portée et un son synchrone est enregistré lorsque les conditions le permettent.

Il ne faudrait néanmoins pas en conclure une séparation nette entre les cinéastes. Terence Macartney-Filgate est le réalisateur de films des deux tendances. Dans The Back-breaking Leaf (Terence Macartney-Filgate, 1959), la description de la récolte de feuilles de tabac dans une exploitation du sud de l'Ontario est présentée suivant le point de vue original des journaliers récoltants. Par contre, le dispositif de tournage est assez classique : un scénario écrit avant le tournage, une équipe nombreuse, utilisation du téléobjectif et un commentaire écrit par Jackson. Au contraire, la séquence d'ouverture de Pilgrimage

²¹¹ Source ONF, dossier 58-238, *Lettre type de demande de collaboration pour le tournage d'un film de la série Candid Eye*, 1958.

(Terence Macartney-Filgate, 1958) présente le cortège des pèlerins à l'Oratoire St Joseph, filmés de l'intérieur, caméra à l'épaule et son synchrone. Wolf Koenig, le cadreur, réussit l'exploit de s'agenouiller sur le prie-Dieu et de filmer son autre main touchant la tombe du frère André. Il filme avec une petite caméra *Arriflex*. Dans la série *Candid Eye*, les positions sont loin d'être figées. Il n'y a pas un affrontement de deux visions d'auteur, mais simplement une différence entre les conditions de réalisation des projets.

Ces quelques innovations peuvent nous sembler anecdotiques. Elles ouvrent tout de même la voie à une nouvelle conception du cinéma qui se dessine à la fin des années cinquante. Elle permet aux opérateurs et futurs cinéastes francophones de faire l'expérience d'un cinéma plus libre que celui habituellement préconisé par l'ONF. Les cinéastes du *Candid Eye* font évoluer les méthodes de tournage, tout en respectant la forme du documentaire onéfien. Ces évolutions sont acceptées par les dirigeants de l'Office car les films du *Candid Eye* sont appréciés par les spectateurs – en premier par les personnes filmées²¹² – et ils reçoivent des récompenses²¹³.

3. Une génération de cinéastes francophones

Jusqu'en 1957, les traces de changements dans les autres unités sont peu nombreuses. On constate tout de même une volonté de s'émanciper des structures figées de l'Office chez certains cinéastes francophones. Contrairement aux jeunes cinéastes (entrés à l'ONF après 1956), les employés déjà en place depuis quelques années choisissent de négocier prudemment. Ils cherchent d'autres conditions de production.

Nous avons vu comment les cinéastes de l'unité B sont maîtres d'œuvre du projet, de son écriture à la copie finale. Ce mode de fonctionnement est une exception à l'Office. Dans les autres unités, le directeur, faisant office de producteur exécutif, propose un projet, choisit un chercheur ou un scénariste, puis confie le tournage à un réalisateur et à un ensemble de techniciens (image et son). Enfin, il cherche un monteur disponible pour agencer les images, en fonction du scénario écrit. Ce procédé est très largement inspiré du système de production hollywoodien. Dans ce cas, le réalisateur n'a même pas la possibilité d'expliquer ses choix à la personne qui réalise le montage. Au mieux, il accompagne les rushes d'un rapport écrit que le monteur n'est même pas tenu de lire.

Le Mémoire de Fernand Dansereau

C'est ce qui se produit à la fin du tournage du film Le maître du Pérou (Fernand Dansereau, 1958). Victor Jobin, le directeur de l'unité A, dissuade Fernand Dansereau de

²¹² Suite à la diffusion de Pilgrimage, Roland Gauthier, supérieur de l'Oratoire St Joseph, envoie une lettre au commissaire de l'ONF : "Au nom des religieux de l'oratoire et en mon nom personnel, je tiens à vous féliciter sincèrement de cette magnifique réussite. Une trentaine de religieux de la maison ont vu le film à ce moment, et tous ont été unanimes à dire qu'on faisait ressortir l'élément principal du sanctuaire de Mont-Royal, à savoir la vie de prière et de recueillement, le cachet de vie surnaturelle. Plusieurs m'ont aussi avoué de façon tout à fait spontanée que c'était le meilleur film qu'ils avaient vu sur l'Oratoire". (Source ONF 58-232, lettre de Roland Gauthier, 4 décembre 1958).

demander de participer au montage de son film. Premièrement, ce serait un précédent dangereux, car n'importe quel réalisateur pourrait ensuite exiger la même chose. Deuxièmement, cela bouleverserait la "régularité d'un système de mise en boîte qui commence à peine à fonctionner avec efficacité"²¹⁴. Fernand Dansereau écrit un *Mémoire* pour faire part de sa déception :

"J'aurais aimé participer à ce travail de montage. Non seulement cela m'aurait permis de continuer à façonner jusqu'à la fin une œuvre à laquelle j'avais déjà consacré beaucoup de soucis ; mais cela aurait été une excellente occasion d'accéder enfin à ce monde mystérieux du montage que tout le monde me reproche de si mal connaître"²¹⁵.

Il dénonce l'*a priori* négatif dont sont victimes les réalisateurs : "Tout se passe en effet comme si les réalisateurs étaient en principe des incompetents, tout juste bons à dépenser des milliers de dollars en quelques semaines à tourner des découpages techniques mal fichus, qu'on rapièce tant bien que mal par la suite dans les salles de montage"²¹⁶. Pour lui, c'est la seule explication de ce "contresens cinématographique" où le montage n'est pas pensé en fonction du découpage technique ou de la réalisation. Il termine ce *Mémoire* en exigeant la présence du réalisateur dans la salle de montage :

"Ce que je revendique, ce n'est pas un droit de regard final sur le montage mais simplement de participer au premier montage qui normalement devrait se faire, me semble-t-il, d'après mon découpage. En participant physiquement je serais au moins assuré que les monteurs sauraient de quoi il est question dans le film avant de commencer à l'assembler. S'ils négligeaient de lire le scénario, je pourrais leur en parler. Je ne demande pas mieux que de laisser par la suite à mon *producer*, assisté du monteur attitré, la tâche de porter un jugement final"²¹⁷.

Cette revendication n'est absolument pas radicale. Dansereau propose simplement une modification du système de production des films, afin d'en améliorer la qualité. Il n'envisage pas d'obtenir plus d'autonomie pour réaliser les films. Il accepte le jugement final du *producer* et de la hiérarchie de l'Office. Les jeunes cinéastes francophones ne sont pas aussi conciliants avec la tradition.

Apprentissage et professionnalisme

En 1956, l'ONF s'installe à Montréal. Ce transfert, combiné avec la nomination d'un commissaire francophone, Guy Roberge en mars 1957, ainsi qu'une pression médiatique et sociale, favorise l'embauche de jeunes cinéastes francophones pleins d'audaces²¹⁸. Ils veulent filmer autrement, sortir des limites imposées par les dirigeants de l'ONF. Ils sont souvent rappelés à l'ordre par les cadres administratifs de l'Office. Ils commencent par

²¹³ *The Back-breaking Leaf* reçoit des récompenses aux festivals de Cannes et de New York.

²¹⁴ Victor Jobin cité par Fernand Dansereau, in *Mémoire*, 1957, p. 1, source ONF dossier 57 101 3.

²¹⁵ Fernand Dansereau, *Mémoire*, 1957, p. 1.

²¹⁶ Fernand Dansereau, *Mémoire*, 1957, p. 1.

²¹⁷ Dansereau, 1957, p. 2.

²¹⁸ Cet aspect est développé par Pierre Véronneau dans *La production canadienne française à l'ONF, 1939 - 1964*, 1986, p. 176.

travailler sous la direction de cinéastes anglophones. Par exemple, Michel Brault, Georges Dufaux, Gilles Gascon, Marcel Carrière collaborent avec l'unité B sur certains tournages.

À leur embauche par l'Office, ils ont tous une bonne formation technique et un peu d'expérience. Michel Brault est pigiste à la télévision entre 1953 et 1956. Il participe au tournage de la série de 29 émissions de *Petites Médisances*. Il travaille aussi avec Claude Jutra sur l'émission *Images en boîte*. En 1956, il devient employé intérimaire à l'ONF comme assistant cadreur.

Au début de leur carrière, les preneurs de son et les cadreurs sont assistants des techniciens francophones expérimentés. À l'image, ils travaillent régulièrement avec Jean Roy ou Robert Humble. À ses débuts dans la prise de son, Marcel Carrière collabore avec Joseph Champagne :

"Dans le son, à part M. Champagne et Claude Pelletier, c'était un département anglophone. J'ai commencé là, à travailler beaucoup, pour des anglophones. Je ne suis pas resté très longtemps assistant, parce que j'avais déjà un bagage technique appris dans un Institut. Ma formation de base comme preneur de son, je la dois à Joseph Champagne qui était là lui presque depuis l'origine"²¹⁹.

Ainsi, ces jeunes techniciens apprennent leur métier avec les meilleurs opérateurs du pays. Ils sont rapidement capables d'enregistrer une belle image ou un bon son, même dans des conditions difficiles. Ils commencent par suivre les méthodes de tournages classiques, avant de les remettre en cause.

Entre 1955 et 1961, ils ne travaillent pas dans une unité de production, mais dépendent des services techniques (département image et son). Ils sont affectés par le chef du département sur des projets de toutes les unités. Souvent, les cinéastes expriment le désir de travailler avec tel technicien, plutôt que tel autre. Il n'est pas étonnant qu'ils soient souvent les assistants de Wolf Koenig et Terence Macartney-Filgate. Après deux années d'expérience, ils sont déjà très efficaces, autonomes, sans être gênés par les initiatives atypiques des cinéastes de l'unité B. Ils n'ont pas une vision figée du médium cinématographique et ils participent de manière active aux expérimentations.

Il semble clair, à l'heure actuelle, qu'il existe une forme de filiation entre les expériences du *Candid Eye* et l'esthétique des films du *cinéma direct*. Le *cinéma direct* pratiqué par les francophones est influencé, au départ et par la suite, par les pratiques cinématographiques des cinéastes de l'unité B. Ces deux mouvements sont très proches ; il est même parfois difficile de les discerner. Ils ont le même héritage : la tradition griersonienne, l'école documentaire européenne. Ils ont subi tous les deux l'influence de la télévision. Ils appartiennent à la même structure, ils ont des conditions de production très semblables. Tous ces cinéastes disposent du même matériel. Il n'y a qu'un seul service technique à l'ONF.

Cependant, ce lien est ni direct, ni linéaire ni homogène. Les cinéastes francophones vont chercher d'autres sources d'inspiration à l'intérieur de l'ONF et dans d'autres traditions. Ils sont également en contact avec les cinéastes parisiens et new-yorkais qui

²¹⁹ Marcel Carrière, Vincent Bouchard, Gwenn Schepler, *Entretien avec Marcel Carrière*, juin 2004.

développent aussi des techniques légères et synchrones. Ensuite, l'influence est rapidement réciproque. Dès 1958, les cinéastes du *Candid Eye* adaptent à leur esthétique certaines innovations des francophones. Les collaborations sont multiples. Jusqu'en 1964, Marcel Carrière travaille souvent avec des cinéastes anglophones. De même, Wolf Koenig participe à certains projets initiés par des francophones. Enfin, ils ne respectent pas le rythme mis en place par les cinéastes de l'unité B. Ils ne veulent pas attendre, comme l'ont fait leurs aînés, que la situation leur devienne favorable. Quitte à entrer directement en lutte avec les cadres administratifs, ils remettent en cause les règles et les principes en vigueur à l'Office qui ne leur conviennent pas. Au-delà de la césure linguistique, l'écart de génération explique certainement la différence des rapports entre les cinéastes du *Candid Eye* et du *cinéma direct* avec la hiérarchie de l'Office.

Contestations de la tradition

Les cinéastes de l'unité B sont tous nés entre 1924 et 1927, et ont été engagés entre 1940 et 1949. En 1960, ils ont déjà plus de 10 ans d'ancienneté, un statut stable à l'ONF, une position enviable, une réputation à défendre. Ils ne peuvent pas se permettre de tout perdre sur une provocation. Au contraire, les cinéastes du *direct*, sont plus jeunes et la plupart sont encore pigistes. De plus, ils n'ont pas cette vision carriériste de leur métier. Par exemple, Michel Brault commence comme pigiste en 1956, il est engagé comme réalisateur seulement en octobre 1961. Il quitte l'ONF en 1964. De plus, depuis 1955, les journaux montréalais médiatisent chaque conflit opposant un francophone à la direction de l'ONF. Ils n'hésitent pas à prendre la défense d'un cadre maltraité par sa hiérarchie. Ils publient également les doléances des cinéastes francophones. Plus généralement, l'arrivée de ces jeunes cinéastes a lieu dans un contexte de revendications des Québécois face aux pouvoirs anglophones.

Ceci permet certainement d'expliquer l'écart entre les libertés prises par les cinéastes du *direct* et l'approche prudente de l'unité B. Cependant, cela n'explique en rien la divergence d'enjeux esthétiques. On retrouve, dans ces deux courants cinématographiques, la préoccupation d'aborder la réalité sans idée préconçue. D'un côté, les cinéastes proposent un regard qui se veut objectif, distant par rapport à la réalité filmée, analytique. De l'autre, la caméra se déplace au milieu des protagonistes, filmant autant une activité qu'une rencontre.

Essayons d'isoler quelques divergences entre ces deux courants cinématographiques, en se penchant sur deux versions d'un film sur Noël. Le premier film *The Days Before Christmas* (Terence Macartney-Filgate, 1958) est réalisé par l'unité B. Le tournage a lieu en décembre 1957 à Montréal et à Toronto. La copie finale sort le 24 novembre 1958²²⁰. Il est diffusé dans la série *Candid Eye*. Comme pour la plupart des films de l'ONF, une version française – *Bientôt Noël* (Georges Dufaux; Terence Macartney-Filgate; Stanley Jackson; Wolf Koenig, 1959) – est réalisée par l'unité G. Aucun frais de tournage n'est indiqué au budget (22 septembre 1958). Les dialogues sont traduits et sous-titrés par

²²⁰ Source ONF, dossier 57 236.

Jacques Godbout sous la supervision de Jacques Bobet. La copie finale est approuvée le 5 décembre 1958. Le film est diffusé pendant les fêtes dans la série *temps présent*²²¹.

Le 30 octobre 1959, le budget du projet *Christmas – French (Revision)* est approuvé par Grant McLean, directeur de la production. Le projet, confié à Jacques Godbout, est de modifier la version française du film Days Before Christmas. Il n'existe aucun document dans le dossier de ce film expliquant les origines de ce projet. Le tournage a lieu entre le 2 et le 14 novembre 1959. La copie finale de Bientôt Noël (révision) (Georges Dufaux; Terence Macartney-Filgate; Stanley Jackson; Wolf Koenig, 1959) est approuvée le 10 décembre. Cette version est diffusée à Radio Canada le 22 décembre 1959.

La version révisée comporte des séquences identiques à la version anglaise (même durée, nombre de plans, ordre, rythme et contenu). Certaines séquences reprennent les images de la version anglaise, avec modification du nombre de plans, de l'ordre, et du rythme. D'autres sont la transposition de scènes identiques, mais dans un contexte francophone. Enfin, des séquences de la version anglaise disparaissent d'autres sont ajoutées. En analysant les ressemblances et les différences entre ces deux films, deux stratégies esthétiques se dessinent.

La durée, la structure et le contenu global des deux films sont presque identiques. Des séquences de la première version sont entièrement conservées dans la seconde. Cela concerne un bloc de 50 plans, durant 09' 44 °°, constitué par les scènes du marché, des convoyeurs de fond, de la répétition d'une chorale francophone adulte suivie du retour dans la rue sur la circulation des voitures et des piétons. La plupart des images sont filmées, la caméra sur pied, au téléobjectif. Seuls les convoyeurs de fond sont suivis par une caméra portée. Un son direct synchrone permet de suivre la négociation entre la cliente francophone et le marchand de dindes et la répétition de la chorale. Dans les scènes en extérieur (convoyeurs et rues), la synchronisation du son direct est reconstituée au montage. Au total, les parties non-modifiées concernent moins de la moitié du film.

Beaucoup d'images et de sons de Days Before Christmas sont remontés, dans un autre ordre dans la version révisée. Par exemple, le monteur réorganise et raccourcit la séquence du grand magasin. La version anglaise comporte 42 plans pour une durée de 6'. La version révisée est de 28 plans pour 3' 44. La réduction concerne principalement la scène où le père Noël accueille des enfants – anglophones et francophones – sur ses genoux. Les plans moyens filmés à distance alternent avec des gros plans sur des visages ou des jouets. Un son d'ambiance et quelques sons synchrones recouvrent la séquence.

Environ un tiers du film Bientôt Noël (révision) est constitué de scènes nouvelles tournée en 1959. Plusieurs cas sont possibles. Le premier concerne les séquences tournées dans un contexte francophone pour éviter la traduction et les sous-titres. Par exemple, la répétition d'une chorale composée d'enfants anglophones et remplacée par la chorale du Collège Stanislas, filmée le 14 novembre 1959. Dans ce cas, l'esthétique est très proche. Des longs plans réalisés au téléobjectif sont synchronisés avec un son direct. Dans la

²²¹ Ce film est considéré comme perdu et n'est plus disponible au visionnement. Source ONF, dossier 58 818.

première version, la séquence est composée de 6 plans pour une durée de 1' 40, dans la seconde 9 plans s'étalent sur 2'.

De même, dans The Days Before Christmas, un chauffeur de taxi anglophone parle de l'habitude dans les compagnies de la ville de terminer la journée de travail du 24 décembre à midi, souvent suivie d'une fête entre collègues. Il décrit la demande régulière de ses clients lors de la nuit du réveillon de les conduire à des endroits festifs. Enfin, il évoque son plaisir d'aller suivre la messe de minuit. Dans Bientôt Noël (révision), le chauffeur francophone parle de ses clients, plus poussés à la dépense pendant la période des fêtes. Il évoque également l'habitude d'arrêter de travailler le 24 décembre à midi pour faire la fête. Enfin, il décrit les demandes courantes de ces clients lors de la nuit du réveillon de les conduire à des endroits festifs. L'entretien en anglais dure environ 1' 10 °°, celui en français dure 1' 25 °°. Dans les deux séquences, le cadreur est sur le siège arrière et filme le chauffeur de profil. Dans la seconde version, la caméra est moins à l'arrière et cadre mieux la figure du chauffeur. Ce dernier est moins anonyme. Les deux séquences sont probablement tournées à Montréal. Les mêmes plans de coupes (numéro de taxi PL 3221 ; compteur indiquant 2\$; animation de la rue et policier faisant la circulation) cachent les coupes dans l'entretien.

Lorsque la *traduction* n'est pas possible pour des raisons culturelles, les séquences sont substituées par des scènes équivalentes. Le spectacle joué par des enfants dans une école maternelle est remplacé par la préparation des décorations dans l'École maternelle St Germain. Là encore, la transposition d'une culture à une autre est faite dans une esthétique très semblable (longs plans au téléobjectif, son direct synchrone). La séquence n'a cependant pas la même valeur. D'un côté, le spectacle donne un aspect *formel* à l'activité des enfants. De l'autre, la séance de travaux pratiques correspond à une activité *normale*.

Il y a cependant des différences plus marquées entre ces deux films. Laissons de côté les scènes supprimées, filmées de manière classique, pour se concentrer sur les séquences ajoutées. La première est une longue séquence (05' 25 °°) enregistrée en extérieur sur l'esplanade de l'Oratoire St Joseph montrant l'arrivée du Père Noël en hélicoptère. Elle débute par des images filmées de loin au téléobjectif, la caméra restant fixe. Lorsque le Père Noël arrive sur l'esplanade, une caméra portée au milieu de la foule tente de filmer la rencontre avec les enfants. Le spectateur ne voit pas la scène à distance mais de l'intérieur, en contact direct avec les personnes filmées. Le point de vue, principalement en raison des mouvement de caméra, est plus marqué que dans les autres séquences.

Il en va de même lorsqu'on voit une famille francophone décorer son arbre de Noël. La caméra filme l'émerveillement des enfants en se plaçant à leur hauteur. Cette séquence plus intime que les autres se trouvant à la fin, donne une coloration différente à l'ensemble du film. Elle n'a pas d'équivalent dans le premier film. Days Before Christmas est principalement axé sur les aspects sociaux et économiques de Noël. Bientôt Noël (révision) transpose ce point de vue dans un contexte francophone, en l'enrichissant d'autres perspectives. Plusieurs scènes concernent d'avantage la préparation de la fête (les

répétitions, les séances de décorations, la mise en place de la crèche) que l'aspect spectaculaire.

Cet exemple montre les racines communes du *Candid Eye* et du *cinéma direct*. Cependant, sans que cela soit déjà en place, on devine deux stratégies esthétiques. Le tournage à distance du premier propose un regard extérieur et analytique au spectateur. La caméra en mouvement du second renforce l'idée d'une approche à hauteur d'homme. Le son direct et synchrone modère les deux aspects en rendant concret les images filmées au téléobjectif et en complexifiant le point de vue proposé par le cadreur. Dans les deux cas, les techniques légères et synchrones mettent en place un nouveau régime de vérité.

Guy Gauthier, dans son livre *Le documentaire passe au direct*, propose l'idée que l'avènement du *cinéma direct* modifie les régimes de vérité de manières différentes, dans les trois pôles – *trois pays, trois vérités*. En fait, peut-on scinder le pôle montréalais en deux ? D'un côté, les cinéastes anglophones proposent une confrontation de vérités, une vérité plurielle. Le film n'est plus l'expression d'un point de vue omniscient (commentaire extra-diégétique, vision objective, etc.) mais d'un *point de vue fragmenté*. Le spectateur est la focale qui réunit tous ces faisceaux en les déformant. Chacun peut alors se construire sa propre opinion. De l'autre, dans la production francophone, la dimension synchrone apportée par le direct permet de repenser la place de la parole par rapport à l'image. Le film n'est plus le discours produit par une entité artiste – une personne ou un groupe – mais le résultat de la médiation entre les points de vue des personnes ayant participé à la réalisation du film – de chaque côté de la caméra.

Voyons maintenant comment ces différentes conceptions du médium cinématographique se mettent en place concrètement dans les années cinquante.

4. Vers des conditions de tournage plus souple ?

Dans son ensemble, après la guerre, la production de l'ONF est basée sur un modèle stable. Parmi les cinéastes, peu contestent cette manière de faire. Quelques exceptions – comme Pierre Petel – cherchent une autre approche du cinéma. Ces réalisateurs novateurs sont soit forcés de rentrer dans le rang, soit exclus de l'organisme fédéral. D'autres cinéastes se permettent parfois de rompre avec la tradition des beaux documentaires en place depuis les débuts de l'Office où l'image est toujours accompagnée d'une voix omnisciente à la diction impeccable et au ton *neutre*. Pour ne pas heurter le conservatisme dominant, ces innovations sont parfois très subtiles. L'une des tactiques possible est de donner une autre forme au commentaire.

Nouvelles formes de commentaires

Parmi les premiers à remettre en cause la place du commentaire, on retrouve bien sûr les cinéastes de l'unité B. Nous avons déjà abordé l'exemple du film Paul Tomkowicz (1954, Roman Kroitor). Les cinéastes s'entêtent à trouver une voix de commentaire qui corresponde à la personnalité du protagoniste principal. Cet épisode montre l'importance

de la voix pour ces cinéastes. Il y a d'autres exemples, comme l'absence de commentaire dans *Corral* (1954, Colin Low). Stanley Jackson est chargé d'écrire un commentaire sur le montage final :

"There was a great rush about it... I went to work on Saturday morning... and I ran it.. I studied the film... and tried a few tentative goes at a commentary. This was very difficult. It began to feel like intrusion. By the end of the morning, I had decided that it didn't *want* a commentary. A commentary would be a fifth wheel. All it needed was a simple statement – a creeper title or something, just to orient you..."²²².

Tom Daly, producteur exécutif, approuve la version où les images sont simplement accompagnées d'une mélodie jouée à la guitare.

Ce type d'expérimentations existe de manière isolée dans d'autres réalisations. Par exemple, dès ses premiers films, Claude Jutra favorise la coopération de l'équipe de tournage avec les personnes filmées et met en place des formes fictionnelles. Ceci est particulièrement visible dans *Félix Leclerc, troubadour* (Claude Jutra, 1959). Le film met en scène une rencontre avec le poète et chansonnier canadien français Félix Leclerc dans sa maison de Vaudreuil, au Québec. Le chanteur est un habitué des studios de l'ONF et Jutra lui demande de *commenter la visite*²²³. Le ton du commentaire, tout à fait en accord avec les autres éléments cinématographiques, montre la collaboration entre le réalisateur et le chanteur. Sur un ton très ironique, le montage et le commentaire dévoilent l'ensemble du dispositif de tournage. Cette distanciation permet de montrer l'organisation classique d'un tournage à l'ONF. Le rôle de l'interviewé revient à démystifier les images. Il souligne la distance entre ce qui est montré et la réalité : l'absence d'improvisation (tout a été préalablement scénarisé et certaines scènes sont rejouées plusieurs fois), l'aspect encombrant de l'équipe de tournage (les difficultés d'enregistrement sonore, la lourdeur et la fixité de la caméra, etc.).

Tout en conservant des conditions de tournage classiques, en particulier l'utilisation d'un matériel lourd et encombrant, ce film contourne les contraintes imposées par la hiérarchie de l'ONF²²⁴. Le projet est produit dans le cadre de la série *Profils et paysages*. Un document écrit présentant les objectifs de cette série, ainsi que les scénarios des différents épisodes, ont été préalablement approuvés par le directeur de la production. Même s'ils sont en partie écrits avant le tournage, ni le commentaire dit par Leclerc, ni les éléments de distanciation ne sont annoncés dans la version *officielle* du scénario²²⁵. Léonard Forest, le producteur exécutif, a sans doute choisi de présenter ce film, sans ses aspects novateurs, en

²²² Stanley Jackson, in D.B. Jones, *Movies and Memoranda*, 1981, p. 64.

²²³ Jutra et Leclerc ont déjà collaboré, un peu dans le même esprit, sur le film *Chantons maintenant* (Claude Jutra, 1956). D'après Léonard Forest, le producteur, "Félix Leclerc préférerait garder un certain contrôle artistique" sur ce le film. Il ajoute : " je crois bien que cette collaboration amicale, cette co-scénarisation, ce portrait de Félix Leclerc par lui-même, je pense que cela plaisait assez au tempérament cinématographique de Claude Jutra". (Léonard Forest, *Claude Jutra portraitiste*, in *Copie Zéro*, 1987, p. 19).

²²⁴ De même, Michel Brault le cadreur, tente de dépasser les contraintes imposées par le matériel (comme, par exemple, lorsqu'il filme caméra à l'épaule dans la séquence de l'escalier).

²²⁵ Source archives de l'ONF, dossier 59 701. Le producteur exécutif, Léonard Forest, s'arrange pour faire accepter en bloc tous les épisodes de la série (source : Léonard Forest, *Claude Jutra portraitiste*, in *Copie Zéro*, 1987, p. 19).

compagnie des autres projets plus classiques, afin d'éviter toute complication administrative. La marge de liberté ainsi *négociée* permet à Jutra et à Leclerc de collaborer tout au long de la préparation et du tournage. Tout cela n'aurait pas été possible sans la complicité du personnage principal, tant au niveau de la réalisation du film qu'au niveau de la caution institutionnelle : en 1959, l'ONF ne peut pas censurer un film soutenu par Félix Leclerc. On retrouve ce type de collaboration – avec des variations – dans quelques films de la production francophone de l'ONF du début des années soixante.

Cependant, ces écarts ne concernent qu'une toute petite partie de la production d'un seul des six studios du NFB. Tout projet de film doit être approuvé par le directeur de la production à plusieurs étapes, généralement au niveau du scénario, du commentaire et de la copie finale. Cela explique la grande unité esthétique des documentaires classiques du NFB.

La première caractéristique de ces films est la voix à la diction impeccable, au ton *neutre*, qui accompagne toujours l'image. Cette recherche d'objectivité cache une position dominante. Le réalisateur – sous le contrôle des cadres de l'Office – impose le sens de chaque image. Cette manière de faire découle directement d'une esthétique de propagande promue par Grierson : la *voix off* vient dicter le sens de l'image :

"Rare was the NFB documentary production that did not depend on a disembodied voice of authority to lend credence to its images. The voice of authority is, of course, a male voice ; one once perhaps best exemplified in the imperious intonations of Canadian Lorne Greene. The patriarchal omniscience of the voice-over directs the viewers to the correct reading of the images presented, a reading sanctioned by the coloniser for the consumption of its subjects"²²⁶.

Les francophones sont, de fait, privés de parole, car même les documentaires sur le Québec ou sur les Canadiens français sont réalisés en anglais par des anglophones, puis traduits en français²²⁷. Le cinéma québécois s'exprime, au début, à travers la voix des tenants du pouvoir, les Canadiens anglophones. Cela explique certainement les motivations de la nouvelle génération de cinéastes francophones, entrés à l'ONF dans les années cinquante.

Ils ne veulent plus se cantonner à la traduction des films. Certains d'entre eux refusent également l'esthétique griersonienne. Ils poursuivent les innovations des cinéastes du studio B, vers un cinéma en prise directe avec la réalité. Ils délaissent les pieds pour filmer en caméra portée, au milieu de la réalité. Ils enregistrent du son avec les premiers magnétophones à bande magnétique presque portables. Leur objectif est de donner la parole aux personnes filmées, d'éviter à tout prix cette voix omnisciente qui dicte le sens :

"This necessitated the exclusion of the patriarchal omniscience of the voice-over. Rendered superfluous by this new aesthetic of veracity, the Griersonian voice-over was

²²⁶ Barbara Rockburn, *Cinéma direct, History, poetry and the construction of capture*, 1996, p. 19.

²²⁷ Il faut relativiser l'assujettissement des francophones : dans l'unité de traduction – notamment sous la direction de Jacques Bobet – ils se permettent parfois des écarts. De manière générale, ils adaptent le sens des films à un public francophone.

inappropriate to a *cinéma de la parole*. [...] By speaking their own voices, Quebeckers asserted their humanity and refuted the controlling, patronising voice of the Empire"²²⁸.

Ce cinéma québécois est basé sur la voix. Le son direct devient une manière de revendiquer une différence. Il permet de redonner un droit de parole à une communauté bâillonnée depuis plus d'un siècle par les pouvoir anglophones et l'Eglise.

La lutte, *Golden Gloves*, d'autres formes de commentaire

Cette posture esthétique ne fait pas totalement disparaître le commentaire. Bien sûr, ce ne sont plus des voix omniscientes, mais un guide pour le spectateur, l'interface entre la réalité filmée et celle du spectateur. En quelque sorte, cette voix *bonimente* les images. Évidemment, la prestation n'est pas réalisée en direct, mais enregistrée sur la pellicule. Cependant, elle joue un rôle semblable, facilitant l'appropriation par le spectateur de l'œuvre cinématographique. Elle peut prendre plusieurs formes, suivant la fonction qu'elle doit tenir et l'imagination des réalisateurs.

En 1959, Claude Fournier et Michel Brault s'inspirent du film de Jean Rouch Moi un Noir (1958), pour réaliser Télesphore Légaré, garde-pêche (Michel Brault, Claude Fournier, 1959). Lors du tournage, Rouch n'a pas réussi – pour des questions de disponibilité de matériel et de conditions de tournage – à enregistrer un son synchrone. Après le montage, il obtient un film où de jeunes Africains vivent, travaillent, jouent et se battent dans la ville d'Abidjan. Afin de restituer cette dimension mythique – extrêmement importante pour comprendre l'attitude de ces jeunes gens – il propose à l'un des protagonistes de commenter le montage. Oumarou Ganda réalise une forme de post-synchronisation des dialogues, expliquant, se racontant, jouant et même parfois revivant les séquences projetées. Les cinéastes québécois, impressionnés par la qualité du sens produit entre les images – audiovisuelles –, reproduisent un dispositif semblable dans leur film. M. et Mme Légaré commentent eux-mêmes les images de ce documentaire. Ils expliquent directement leur réalité aux spectateurs, n'hésitant pas à corriger l'image lorsqu'elle s'écarte de leur perception. La distance qui s'installe entre l'image – audiovisuelle – et les *voix off*, donne au spectateur une idée de la complexité de la vie présentée à l'écran. Il prend alors conscience des limites de la projection cinématographique : ce qu'il voit n'est pas toute la réalité présentée de manière objective. Ce n'est pas un simulacre ni une représentation, mais une vision partielle, une approximation honnête.

On retrouve ce principe, actualisé de manière différente, dans Golden Gloves (Gilles Groulx, 1961). Le film débute par la lecture d'un ton neutre, d'un texte officiel où chaque participant du tournoi de boxe décharge les organisateurs de toute responsabilité en cas d'accident. Une chanson, composée et interprétée par *Les Jérolas*, donne le ton du film : des boxeurs qui s'échauffent, une caméra en mouvement, un montage rythmé. Ensuite, le

²²⁸ Barbara Rockburn, *Cinéma direct, History, poetry and the construction of capture*, p. 22-23.

commentaire mêle deux formes différentes. D'une part, la voix de Claude Jutra²²⁹ présente les protagonistes et met en contexte les images. La base audiovisuelle du film déborde largement le commentaire. Ce dernier n'est pas systématique et complète l'image seulement quand cela est nécessaire. Il apporte au spectateur juste l'information indispensable et s'efface souvent pour laisser parler les protagonistes. Beaucoup de transitions sont réalisées²³⁰ sans que la *voix off* n'intervienne. D'autre part, Jutra n'hésite pas à faire un clin d'œil au spectateur, en parodiant parfois les explications sursignifiantes des documentaires classiques. Lorsqu'il explique « comment faire une blague à un ami... », alors que l'on voit un des clients du bar placer une feuille enflammée sous la chaise d'un de ses compagnons, toute la distance ironique est ainsi illustrée. Jutra est souvent commandité pour lire – et souvent pour écrire – ce type de commentaire²³¹. Une récurrence s'inscrit entre les films ; on associe cette voix avec une forme de critique sociale, de subversion, de contestation de l'esthétique classique. En cela, il me semble que Jutra prend une posture de bonimenteur, interpellant le spectateur, jouant avec sa crédulité et son discernement.

Par exemple, Claude Jutra réalise Petit discours de la méthode (Pierre Patry, Claude Jutra, 1963). Ce film questionne la place de la France – de sa technologie – dans le monde des années soixante. Un espion canadien visite les chemins de fer de la SNCF, les grands barrages, le gaz naturel de Lacq, une usine marémotrice et les constructeurs automobiles. Jutra construit un commentaire à deux voix, où sa propre voix se moque des commentaires français issus des documentaires sur le sujet, évoquant la grandeur de la France ou son efficacité technique. La trame sonore est complétée par un jeu subtil avec le son direct, plaçant les images dans un régime tantôt abstrait, tantôt concret.

La lutte (Michel Brault; Marcel Carrière; Claude Fournier; Claude Jutra, 1961) met en scène une autre forme de bonimenteur. La première partie du film est accompagnée par une musique jouée au clavecin. Cela renforce l'idée de comédie, de jeu et souligne l'aspect théâtrale des combats. Ensuite, les cinéastes ont demandé à Michel Normandin, le commentateur sportif de la lutte à la télévision, de venir improviser sur les images du montage final. Comme à son habitude, il détaille les aspects techniques et les présente de manière imagée. Ces formes de boniments modernes n'ont plus lieu *in praesentia*. Il n'y a plus de dialogue direct entre l'orateur et les spectateurs. Cependant, il persiste, à travers le medium audiovisuel, une forme d'interaction. Normandin conserve son poste de commentateur parce qu'il est apprécié par les spectateurs. Sa performance tend à se confondre avec le spectacle de lutte : sa voix est attachée aux images du *Forum le samedi soir dans les années soixante*, au même titre que le sourire d'Édouard Carpentier. En tant que spectateur, je reconnais la voix de Claude Jutra et je reconnais les sous-entendus dans ce commentaire.

²²⁹ Le texte est attribué à Jean LeMoynes, mais c'est Claude Jutra qui le lit. C'est pourquoi je me permets cette approximation.

²³⁰ Ceci correspond à une marque stylistique caractéristique des films montés par Gilles Groulx.

Les raquetteurs

Bien entendu, la place et le ton de la voix commentant n'est pas l'unique évolution. On constate également des modifications de l'organisation du tournage et des changements de la manière de filmer. Dès 1954, Colin Low envisage le tournage de Corral avec une équipe réduite. Il se rend avec Wolf Koenig au ranch Cochrane, en Alberta, pour filmer le dresseur de chevaux Wallace Jensen. L'équipe légère reste une des caractéristiques des tournages de la série *Candid Eye*. Elle permet de filmer discrètement en perturbant le moins possible la réalité filmée.

Parmi les nouveaux modes de tournage, on trouve dans les films quelques traces de caméra portée et d'enregistrement image/son synchrone en extérieur. Durant l'été 1957, lors du tournage du film Le maître du Pérou (Fernand Dansereau, 1958), Michel Brault, directeur de la photographie, tourne la plupart des plans de manière classique. Généralement la caméra est posée sur un pied et elle reste souvent fixe. Cependant, il a déjà la volonté de diminuer les éclairages artificiels. De plus, dans un des plans de la séquence d'ouverture, la caméra portée à hauteur d'herbe suit les brebis qui rentrent à la ferme. Fernand Dansereau recommande de conserver ce plan dans le montage final, car il correspond à ce qu'il voulait exprimer durant cette séquence. Le 18 décembre 1957, Terence Macartney-Filgate filme le fameux plan, où la caméra portée à bout de bras suit un sac de monnaie tenu à la main par un convoyeur de la *Brinks*²³².

Toutes ces expérimentations prennent une autre dimension dans Les raquetteurs (Michel Brault, Marcel Carrière. Gilles Groulx, 1958). Alors qu'ils réalisent un reportage de 4 minutes pour la série *Coup d'œil* sur une course de raquetteurs tenue à Sherbrooke, Michel Brault, Gilles Groulx et Marcel Carrière tentent de filmer l'événement de l'intérieur. Michel Brault se faufile la caméra à l'épaule. Marcel Carrière tente tant bien que mal d'enregistrer du son.

Le résultat ne convainc pas la direction de l'ONF qui décide de placer les rushes aux archives ! Gilles Groulx s'entête et réalise le montage sur ses moments de loisir. Dans la séquence de la remise des clefs de la ville, il recrée le synchronisme du discours du maire. Il profite d'un long enregistrement musical pour agencer les images en mouvement de Brault. Défendu par les producteurs Louis Portugais et Tom Daly, le film sort en 1958, sous le titre Les raquetteurs.

En court-circuitant l'étape de recherche et de scénario et en contournant un ordre d'abandon du projet, ce film ouvre une brèche dans le contrôle de la direction de l'ONF sur la production de films. Ce film est tourné dans l'esprit du *cinéma direct*, sans l'équipement approprié. La caméra n'est pas spécialement légère et ergonomique, la séquence sonore est enregistrée sans synchronisme... Il devient tout de même le film de référence de cette nouvelle génération. Il est fortement contesté par les cinéastes – francophones et anglophones – qui se réclament de la tradition. Par contre, cette caméra mobile qui se faufile au milieu des personnes filmées interpelle les réalisateurs du *Candid Eye*.

²³¹ Niger, jeune république (Claude Jutra, 1961), À tout prendre (Claude Jutra, 1963), Roulis roulant (Claude Jutra, 1965) ; etc.

Ce film va ouvrir la porte à une série de projets plus ou moins audacieux. Les caractéristiques communes de ces films sont un refus de la scénarisation (défiance vis-à-vis des cadres de l'Office) et l'utilisation d'un dispositif d'enregistrement qui cherche à s'alléger et à devenir synchrone. Chaque film ouvre une voie différente dans cette négociation légère synchrone.

En initiant des nouvelles pratiques cinématographiques, ce film crée aussi le besoin d'un matériel plus léger, silencieux et d'un système de synchronisation entre l'image et le son. En fait, ce film est la partie la plus visible d'un courant, minoritaire à l'Office, constitué de forces hétérogènes qui dynamisent cette institution. En cherchant d'autres manières de faire du cinéma, ces cinéastes influencent les structures de l'ONF, en apportant d'autres conceptions du médium cinématographique. Nous allons étudier celles qui se développent autour des techniques légères et synchrones.

²³² Source : Lettre de Wolf Koenig, 17 décembre 1957, ONF, dossier 57-236.

II. Le matériel cinématographique de l'ONF

La constitution d'un médium cinématographique léger et synchrone ne s'est pas faite de manière linéaire. Il n'y a pas eu d'abord l'invention d'un nouveau matériel cinématographique, puis l'apparition de nouvelles pratiques. Cela commence avec l'arrivée de l'électricité au cinéma et, à la fois, la possibilité de synchroniser l'image et le son et d'enregistrer le son sur un support magnétique. Ensuite, des conceptions différentes du cinéma sont proposées, tant techniques qu'esthétiques. Cela alimente le désir d'un dispositif d'enregistrement léger et synchrone. En résumé, l'évolution du médium cinématographique a lieu de manière concomitante suivant trois aspects : le matériel, les pratiques et l'esthétique.

Après la deuxième guerre mondiale, le matériel cinématographique disponible peine à être à la fois léger, maniable et silencieux. Les caméras de reportages sont rudimentaires, bruyantes et de qualité médiocre. La pellicule, peu sensible, nécessite de bonnes conditions d'éclairage. Les microphones sont peu sensibles et très peu directionnels : ils ne permettent pas d'enregistrer des sons précis. Le matériel étant encore lourd et encombrant, les équipes de tournage sont nombreuses et peu discrètes.

La seule synchronisation possible est réalisée sur le secteur. Ceci ne constitue pas réellement un frein, étant donné que l'enregistrement optique du son suppose un matériel très encombrant. Le passage de l'enregistrement optique à la pellicule magnétique rend possible l'invention du premier magnétophone et révolutionne l'enregistrement sonore : la radio, l'ethnologie, etc. C'est la découverte indispensable à un cinéma réellement synchrone et léger. Conçu, au départ, hors du monde cinématographique, il participe à créer, chez les cinéastes, le besoin d'un matériel d'enregistrement sonore et visuel portatif, silencieux et synchrone.

À New York, les cinéastes de l'équipe Drew & Leacock s'inventent très rapidement un matériel adapté à leurs pratiques légères et synchrones. Ils allègent et rendent silencieuse leur caméra *Auricon* et créent un système de synchronisation à partir du quartz. Au début des années soixante, le matériel est en place, il évolue peu par la suite. De même, à partir de 1959, Jean Rouch et Mario Ruspoli collaborent avec la société Éclair, en particulier avec les ingénieurs André Coutant et Jean Mathot. Ces derniers modifient la caméra en fonction des désirs des cinéastes.

Alors que des employés de l'Office sont chargés de faire évoluer le matériel cinématographique, il faut attendre le début des années soixante pour que l'ONF investisse réellement dans l'invention d'un matériel léger et synchrone. Pour expliquer ceci, il faut revenir sur la place des services techniques dans la structure de l'Office, où domine une conception lourde du cinématographe.

1. Les recherches à l'ONF

Durant la guerre, la fonction de la *division technique* de l'Office est de garantir une image et un son le plus standardisés possible, à travers l'encadrement et la formation des techniciens – cadres, preneurs de son, mixeurs, techniciens de laboratoires, etc. Cela suppose un matériel fiable et disponible en tout temps, mais pas de réelles innovations. De manière générale, le matériel cinématographique évolue peu durant la deuxième guerre mondiale²³³.

En 1950, une loi réoriente les objectifs de l'Office national du film. Extrait de la *Loi nationale sur le film* (tel que modifiée en 1950) :

"Buts de l'Office :

9. L'Office est établi pour entreprendre en premier lieu et favoriser la production et la distribution de films dans l'intérêt national, et notamment [...]

c. pour faire des recherches sur les activités en matière de film et en mettre les résultats à la disposition des personnes adonnées à la production de films"²³⁴.

En fait, cette loi donne un cadre légal à une activité marginale de l'Office. Depuis 1945, le gouvernement envisage de développer un réseau de télévision pancanadien. La *Canadian Broadcasting Corporation* et le National Film Board sont en concurrence sur ce dossier. Les commissaires de l'ONF engagent des consultants techniques pour rédiger des rapports sur tous les aspects de la production et de la transmission audiovisuelle, afin de donner rapidement à son personnel une expertise dans ce domaine. La CBC est finalement choisie pour développer la télévision canadienne. L'Office redirige ses activités de recherches sur la production et la projection cinématographique.

En mai 1951, le gouvernement canadien investit 5 250 000 \$CA pour regrouper l'ensemble des activités de l'ONF à Montréal. Le nouvel édifice, correspondant aux différents désirs du personnel, tient compte des *activités de recherches en matière de film*. L'inauguration a lieu le 24 septembre 1956.

Les services techniques de l'Office

Le *Technical Operation Branch* est organisé suivant 7 services d'inégale importance : laboratoire, son, caméra, animation & titre, ingénierie, recherche et administration. Les services de laboratoire, de son, de caméra et d'animation sont directement en relation avec les unités de production. Les services de recherche et d'ingénierie sont chargés de la modification et de l'invention du matériel. Les premiers dessinent les nouveaux matériels. Les seconds sont chargés de les fabriquer, de manière artisanale. Si une invention connaît un développement important, l'ONF s'associe avec une entreprise privée (exemple :

²³³ Les caméras de reporter légères existent avant 1939 : *Eyemo* (1926) : Caméra légère et portable 35 mm mise sur le marché en 1926 par la firme Américaine Bell & Howell. *Filmo* (1926) : caméra 16 mm légère et portable lancée en 1926 par la firme Américaine Bell & Howell, destinée avant tout aux amateurs. *Arriflex 35* (1937) : première caméra commerciale parfaitement portable et munie d'une visée réflexe. *Cameflex* (1947) : magasin à enclenchement instantané et obturateur à miroir reflex qui permet une mise au point très précise.

²³⁴ *Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945, 1990, p. 4.*

fabrication des magnétophones *Sprocketape*). Par leurs questions ou leurs propositions, les techniciens interviennent aussi dans la modification du matériel.

Les objectifs de la division technique sont : "créativité décuplée, qualité améliorée, fiabilité accrue et rapport coût/efficacité meilleur"²³⁵. Voyons comment cela se concrétise dans l'activité régulière de ce département.

On trouve différents types de traces écrites sur les activités des techniciens de l'ONF chargés de l'évolution du matériel – secteur recherche. Les *articles* – publiés ou non – sont écrits par les ingénieurs du département de recherche. Ils sont signés, datés, portant sur une ou plusieurs questions précises. Ils concernent soit le dépôt d'un brevet par l'ONF (invention majeure), soit une innovation importante en matière de production ou de diffusion cinématographique (découvertes en physique\chimie, nouveau matériel, comparaisons de différents produits disponibles sur le marché, études sur l'image vidéo – télévision). L'auteur est un membre du personnel de l'ONF, *département recherche*, ou un consultant technique commandité par l'ONF. Le plus ancien date de 1946.

Les *rapports d'activités* constituent l'autre catégorie de traces écrites. Ils sont destinés principalement aux cadres administratifs. À partir de 1947, un bulletin est publié sur les activités techniques de l'Office. Il reste très peu d'informations sur cette publication, peu de numéros sont disponibles dans les archives. Ils sont, semble-il, remplacés en 1957 par des *rapports techniques trimestriels* (1957-70) et *annuels* (1957-70).

Rédigés par le directeur *Division des opérations techniques*, à partir des rapports de ses subalternes, ce sont des comptes rendus administratifs, très formatés, en anglais uniquement (destinés à l'interne). 4 rapports trimestriels et 1 rapport annuel (publiés début avril, fin de l'année fiscale) sont rédigés chaque année. Ils sont organisés en quatre parties. Un *rapport d'activité*, détaille la consommation de films, le métrage développé, etc. Il est complété par un *bilan financier* et par une présentation des *ressources humaines* réparties par services.

Enfin, le *rapport d'activités techniques* présente l'état d'avancement de projets, les collaborations avec d'autres institutions, les mesures d'économies, le nouveau matériel et les innovations techniques. Tous les aspects du travail du département sont détaillés. Ces rapports mettent l'emphase sur l'économie de temps et de matériel (pressions budgétaires) et l'amélioration de la qualité de la production cinématographique. Cet argument est mis en avant dans le paragraphe décrivant la *perche légère pour prise de son extérieure* : "These lighter items will eventually save shipping costs and relieve labour on the part of the sound crew"²³⁶.

À partir de 1958 apparaissent les *Bulletins sur les progrès techniques*. Ce sont des compilations de rapports, plus conviviaux et plus détaillés, manifestement destinées à l'externe. Ils sont publiés en français et anglais. À partir de 1962, la mention suivante est placée en guise d'introduction :

"Cette brochure contient la description illustrée des progrès techniques réalisés à l'Office national du film durant la période d'avril 1962 à juillet 1963. L'Office accueillera volontiers

²³⁵ *Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945*, 1990, p. 4.

²³⁶ *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1957, p. 8.

les demandes de renseignements relatives aux techniques et au matériel de cinéma et il y répondra de son mieux"²³⁷.

À partir du n° 6, ils sont signés par des directeurs de département ou par des chefs techniciens. Par exemple, le *Bulletin* n° 6 est signé par R.W. Curtis – ingénieur de recherche chargé du matériel sonore – & G. F. Lescouflair – électronicien senior.

On retrouve également des *Rapports signés*, comme celui d'Epstein, *Modification to Sound Division* (Sound and Projection Division, Montréal, 20 février 1963, source ONF : 2021). Dans ce rapport, le responsable du département son et projection, détaille les innovations dans ces domaines depuis 1961. Rien n'indique pour quelle raison ce rapport est écrit. À partir de 1969, le directeur *Division des opérations techniques* présente un rapport des activités techniques, durant les cérémonies officielles des 30, 40 et 50 ans de l'ONF. En 1969 et 1979, ils sont signés par Chester B. Beachell. Ils ne sont pas écrits par compilation de rapports précédents, mais par sélection et réécriture des innovations importantes. C'est à ce titre qu'ils sont révélateurs de l'évolution des priorités des services techniques. Passons maintenant à l'analyse de ces documents.

Innovations et Micro inventions

Si l'on compile les informations contenues dans les archives techniques avec les déclarations des cinéastes et les écrits sur le cinéma léger et synchrone, on obtient une liste de 39 innovations légères et synchrones à L'ONF. Ceci concerne le dépôt de brevets – par exemple, en 1957, l'Office revendique l'invention d'un magnétophone portatif léger *Sprocketape* 16 mm, réalisé par l'un de ses ingénieurs, A. Pennebaker –, les inventions majeures – comme le *générateur de synchronisation Pilot-Tone à Quartz*, en 1964 –, l'amélioration d'un matériel déjà existant – en 1957, l'*insonorisation de la caméra Auricon* – ou l'adaptation d'un appareil aux besoins de l'ONF – la *synchronisation par Pilotone du Nagra III*, suite à leur achat en 1960. Cette estimation comprend aussi toute une série de petite innovations, qui vont du *bricolage* d'un support de caméra au *bidouillage* électronique d'un micro sans fil. Ces *micro-inventions* sont réalisées par les cinéastes (cadreurs et preneurs de son) directement sur le lieu de tournage, à la rencontre entre le matériel et les pratiques cinématographiques. Ces détails ont une grande importance pour les dispositifs légers et synchrones.

Cependant, ces micro-inventions ne sont jamais rapportées par les services techniques. Par exemple, le *Rapport des activités de la Division de la recherche et du développement technique depuis 1945*, publié en 1990, présente les 100 principaux projets développés par ce département. Seuls 8 correspondent à des innovations légères et synchrones. On ne retrouve dans cette sélection que les dépôts de brevets et les *inventions majeures*. Même s'ils sont conçus par des techniciens – membres des services techniques –, les *bricolages* et les *bidouillages* ne sont répertoriés nulle part. Pourtant, lorsqu'une petite innovation concerne un cinéma plus classique, elle apparaît dans les rapports. Dans le 2^{ème} *Quarterly*

²³⁷ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 6, 1963, p. 2.

Report on Technical Operations de l'année 1957-58, il est précisé que le service ingénierie conçoit 5 caissons de transport pour le magnétophone *Sprocketape*²³⁸.

Sur 39 innovations concernant un dispositif léger et synchrone, 2 sont réalisées avant 1956 et 5 après 1966. En résumé, 32 innovations sont concentrées entre 1956 et 1966. En 1957, 1958, 1964, 5 innovations sont répertoriées et 2 innovations en 1960, 1963, 1966. Un pic se produit en 1961 avec 6 innovations. On constate donc une bonne répartition sur ces 10 années.

Ces dates correspondent à des changements importants de l'Office. En 1956, l'ONF s'installe à Montréal, embauche du personnel dans le but de rééquilibrer le rapport anglophone/francophone et plus de moyens sont alloués à la division technique. En 1966, les changements dans la structure de l'Office sont presque tous terminés : l'ONF se scinde en deux (séparation anglophone/francophone, création de l'équipe française en 1964 et du comité du film en 1968), de nombreux cinéastes quittent l'Office et les restrictions budgétaires reprennent.

Entrons dans les détails, voyons comment ces innovations sont rapportées dans les différentes sources primaires. Sur l'ensemble des articles présents dans les archives, écrits entre 1956 et 1966, 2 concernent un dispositif léger et synchrone : *Sprocketape Recording System*, publié en 1958 ; *Dispositif de pilotage pour caméra Cinévoice - D.C. Motor Speed*, publié en 1962. Il manque sûrement des articles, car un autre brevet a été déposé durant cette période²³⁹. Cependant, on peut tout de même douter de l'intérêt des ingénieurs pour ces innovations.

Dans les rapports trimestriels, sur 257 entrées, 27 concernent les techniques légères et synchrones. Par rapport à la liste constituée, il manque 5 innovations. La différence correspond certainement à des rapports manquants – 27/40. Les innovations légères et synchrones sont généralement rapportées dans les rubriques des services *son* et *caméra*. Seules les inventions majeures concernent le secteur recherche. L'ingénierie est sollicitée pour fabriquer la structure ou le coffret.

La différence est très nette avec les *rapports annuels*. Sur 19 entrées, seulement une concerne les techniques légères et synchrones : *Auricon Blimping and Follow-Focus*, en 1958. Les rapports annuels sont constitués à partir d'une sélection des informations contenues dans les rapports trimestriels. La sélection est réalisée par le directeur de la *Division des opérations techniques* et elle est destinée aux cadres administratifs de l'ONF, au *Bureau directeur* et au ministère de tutelle. Cette sélection nous renseigne donc sur les rapports de pouvoir entre la *division technique* et l'administration fédérale. Manifestement, les dispositifs légers et synchrones ne sont pas mis en évidence. Entre 1957 et 1960, on ne trouve qu'une seule innovation légère et synchrone rapportée annuellement, alors qu'il y en a 15 dans les rapports trimestriels.

Deux explications semblent coexister. Premièrement, les innovations légères et synchrones correspondent peu aux objectifs de la division : qualité améliorée, fiabilité

²³⁸ "Five stainless-steel carrying cases for location Sprocketape transports". (*Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1957, p. 6).

²³⁹ 1966 : *Enregistreur synchrone léger du son stéréo* (SMPTE 01-1966).

accrue et rapport coût/efficacité meilleur. Les inventions qui permettent d'améliorer la qualité de la production ou d'en diminuer le coût sont mises en valeur : des techniques de développement plus rapide, moins coûteuses, la suppression d'un bruit parasite, la mise au point d'une grue plus fonctionnelle, etc. Dans ce contexte, seule l'insonorisation de la caméra *Auricon* semble pertinente.

Deuxièmement, les techniques légères et synchrones ne correspondent pas du tout à l'esthétique onéfiennne. Plus généralement, elles contredisent une compréhension classique du cinéma basé sur un matériel lourd, encombrant et de bonne qualité. Dans l'ONF des années cinquante, il est souvent fait référence au modèle des studios hollywoodiens. En clair, ces recherches ne semblent pas professionnelles, le directeur de la *division technique* ne voudrait pas qu'on lui reproche de gaspiller l'argent du gouvernement. Ceci explique également l'absence des micro-inventions dans ces comptes-rendus.

Il ne faudrait pas en déduire qu'il n'existe qu'une conception lourde du cinéma, assimilable aux pratiques en vigueur dans les studios hollywoodiens. Beaucoup de films sont tournés partiellement ou entièrement dans les studios. Par contre, conformément aux principes griersoniens, les réalisateurs sont souvent amenés à filmer dans la réalité. Ils enregistrent le geste de l'ouvrier au travail, le champ du paysan, un entretien avec un personnage important ou une séquence avec des acteurs. Ceci a des répercussions sur le matériel et ses évolutions. Par exemple, le service ingénierie construit 5 caissons de transport pour le magnétophone *Sprocketape*. Suite à la demande d'une équipe de tournage, le service recherche met au point une grue transportable – *A portable camera crane* :

"The crane is compact and light in weight, quite suitable for transporting by station wagon. Rather than using the heavy lead weights for balancing, normally found in studio cranes, this crane employs a tank in which the required amount of water is placed"²⁴⁰.

Cependant, leur idée n'est pas d'alléger le matériel, mais de permettre à une équipe en campagne d'avoir les meilleures conditions de tournage, c'est-à-dire un matériel en bon état et le mieux adapté à l'enregistrement d'un son et d'une image *propres*. Cela ajoute encore à l'encombrement des équipes de l'ONF. Cet aspect est tourné en dérision dans la séquence d'ouverture de *Félix Leclerc troubadour* (Claude Jutra, 1958). Il constitue un point significatif du dispositif de tournage classique à l'Office.

Le rapport avec l'institution va peu changer avant 1969. Par contre, on peut observer une évolution de la place des innovations légères et synchrones dans les *Bulletins sur les progrès techniques*. Entre 1958 et 1961, les 3 *Bulletins* publiés rapportent seulement 2 innovations légères et synchrones (sur 32 entrées). Durant la même période, il y a 11 entrées qui concernent les techniques légères et synchrones dans les rapports trimestriels. Entre 1961 et 1966, toutes les innovations légères et synchrones sont systématiquement reprises dans les *Bulletins*. Il y a peu de réécriture des articles, la plupart du temps, ils sont simplement traduits. Par contre, ils contiennent souvent des précisions techniques ou un schéma supplémentaire. 1961 est une année importante pour le *cinéma léger et synchrone*, tant sur le plan de l'évolution du matériel (6 innovations), du changement des pratiques

²⁴⁰ *Quarterly Report on Technical Operations*, juin 1957, p. 4.

cinématographiques, que de la production de film suivant un dispositif léger et synchrone (8 films/22). Voyons maintenant la manière dont ces inventions sont présentées.

Conceptions du médium cinématographique

De manière générale, les rapports techniques sont très abstraits. Ils cherchent à être *objectifs*. Il y est très peu fait référence aux pratiques cinématographiques. Leurs auteurs respectent un ton neutre, analytique et descriptif. Dans le paragraphe résumant les recherches sur le *Magasin de caméra 30 min. – 30 minutes Continuous Shooting* – la première phrase pose le problème, le seconde développe le diagnostique :

"Production request the above for interview-type shooting. As most of our cameras and sound recorders had a capacity of ten minutes, Technical Operations modified several *Auricon* 16 mm picture cameras and *Sprocketape* location recorders to provide half hour continuous running"²⁴¹.

La plupart du temps, une innovation est justifiée par un besoin, la mise à jour d'un problème ou d'une erreur de conception. C'est la cas de la fabrication de *Courroies miniatures de synchronisme* :

"Ne pouvant trouver sur le marché les courroies miniatures nécessaires pour l'entraînement avec précision du mécanisme d'une caméra, la *Division de la recherche technique* entreprit de les fabriquer"²⁴².

Au début des années 60, les pratiques des cinéastes deviennent une justification suffisante. La mise au point du *Dispositif de pilotage pour caméra Cinévoice* vise à "s'adapter au tournage de films d'observation directe sur le vif, qui exige une grande portabilité des caméras et enregistreuses de son synchrone"²⁴³. Les références directes au cinéma léger et synchrone sont peu nombreuses ; aucunes ne sont répertoriées avant 1961. Dans le rapport trimestriel daté de mars 1961, on trouve l'expression : "by a candid camera technique"²⁴⁴. Ce terme fait référence au *Candid Eye*, la série de films produit par l'Unité B entre 1958 et 1960. C'est à ce moment qu'ont lieu les premières expérimentations légères et synchrones à l'ONF. D'autres mentions sont plus précises : "for candid type of shooting in which the camera and sync-sound recorder can be used in a completely portable manner"²⁴⁵. Le tournage de type *candid eye* suppose la synchronisation entre la caméra et le magnétophone et un matériel portable. Le matériel est parfois utilisé pour décrire ces pratiques : "NFB light weight camera and *Pilot-Tone* recorder"²⁴⁶.

En français, l'expression *Candid Camera* est reprise entre parenthèse et traduite soit par "la technique dite « à la sauvette » (Candid Camera)" soit par "films d'observation directe

²⁴¹ *Quarterly Report on Technical Operations*, juin 1958, p. 4.

²⁴² *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 7, 1966, p. 16.

²⁴³ *idem*, n° 4, septembre 1961, p. 11.

²⁴⁴ *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1961, p. 7.

²⁴⁵ *idem*, septembre 1961, p. 10.

²⁴⁶ *idem*, décembre 1963, p. 11.

sur le vif²⁴⁷. Le terme *cinéma direct* est adopté officiellement en mars 1963 lors du MIPE TV de Lyon. Cette expression a été lancée par Mario Ruspoli qui était amateur de vieilles voitures dont certaines démarraient *en prise directe*. Aucune occurrence de ce terme n'apparaît dans les archives techniques de l'ONF.

De manière générale, il est difficile de retracer le processus de découverte. Très peu de noms sont cités. Les rapports ne sont pas signés, les découvertes non plus. Cela indique que la recherche n'est pas menée par une personne, un groupe, mais par l'ensemble du service. En réalité, les innovations sont souvent le fruit de collaborations avec les techniciens. On en trouve parfois des traces, comme dans cette précision de rapport sur l'insonorisation de la caméra *Auricon* : "The following free-lance cameramen were used during the final quarter for varying periods: Peter Kelly, Michel Brault, Phil Pendry and Jack Long"²⁴⁸. La complexification des innovations va accentuer ce phénomène. Les recherches sur la synchronisation entre le son et l'image (comme, par exemple, la synchronisation de la caméra *Auricon* avec le *Nagra III*, via le système *Pilot-Tone*) mobilise les techniciens du son et de l'image, ceux du laboratoire (pour la compatibilité du système avec le matériel de tirage) et les ingénieurs du secteur recherche.

Dans la majorité des cas, le contexte de l'invention et le processus de découverte ne sont pas rapportés. Il existe des exceptions. Toutes celles répertoriées concernent les techniques légères et synchrones :

"Dans le cadre d'une école maternelle, l'Office a tourné récemment un film d'observation sur le vif avec la technique dite "à la sauvette" (Candid Camera). On employa deux caméras 16 mm avec enregistrement sonore synchrone séparé sur bande 1/4". Cette production est une étude sur le comportement d'enfants de 5 à 6 ans, leur faculté d'assimilation et leur adaptation dans le milieu scolaire. Il ne fallait en aucune façon distraire les enfants de leur routine habituelle. Bien entendu, pas question d'employer la classique claquette au début de chaque scène. Comment alors obtenir un repère de synchronisme image son ?"²⁴⁹.

Le tournage correspond certainement au film Les enfants du silence (Michel Brault, Marcel Carrière et Claude Jutra, 1962). Cela permet de mettre au point le *Repérage de scènes avec le son pilote*.

Ces quelques exemples – 3 ou 4 au maximum – montrent l'importance de la collaboration entre ingénieurs, techniciens et cinéastes pour ses évolutions techniques. Au niveau de la production, les dispositifs légers et synchrones décloisonnent les rôles dans l'équipe de tournage. Les réalisateurs portent la caméra. Les techniciens – cadres et preneurs de son – sont crédités pour la réalisation. Dans le domaine administratif, cela a modifié leur carrière. Avant 1960, un cadreur performant avec de l'ancienneté devenait directeur de la photographie. Il pouvait espérer diriger son service. Des techniciens comme Michel Brault ou Marcel Carrière sont rapidement devenus réalisateurs et ont été affectés dans des unités de production.

²⁴⁷ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, septembre 1961, p. 9 & 11.

²⁴⁸ *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1957, p. 8.

²⁴⁹ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, septembre 1961, p. 9.

Il se produit le même phénomène dans la *Division de la Recherche Technique* de l'Office. Les techniciens collaborent avec les ingénieurs. Par leurs questions ou leurs propositions, ils interviennent dans la modification du matériel. Progressivement, la polyvalence du personnel est prise en compte dans les rapports. Jusqu'en 1963, la situation des ressources humaines est rapportée par une répartition des employés dans chaque service. Après cette date, la main d'œuvre de chaque secteur est estimée en *homme-semaine* (Man-Weeks). La répartition stricte en secteur ne correspond plus à la réalité, car un même employé travaille pour différents services. Concrètement, cela correspond au cas où Marcel Carrière participe au tournage d'un film en tant que preneur de son, pour ensuite, de retour au studio, utiliser cette expérience pour apporter une modification à son matériel.

Pour arriver à des conclusions, il faudrait élargir cette analyse sur l'ensemble des activités de l'Office et sur une période plus longue. Par exemple, les rapports de forces avec l'institution changent après 1969. Le *cinéma direct* commence à avoir une reconnaissance internationale (Pour la suite du monde (Michel Brault, Marcel Carrière, Pierre Perrault, 1963) est le premier long-métrage canadien projeté à Cannes). Cette forme de cinéma devient un sujet de fierté pour l'ONF. Ceci facilite la mise au point du *Time Index System*, un budget est alloué à cette recherche.

Ces quelques arguments donnent tout de même une idée de la complexité de la situation. À l'ONF, le cinéma léger et synchrone n'apparaît pas dans un contexte totalement défavorable. Il n'est pas non plus porté par l'institution. Comme dans toute communauté, l'ONF est composé d'individus dont la formation, l'expérience et les desseins sont très variés. Il n'y a pas de séparation nette, ni en fonction de la place dans la structure onéfiennne, ni en fonction de la langue. Même s'il existe des tendances lourdes, il persiste toujours différents flux. D'un côté, un pôle conservateur s'est constitué, tant chez les réalisateurs, les techniciens, les ingénieurs que chez le personnel administratif. Ces derniers veulent pérenniser un modèle esthétique hérité de Grierson. De l'autre, des personnes pleines d'imagination cherchent d'autres manières de faire du cinéma. Plusieurs directions sont explorées. Seulement quelques-unes rejoignent une conception légère et synchrone du cinéma. Ces nouvelles formes de cinémas se développent à l'intérieur de l'Office, parce que différentes forces dynamisent cette institution. À d'autres périodes, des cinéastes très novateurs, mais isolés, finissaient par quitter l'ONF. En retour, ces nouvelles pratiques cinématographiques modifient les structures de l'ONF.

Voyons maintenant en détail le processus d'invention du matériel léger et synchrone. Malheureusement, les comptes-rendus d'activités étant généraux, ils ne présentent pas toutes les phases – en particulier les impasses – de l'évolution du matériel. Comme ils étaient destinés aux cadres administratifs, ils présentent les inventions de manière simplifiée. Il est assez difficile de retrouver ses *détails*. Or, lorsque l'on considère les techniques légères et synchrones, le processus d'invention d'un nouveau matériel est toujours lié à une nouvelle pratique. Des techniciens comme Michel Brault, Marcel Carrière ou Wolf Koenig, autant concernés par la réalisation du film que par les techniques de tournages, ont participé de manière active à l'invention d'un nouveau matériel. Ils ont

relayé les demandes des équipes de tournages auprès des ingénieurs. Ils ont testé et amélioré les propositions techniques du service recherche. À ce niveau, il est quasiment impossible de distinguer entre innovation du matériel et évolution des pratiques. Les modifications sont apportées directement sur le lieu de tournage, pendant les périodes de repos ou même dans le feu de l'action. Ensuite ces propositions techniques sont soit standardisées par les ingénieurs de l'Office, soit abandonnées au profit de meilleures solutions.

2. Le son

Après la deuxième guerre mondiale, le son est enregistré soit sur un support optique, soit gravé sur un disque vinyle. L'enregistrement sonore en extérieur suppose un camion pour transporter un matériel sonore est lourd, encombrant et fragile et une équipe technique nombreuse. Les principaux défis sont alors de rendre le matériel portatif, plus ergonomique, de faciliter la prise de son par un ensemble de filtres électroniques, mixettes et perches et d'améliorer la qualité des microphones.

L'enregistrement magnétique du son

L'une des premières conditions de possibilité d'un enregistrement sonore léger est le passage d'un support d'enregistrement mécanique – celluloïde ou vinyle – à un support magnétique. Les travaux de Valdemar Poulsen sur le *Telegraphone* initient la recherche. Le procédé du film magnétique est connu avant 1934 :

"Un électroaimant E a son noyau formé d'un fer de bonne qualité feuilleté et coupé par un mince entrefer. Deux tambours T1 et T2 placés en regard permettent de faire défiler un fil d'acier d'un mouvement continu. Par exemple, il se déroule du Tambour T1 et s'enroule sur le tambour T2, marchant dans le sens des flèches. Aux bornes a, b de l'enroulement excitateur de l'électroaimant on fait arriver la tension fournie par un amplificateur de puissance. (...) En raison de la propriété de l'acier, bien connue, de conserver une partie de magnétisme (magnétisme rémanent), le fil va se trouver transformé en une succession de particules inégalement aimantées. Les inégalités d'une particule à la suivante traduisent d'ailleurs les variations de courant ayant circulé entre a et b. Donc elles traduisent la pression sonore sur la membrane du microphone branché sur l'amplificateur"²⁵⁰.

Ce procédé comporte peu d'organes ; sa mise en place semble très simple. De plus, le fil d'acier n'a pas la fragilité des disques ou des pellicules photographiques ; il peut être conservé sous un volume extrêmement réduit et peut être obtenu en très grandes longueurs d'une seule pièce. Cependant, la mise au point définitive de cet appareil va prendre quelques décennies. Plusieurs raisons à cela : les capacités magnétiques des matériaux utilisés dans les conditions souvent difficiles de l'enregistrement sonore empêchent le développement de ce système.

²⁵⁰ R. Vellard, *Le cinéma sonore et sa technique*, (avant 1934), p. 99.

En 1929, Ludwig Blattner et Stille construisent un enregistreur électromagnétique sur bande de 7 mm de large. Il reproduit malheureusement un fort bruit de fond. Pfleumer – ingénieur allemand - brevète l'utilisation d'une bande de papier ou film recouvert d'un enduit magnétique que la compagnie AEG commercialise en 1935. Cette technique conserve un fort bruit de fond. Durant la deuxième guerre mondiale, des ingénieurs allemands découvrent que la *prémagnétisation* permet de diminuer les distorsions et le bruit de fond. De son côté, la compagnie américaine RCA développe un système d'enregistrement sur film 35 mm. En 1948, la *Western Electric* construit un enregistreur perforé 35 mm biformat : pellicule photographique et pellicule magnétique. Ce matériel n'est utilisable qu'en studio ou alors avec un camion son.

Par contre, l'enregistrement du son sur un support pellicule magnétique rend possible l'invention du premier magnétophone haute-fidélité et léger – 1952, le *Nagra I*, Stefan Kudelski. C'est la découverte indispensable à un cinéma réellement synchrone et léger. Conçu, au départ, hors du monde cinématographique, il participe à créer, chez les cinéastes, le besoin d'un matériel d'enregistrement sonore et visuel portatif, silencieux et synchrone.

Magnétophone

Inventé en 1952 et mise au point en 1953 par Stefan Kudelski à Lausanne, le *Nagra I* est le premier magnétophone haute-fidélité et léger. Il se place quasiment en situation de monopole dans le monde du son :

"En quelques années, il a relégué au marché aux puces les camions de son et éliminé la maigre concurrence. Il a apporté une révolution technique mais aussi esthétique par sa maniabilité : l'ingénieur du son peut maintenant se déplacer à sa guise sur le plateau au lieu d'être enfermé dans un camion ou une cabine. Il représente l'exemple type de la réussite technique ou commerciale d'une petite entreprise (relativement petite entreprise toutefois)"²⁵¹.

Il fonctionne encore avec des ressorts (comme un *phono*), avec des lampes – les transistors n'existent pas à l'époque. Il est encore relativement encombrant, mais reste sans comparaisons avec le camion son. Les premières versions du *Nagra* son équipées d'un moteur mécanique Thorens à remontage par manivelle. Kudelski améliore régulièrement son appareil en ajoutant, par exemple, un modulomètre pour le réglage du niveau sonore. Il faut attendre les évolutions – *Nagra II* et surtout *Nagra III* – pour y adapter un système de synchronisation performant. C'est la découverte indispensable à un cinéma réellement synchrone et léger.

D'après les archives, le premier *Nagra I* arrive à l'ONF en 1953. Joseph Champagne en prend livraison :

"Je suis allé en Suisse chercher les deux premiers *Nagra* que l'ONF a acquis, et c'est Kudelski lui-même qui me les a remis. Il faut rappeler qu'à cette époque, ce n'est pas tout le monde qui a accueilli avec joie l'arrivée de ce magnétophone. [...] Il y a eu un peu de tirage

²⁵¹ René Briot, *Les techniques cinématographiques*, 1985, p. 307.

autour de la question, mais la qualité *Nagra* s'est imposée et cet appareil a servi à l'enregistrement de tout son original, même la musique"²⁵².

N'étant pas conçu pour être synchronisé avec une caméra, il est principalement utilisé pour capter des sons d'ambiance et les effets sonores. Il n'y a pas de trace d'acquisition du *Nagra II* par l'Office. De son côté, l'équipe anglaise préfère un magnétophone portatif britannique.

Dans les années 50, Chester B. Beachell, ingénieur à l'ONF, invente un magnétophone à ruban lisse, un quart-de-pouce, perforé, le *Sprocketape*. Développé à partir de 1953, un modèle expérimental est présenté en 1955 et un brevet est déposé en 1957 (SMPTE 12-1957). Dès 1956, il est utilisé par les preneurs de son de l'Office :

"It is a portable, sprocketed quarter inch sound recording system. Our purpose was to develop a very light, battery operated, picture synchronous, high quality recorder for location use in conjunction with motion picture cameras. The first two units went into service in January of 1956. [...] In 1956, development was started on a rack mounted recorder which could be used with either 16 mm magnetic or quarter inch *Sprocketape* stock. In June of 1957, thirty of these machines were in service as recorders, re-recorders and transfer machines"²⁵³.

Particulièrement léger pour l'époque (66 pounds), mais peu sensible (sensibilité d'entrée de 92 db), il est principalement utilisé en extérieur, ou pour l'enregistrement d'entretiens, comme nous le confirme Joseph Champagne :

"Il ne valait que pour la voix, qui ne nécessite pas de super harmoniques, ou pour du son qui doit être essentiellement synchrone. Il ne possédait pas une qualité suffisante pour la musique"²⁵⁴.

Afin de limiter son bruit de fonctionnement, il est conçu avec des lampes, car les transistors de l'époque sont beaucoup trop bruyants. Ceci le rend plus lourd et plus fragile.

Tout le matériel de chaîne sonore est adapté aux spécificités du *Sprocketape*. En collaboration avec *Salco Corp.* de Toronto, un lecteur magnétique *Sprocketape* 16 mm est mis au point (SMPTE 12-1957)²⁵⁵. Une colleuse est modifiée pour recevoir la bande magnétique perforée 1/4"²⁵⁶.

À partir de 1958, l'amélioration des composants électroniques du *Sprocketape* permet d'améliorer sa sensibilité. Le seuil de tolérance du bruit de fonctionnement du matériel est abaissé :

"Due to the advent of the more sensitive *Sprocketape* Sound Recording System, noise from the drive motor of the *Auricon* became intolerable under close shooting conditions"²⁵⁷.

²⁵² Joseph Champagne, Pierre Véronneau, *Du son optique au son pilote*, 1991, p. 12.

²⁵³ Chester B. Beachell, *Magnetic Recording of Audio Frequencies*, post 1958, p. 1.

²⁵⁴ Champagne, 1991, p. 11.

²⁵⁵ Beachell, post 1958, p. 1.

²⁵⁶ *Quarterly Report on Technical Operations*, juin 1960.

²⁵⁷ *Annual Report on Technical Operations*, 1958, p. 5.

Ainsi, l'amélioration d'un élément du dispositif de tournage entraîne de nouvelles exigences pour l'ensemble. Cet exemple est représentatif de la mise au point progressive d'un matériel léger et synchrone. Les recherches sur la synchronisation par pilotage des enregistreurs son et images sont d'abord menés à l'Office autour du *Sprocketape*.

Il existait bien sûr d'autres magnétophones, commercialisés par les firmes américaines ou européennes. Parmi ceux-ci, le magnétophone *Mehac* allemand est beaucoup utilisé à l'Office comme enregistreur d'appui :

"Supposons qu'on tourne dans une rue et que, pour des raisons de soleil, on doive changer de rue en cours de tournage. J'enregistrais sur le *Mehac* les bruits d'ambiance sonore de la première rue, puis on se rendait à l'autre endroit et je mixais directement cette ambiance sur la nouvelle piste son, en égalisant les pistes, en prévoyant où certains sons devaient entrer"²⁵⁸.

Le *Mehac* est conçu suivant un double fonctionnement mécanique (moteur à ressort) et électrique (circuits électroniques). Il est muni d'une alimentation autonome par batterie. Il a donc une bonne autonomie. Par contre, la vitesse de défilement n'est pas constante. Il ne peut pas être synchronisé avec une caméra. Cependant, c'est avec ce magnétophone que Marcel Carrière fait la prise de son du film *Les raquetteurs* (Gilles Groulx, Michel Brault, Marcel Carrière, 1958). La séquence sonore de la remise des clefs de la ville par le maire de Sherbrooke est une synchronisation reconstituée au montage.

En 1958 le *Nagra III*, entièrement transistorisé et à moteur électrique, est commercialisé. Les transistors permettent d'en diminuer la taille, la masse, la fragilité et la consommation. Il pèse 5 kg, il est alimenté par des piles standards de 1,5 volt (*ordinary flashlight batteries*). La qualité de l'enregistrement est améliorée et un ensemble de circuits électroniques facilite la prise de son. Par exemple, un compresseur limite les effets d'un son entrant saturé : "The audio amplifier chain includes a compressor which eliminates manual gain adjustments during interview recordings. Tape speed is kept constant by a very efficient servo system"²⁵⁹. Kudelski ajoute un système d'asservissement de la vitesse de défilement. En cela, il répond aux demandes des cinéastes qui constituent une part de plus en plus importante de sa clientèle. Le système est simple et efficace.

L'arrivée du *Nagra III* à l'ONF est une véritable révolution. Ce magnétophone est très ergonomique et la qualité de l'enregistrement est améliorée. De plus, le système d'asservissement du moteur peut être couplé avec le *Pilot-Tone*. En 1960, l'ONF possède 4 unités en activité. Progressivement, le *Nagra III* remplace le *Sprocketape 1/4"* car il est plus souple, plus léger. Chester B. Beachell admet aisément ce point : "*Nagra* system is even more flexible, lighter and of equal quality"²⁶⁰. L'enregistreur de son *Nagra IV* n'apporte pas de réelle innovation, car la version IV correspond à des évolutions déjà mises au point à l'Office : "entrées incorporées pour 2 microphones, alimentation et filtres de passe-bas pour micro à condensateur, un radio microphone avec récepteur à THF, un

²⁵⁸ Véronneau, 1991, p. 11.

²⁵⁹ *Quarterly Report on Technical Operations*, juin 1960, p. 10.

²⁶⁰ *Some Activities – Technical and Production Services Branch – in the Past Few Years*, 1969, p. 4.

générateur incorporé de signal *Pilotone* à quartz et un moniteur d'écoute pour signal synchro"²⁶¹.

En dehors de ces innovations, il reste très peu de traces d'autres modifications du matériel sonore. On retrouve tout de même deux éléments qui concernent les techniques légères et synchrones. La première est la mise au point d'une perche légère pour prise de son en extérieure – *Lightweight Location Boom and Stand* :

"The development of lightweight acoustic elements and equipment for location crews were undertaken. Light microphone booms were designed and are now under construction. These lighter items will eventually save shipping costs and relieve labour on the part of the sound crew"²⁶².

Marcel Carrière utilisera une perche du même type pour approcher le microphone des personnes filmées. En effet, lorsque la source principale est noyée dans un ambiance sonore gênante, la première solution consiste à rapprocher le micro.

Vers 1958, apparaissent les premiers micros-cravates - *Lipstick Microphones* :

"Lipstick microphones were introduced during the quarter. This type hangs around the neck of the actor and can be hidden under his tie. The mike is deaf to rumbling chest tones and allows freedom of movement. For interview type shooting these microphones are excellent"²⁶³.

S'ils sont bien placés (bien orientés sur la personne qui parle), ces microphones libèrent le preneur de son : il n'a plus à suivre le protagoniste avec sa perche. Ils sont généralement utilisés lors des entretiens, lorsque le nombre d'intervenants est limité.

La seconde solution pour isoler une voix sur un fond bruyant est de filtrer l'enregistrement. Devant l'augmentation des tournages en extérieur, les ingénieurs de l'Office décident de mettre au point un suppresseur de bruits d'amplification – *Noise Suppressor Amplifier* – afin d'améliorer le rapport signal/bruit :

"Documentary film sound recordings must often be made under noisy location conditions. Background noise sources such as industrial motors, wind, traffic rumble and sometimes motion picture cameras, can be reduced markedly providing the magnitude of these undesirable sounds do not approach the program level. [...] In this unit the amplification factor is reduced in pauses between speech modulation where noise becomes apparent. The time constants that determine the attack and recovery of the control circuit are carefully selected to avoid speech clipping and breathing effects"²⁶⁴.

Les ingénieurs ajoutent un interface électronique qui coupe l'amplification lorsque la personne enregistrée ne parle pas. Etant donné que le signal perd encore beaucoup en qualité à chaque génération, cette opération ne peut pas être réalisée en studio – comme cela se fait ensuite – mais en direct, lors du tournage. "The unit is mounted in a portable

²⁶¹ *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1969, p. 9.

²⁶² *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1957, p. 8.

²⁶³ *idem*, juin 1958, p. 5.

²⁶⁴ *idem*, décembre 1959, p. 9.

equipment trolley and can be connected to our re-recording consoles"²⁶⁵. Cette unité est portable et est connectée directement entre la mixette et le magnétophone. L'amélioration de la qualité de l'enregistrement du son diminue la souplesse du matériel. Par exemple, Marcel Carrière utilise généralement une petite table (qu'il peut facilement déplacer) pour poser tout son matériel.

Marcel Carrière confirme qu'il utilise un boîtier de mixage portatif jusqu'au début des années soixante. Cependant, il est difficile de connaître quel type de mixette était utilisé durant les tournages en extérieur. Dès l'arrivée du *Nagra III*, cet appareil devient inutile : "Dans Pour la suite du monde nous avons la *Nagra III*. Et la *Nagra* avait une petite boîte de mixage, avec deux entrées. L'appareil avait une seule entrée micro, et on branchait ça sur l'entrée auxiliaire, et cette petite boîte-là nous donnait trois micros, pour faire trois entrées de micros"²⁶⁶.

Il reste également peu de descriptions des microphones disponibles durant cette période. Essayons tout de même d'en construire une, à partir des éléments disponibles.

Microphone

Au départ, il n'existe pas de micro adapté à la prise de son en extérieur. Tous les microphones, conçus pour le studio de cinéma ou la radio, sont lourds, fragiles et peu directionnels. Les microphones à condensateur, relativement volumineux, fonctionnent avec une alimentation électrique. Il est quasiment impossible de les brancher lors d'un tournage en extérieur. Les microphones à ruban, de très bonne qualité, ne sont pas non plus adaptés aux extérieurs : "Le problème est qu'il était sensible au vent, aux déplacements... Un micro comme ça qui pesait déjà 3-4 kilos, sur une perche, tu le bougeais un peu... juste le vent sur le diaphragme"²⁶⁷.

Avec le développement des actualités radiophoniques et cinématographiques sonores et surtout avec l'apparition de la télévision, quelques micros de reportage sont disponibles. Les preneurs de son de l'Office utilisent souvent une micro *slim trim* conçu par la compagnie américaine *Électrovoice* ou des micros *Neumann* ou *Telefunken*. Cependant, le choix reste maigre. Le marché du microphone de reportage étant trop petit, il n'intéresse pas les fabricants.

D'après Marcel Carrière, à l'ONF, il y avait "une panoplie de microphones, prévus toutefois pour servir dans des conditions contrôlées". Cependant, pour le genre de film qu'ils réalisent, "ça ne marche par toujours !"²⁶⁸. Pour illustrer son propos, il cite l'exemple de séquence de la cuisine dans Pour la suite du monde. Les murs recouverts de boiseries réverbèrent le son de la caméra, ce qui recouvre les dialogues :

"J'ai essayé toutes sortes de choses et j'ai trouvé un microphone américain de type *amateur* qui ne coûtait presque rien, 50 dollars à peine. C'était la compagnie de montres Elgin qui fabriquait ça. Il arrivait dans une boîte carrée, doublée en faux velours mauve.

²⁶⁵ *idem*, p. 9.

²⁶⁶ Carrière, juin 2004.

²⁶⁷ Carrière, juin 2004.

²⁶⁸ Marcel Carrière, Jean Daniel Lafond, *L'oreille ordinaire*, 1991, p. 15.

C'était un micro qui n'était pas sensible du tout. Donc, on l'approchait et on pouvait ramasser la voix sans trop entendre la caméra, derrière"²⁶⁹.

Il place ce micro peu sensible à la manière d'un micro-cravate. Proche de la source, il n'enregistre que la voix de la personne qui parle. Ce dispositif ne fonctionne pas lorsque plusieurs personnes prennent la parole.

Ensuite, Marcel Carrière teste les premiers microphones directionnels (fusils) :

"À l'ONF, on ne voulait rien savoir de ça. Le premier, je l'ai acheté à mes frais. On a tourné, on l'a essayé. Quand ils ont vu que ça marchait, ils en ont acheté une douzaine, puis deux douzaines... On faisait des enregistrements de qualité avec ça"²⁷⁰.

Ils sont très rapidement acceptés par les autres techniciens de l'Office. Le microphone super cardioïde (ultra directionnel) transistorisé, *Senneheiser* est décrit dans le *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 7, en 1966. Le même article détaille les modifications apportées au matériel sonore :

"les transistors sont utilisés pour son pré-amplificateur et pour l'alimentation haute tension nécessaire à la polarisation du condensateur. Toutefois, il requiert une alimentation à basse tension et un transformateur d'adaptation d'impédance. La Division du Son de l'ONF a étudié et construit une alimentation miniature utilisant une pile de radio-transistor qui contient également : le transformateur d'adaptation, la prise d'alimentation et l'interrupteur"²⁷¹.

Ultra directionnel, ce micro est parfaitement adapté aux enregistrements en extérieur. Cependant, il n'apparaît qu'à la moitié des années soixante.

Les archives techniques contiennent beaucoup plus d'informations sur les matériels de l'image (caméra, objectifs, pellicule, etc.). Il reste tout de même beaucoup de zones d'ombres, toutes les innovations légères et synchrones n'ayant pas forcément lieu dans les ateliers des services techniques.

3. L'image

Les principaux défis au niveau de l'image sont de pouvoir porter la caméra à l'épaule, de la rendre le plus discrète possible – principalement sur la plan sonore, mais également visuel –, d'augmenter son autonomie tant énergétique que lumineuse – sensibilité de la pellicule, qualité de l'optique et capacité du chargeur – et enfin, comme pour les magnétophones, de normaliser le cycle de défilement de la pellicule afin d'enregistrer un son et une image parfaitement synchrones. Les premières recherches concernent la structure de la caméra : le boîtier, trop lourd et trop perméable au bruit, les pièces sensibles, trop bruyantes. Elles concernent autant le format 35 mm que le 16 mm, elles sont menées par

²⁶⁹ Carrière, 1991, p. 16.

²⁷⁰ Carrière, 1991, p. 16.

²⁷¹ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 7, 1966, p. 13.

les services techniques de l'Office, soit par les ingénieurs et les techniciens de prise de son et de cadrage.

L'invention d'un matériel réellement léger et synchrone à l'ONF est relativement tardive par rapport aux deux autres pôles. Il faut attendre 1964 pour avoir un prototype abouti. De son côté, Jean Rouch utilise différentes caméras. Il adapte son dispositif de tournage au matériel à sa disposition. Il n'a pas d'obligation concernant la qualité technique des films qu'il réalise. Ceci lui augmente sa marge de liberté et lui permet de faire promotion du 16 mm et, à la fin des années soixante, du 8 mm. Sa pratique est facilitée par sa collaboration avec les ingénieurs de la société *Éclair*. C'est en partie en suivant les demandes de Jean Rouch que Coutant et Mathot créent l'*Éclair 16 KMT* (1961) et l'*Éclair 16 NPR* (1963). Au contraire, l'équipe Drew & Leacock doit respecter les standards de ses commanditaires. Afin d'adapter cette contrainte à leurs pratiques légères et synchrones, ils inventent un dispositif souple et stable. À partir de 1959 et la synchronisation de la caméra *Auricon Cinévoice* et de l'enregistreur *Nagra*, le matériel évolue peu.

À l'ONF, les cinéastes du direct tentent d'adapter le matériel existant à leurs exigences de tournage. Ceci concerne principalement les caméras *Arriflex 35 mm* et *Auricon Cinévoice 16 mm*. L'une est ergonomique et stable, autant du point de vue du défilement de la pellicule que de la régularité du moteur. L'autre est silencieuse.

Caméra

Lorsque les cinéastes décident de ne plus laisser la caméra sur son pied, ils se trouvent confrontés à un matériel peu adapté. Ces dernières sont lourdes, mal équilibrées et non-ergonomiques : en un mot, elles n'ont pas été conçues pour cela. La première tactique consiste à mettre au point un harnais, muni d'un système de contrepoids afin d'équilibrer la caméra sur l'épaule du cadreur. On ne trouve aucune trace, dans les archives de l'Office, de ces innovations. Pourtant chaque modèle de caméra, à chaque étape de son évolution, est équipé d'un harnais. Ils sont bricolés, à partir d'éléments récupérés, sangles, contrepoids ou armature de sac de montage :

"Les véritables harnais permettent de suspendre la caméra à un arceau au moyen de sandow qui jouent le double rôle d'alléger, pour les mains de l'opérateur, le poids de la caméra qui est reporté sur le dos et les épaules et dans une certaine mesure d'amortir les oscillations dues par exemple à la marche à pied pendant la prise de vues. Ces harnais sont généralement conçus et réalisés par l'utilisateur en partant d'une armature très robuste d'un sac à dos de montagne"²⁷².

Il faut attendre les années soixante pour que les fabricants commercialisent des harnais.

L'objectif est de faciliter le port de la caméra afin d'augmenter l'endurance du cadreur et la stabilité de l'image. Un bon équilibrage et une forme plus anatomique facilitent le travail de l'opérateur. L'ajout de rembourrages facilite le contact avec l'épaule. Cette épaulière est plus ou moins élaborée, allant du simple coussin à la *croisse d'épaule*, réglable et sanglee sur le torse. Généralement, elles sont conçues pour les caméras moyennement lourdes.

Parfois, le harnais est appelé *pied de poitrine*, lorsque le gilet est complété d'une perche qui repose sur la poitrine de l'opérateur²⁷³. Cet équipement compense le mauvais équilibre ou l'excès de poids d'une caméra. Une ou plusieurs poignées complètent cet équipement. Le cadreur doit tenir la caméra, tout en réalisant les réglages habituels : cadre, focale et diaphragme.

La caméra portée à l'épaule implique aussi la modification de la visée. Le viseur doit, premièrement, s'adapter à l'œil du cadreur. L'opérateur ne se penche plus sur la caméra, mais c'est elle qui vient se loger sur son épaule. L'*Aäton* – caméra créée par Jean-Pierre Beauviala à la fin des années soixante, considérée depuis comme la plus légère et ergonomique – est surnommée le *chat sur l'épaule*. Les premières caméras sont très éloignées de cet idéal. Les opérateurs forcent tout de même le matériel à suivre leurs exigences légères et synchrones. À l'Office, les techniciens n'ont pas eu à modifier cet aspect, les caméras *Auricon* et *Arriflex* étant déjà pensées pour être portées. Par contre, ils cherchent à l'améliorer.

La seconde modification concerne la visée reflex. Le principe est de recevoir une image semblable à celle imprimée par le film. Dans les caméras *Arriflex 16* et *35*, "on se borne à prélever le rayon sur l'obturateur reflex puis à le présenter à l'opérateur *dans un axe parallèle à l'axe optique* et sur le côté de la caméra"²⁷⁴. Sur ces caméras, le résultat est satisfaisant car le viseur est proche de l'axe optique de l'objectif.

Pour l'*Auricon*, les ingénieurs choisissent de mettre au point un système *Follow-Focus* :

"The *Auricon* was not equipped with a device on the outside of the case for changing focus when approaching or withdrawing from a subject. [...] The new exterior control not only alters the focus of the taking lens, but also causes the finder to correct for field of view in exact synchronism with the taking lens"²⁷⁵.

Sans recevoir une image reflétée de l'axe optique de l'objectif, l'opérateur peut suivre le cadre et le point dans son viseur. Il ne lui reste plus qu'à modifier la loupe de visée lorsqu'il change d'objectif.

Afin de pouvoir mesurer la quantité de lumière entrant dans l'objectif, ils lui ajoutent un *posemètre pour caméra à visée reflex*. Ce système permet de régler l'exposition, soit la quantité de lumière entrant par l'objectif en fonction de l'éclairage de la scène et de la sensibilité de la pellicule :

"On place l'instrument contre la visée, dans l'axe optique de l'objectif et on fait la mise au point jusqu'à l'obtention d'un zéro sur l'indicateur. Ce zéro représente l'exposition adéquate pour une scène *moyenne* car le posemètre a été étalonné au préalable en fonction de la caméra et du film employé. On peut également dévier d'une division au-dessus et au-dessous du zéro pour toute scène qui ne serait pas moyenne"²⁷⁶.

²⁷² Pierre Brard, *Technologie des caméras*, 1975, p. 299.

²⁷³ Brard, 1975, p. 110.

²⁷⁴ Brard, 1975, p. 94.

²⁷⁵ *Annual Report on Technical Operations*, 1958, p. 5.

²⁷⁶ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, septembre 1961, p. 2.

S'il veut obtenir une mesure juste, l'opérateur doit étalonner le posemètre à la pellicule. Le principe est très simple :

"L'élément principal de l'instrument est une cellule photorésistante au sulfure de cadmium hautement sensible dans la région spectrale du vert. Le mouvement, celui d'un micro-ampèremètre avec un cadran étalonné en valeur de f , est relié à une pile sèche de 15 V à travers un circuit à résistance variable. La consommation de courant est infime, la pile n'étant branchée qu'au moment de la mise au point"²⁷⁷.

La qualité de l'image dépend autant de la dextérité du cadreur – réglage de la netteté, cadre, fluidité des mouvements de la caméra, etc. –, que de la stabilité du film dans le couloir d'impression. Ici encore, ce qui est acceptable pour un tournage avec une caméra posée, devient un problème lorsque le cadreur filme à l'épaule. En 1959, les services techniques de l'ONF développent un *presseur pour les caméras 16 mm* :

"Avant le changement, la pression sur le film était maintenue au moyen d'une petite bille pressée par un ressort et les glissières des côtés. De fines égratignures causaient parfois des difficultés et, vu que la pression n'était pas appliquée uniformément sur toute la largeur de l'image, il en résultait un manque de netteté. [...] Dans le dispositif modifié, on a remplacé la bille par deux petits rouleaux de nylon. Il n'y a plus d'égratignures et la netteté de l'image est sensiblement meilleure"²⁷⁸.

Les ingénieurs de l'Office ont certainement mené des recherches sur d'autres éléments internes de l'appareil de prise de vue. Outre leur rôle sur la qualité du film, ces petits organes génèrent beaucoup de bruits parasites. Il est donc logique que les ingénieurs aient cherché à les modifier, afin de limiter les chocs et les frottements. Malheureusement, il n'en reste aucune trace, ni dans les archives, ni dans les mémoires des techniciens.

Une caméra peut être insonorisée de trois manières différentes. La première, et la plus efficace, vise, à l'étape de conception, à réduire la production de frottements, choc ou sifflement mais également, la transmission des bruits d'un organe à un autre. Chaque mécanisme doit être pensé pour fonctionner dans un volume sonore minimum et être isolé – sur le plan sonore – du reste de l'appareil. La seconde, adapté à un matériel déjà existant, consiste à envelopper l'appareil dans une housse composée de matériaux absorbants, soit l'alternance de feuilles de plomb, de laine de verre ou de liège. Enfin, une solution mixte isole les organes bruyants – griffes, contre griffes, bielles, etc. – et ceux qui transmettent les vibrations d'organes voisins – mécanisme démultiplicateur, moteurs, systèmes alternatifs – dans un caisson. La partie optique et les magasins sont fixés à l'extérieur de la boîte.

À l'Office, les innovations s'appuient sur les caméras déjà existantes, soit l'*Arriflex* et l'*Auricon Cinévoice*. En conséquence, seules les deux dernières options sont envisageables. À la fin des années cinquante, les ingénieurs de l'Office pensent toujours les évolutions du matériel en fonction du principe : "créativité décuplée, qualité améliorée, fiabilité accrue et

²⁷⁷ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, septembre 1961, p. 2.

²⁷⁸ *idem*, n° 1, 1959, p. 6.

rapport coût efficacité meilleur"²⁷⁹. Or, l'*Arriflex* est une vieille caméra –Allemagne, 1937 – basée sur une technologie dépassée. Pour enregistrer une image audiovisuelle de qualité, la *Cinévoice* est une meilleure alternative. Elle est de conception plus récente – Etats-Unis, 1949 – et elle est pensée pour enregistrer un son synchrone. La version destinée aux équipes de télévision est même équipée d'une tête d'enregistrement sonore adaptée à la pellicule 16 mm sonore à piste couchée. Enfin, les changements apportés par l'équipe Drew & Leacock à la caméra *Auricon* influencent certainement leur choix.

En 1957, les ingénieurs constatent que le niveau sonore de l'*Auricon* en fonctionnement n'est pas acceptable : "Due to the advent of the more sensitive *Sprocketape Sound Recording System*, noise from the drive motor of the *Auricon* became intolerable under close shooting conditions"²⁸⁰. Comme de coutume, ils justifient leur intervention par un gain de productivité : "In order to do away with unwanted camera noise, it was often necessary to spend considerable time, during the final sound mix, in an attempt to *cut out* the motor hum"²⁸¹. Ils décident alors de modifier l'agencement des organes de la caméra en profondeur – troisième manière :

"Silencing (or blimping) of the unit involved hundreds of hours of painstaking checking of insulating materials, bearings, drive motors, etc. The result has been highly satisfactory in that the noise level of the machine is now only slightly more than a top grade studio camera such as the *Mitchell*. [...] The modifications include the complete dismantling of the camera and the modification of a number of component parts. A new blimp front was designed and manufactured which will house the follow-focus and finder parallax unit"²⁸².

Il est même précisé que des cadreur ont participé à ces travaux : "The following free-lance cameramen were used during the final quarter for varying periods: Peter Kelly, Michel Brault, Phil Pendry, Jack Long, Larry Mitanski, Grant Crabtree and Irving Dooh"²⁸³. Michel Brault collabore avec les ingénieurs de l'ONF pour insonoriser l'*Auricon*. Cette caméra est relativement lourde et peu ergonomique. Elle est conçue pour filmer des entretiens, posée sur un pied. Le résultat ne correspond pas aux attentes de Michel Brault et Marcel Carrière. Ils cherchent un compromis entre une caméra *autosilencieuse* et une caméra portable. Ils explorent alors d'autres solutions à partir de l'*Arriflex*.

En 1958, la caméra *Arriflex* 16 ou 35 mm n'est pas considérée comme sonore. Elle est trop bruyante pour permettre l'enregistrement d'un son synchrone. Par contre, elle est très maniable. Surnommée *combat camera*, c'est, avec la *Cameflex* d'*Éclair*, la caméra la plus portable. Au contraire, l'*Auricon* est plus lourde et moins ergonomique. Michel Brault est particulièrement sensible à cet argument. Il cherche à humaniser la caméra, il la force à s'adapter à l'homme et à ses déplacements. Avec la caméra *Arriflex*, il tente de faire l'impossible. Pierre Perrault décrit cette quête :

²⁷⁹ *Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945*, 1990, p. 4.

²⁸⁰ *Annual Report on Technical Operations*, 1958, p. 5.

²⁸¹ *idem*, p. 5.

²⁸² *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1957, p. 8.

²⁸³ *idem*, p. 8.

"Il a devancé l'outil, forçant les ingénieurs à le rattraper. Car il cherchait à obtenir un résultat, à se rapprocher des hommes et de la parole, le plus familièrement du monde, sans le lourd appareillage de ce temps-là, à effacer la caméra pour affirmer une familiarité, prendre la place de l'outil, introduire sa présence et sa ferveur dans l'instrument"²⁸⁴.

Suivant ce point de vue, l'*Arriflex* est une bonne base de travail. Le dernier point concerne les moteurs des deux caméras. Le mécanisme de l'*Arriflex* est beaucoup plus régulier. Le contrôle de la régularité du moteur de la *Cinévoice* nécessite un boîtier électronique. Cependant, il est peu probable que cet aspect ait joué sur la décision des techniciens, en 1958.

Brault et Carrière fabriquent un étui d'insonorisation – blimp – sur leurs fonds propres et sur leur temps libre :

"Avec Michel Brault, avant l'arrivée de la caméra *Éclair* et de ces autres caméras légères, on avait essayé de s'en faire une, nous, avec une *Arriflex* 16 mm ordinaire. On avait acheté des feuilles de plomb et du feutre d'un demi pouce d'épaisseur. D'ailleurs, il en est resté de grands morceaux que j'ai utilisé par la suite pour fabriquer une voiturette à mes enfants ! On a donc taillé un étui pour couvrir la caméra et la rendre plus silencieuse, tout en restant petite et maniable"²⁸⁵.

Les deux techniciens complètent le matériel de l'Office hors de ses structures, en quasi-autarcie. Malheureusement, sans la collaboration des services techniques, les deux techniciens du *direct* ne conçoivent qu'un *blimp* lourd et moyennement efficace. Ils ne peuvent pas apporter les modifications qui rendraient *autosilencieuse* la caméra sans l'alourdir. En Australie, à la même époque, Eric Miller²⁸⁶ fabrique une caméra autour d'un mécanisme *Arriflex* 16 mm. À l'Office, il faut attendre pour que cette voie soit explorée.

En 1964, lors du tournage de *Stravinsky*, (W. Koenig, R. Kroitor, Marcel Carrière, 1965), les cinéastes sont à New York. Ils se préparent à suivre le compositeur en Allemagne. Ils filment avec un prototype de caméra mis au point par Chester B. Beachell à partir d'un bâti *Arriflex*. Le boîtier est insonorisé et le moteur, alimenté par batteries, est contrôlé par quartz. Les batteries à cyanure d'argent sont volumineuses et le cadreur, qui les porte à la ceinture, est encombré. Le premier prototype connaît une défaillance : l'absence de régularité du moteur empêche la synchronisation.

"Les ingénieurs sont venus à New York avec le prototype n° 3. Dans la chambre d'hôtel, Chester B. Beachell a passé toute une nuit à essayer de mettre ça ensemble. Finalement, en embarquant sur le bateau, il nous en a fait cadeau. On s'est donc retrouvé avec deux caméras qui étaient des prototypes. Les trous n'étaient pas percés à la même place"²⁸⁷.

²⁸⁴ Pierre Perrault, *Caméramages*, 1983, p. 24.

²⁸⁵ Carrière, 1991, p. 14.

²⁸⁶ Miller apporte de nombreuses modifications au matériel cinématographique. Toutes ses recherches visent à le rendre plus souple. Par contre, il ne semble pas intéressé par l'aspect sonore. Il est également l'inventeur du pied portable à tête fluide. Sa société australienne de fabrication de pieds portatifs existe toujours.

²⁸⁷ Carrière, 1991, p. 15.

Sur le bateau pour l'Europe, Wolf Koenig et Marcel Carrière tentent de réunir ces deux prototypes. Ils s'installent dans un atelier situé dans la cale, au calme, au-dessous de la ligne de flottaison. Ils bricolent leur caméra avec les outils disponibles. En fin de compte, il ne leur manque plus qu'une résistance qu'ils achètent en Allemagne.

Même si l'ingénieur vedette de l'ONF – Chester B. Beachell – participe à la création de ce prototype, l'invention n'est pas répertoriée dans les archives techniques. Il faut suivre le témoignage des techniciens pour en prendre connaissance. De plus, cette innovation arrive très tard. Les cinéastes de l'équipe Drew & Leacock filment avec un prototype adapté à partir d'un boîtier *Auricon* depuis la fin des années cinquante. En France, la KMT Éclair – la première caméra légère créée par Coutant et Matho – est commercialisée depuis 1960.

La demande suivante des cinéastes est d'alléger les caméras. Cependant, cette demande vient en contradiction avec d'autres modifications. En effet, l'une des tactiques pour insonoriser la caméra consistant à envelopper le boîtier avec des feuilles de plomb, l'augmentation du poids est rapidement considérable. Il faut attendre l'*Éclair 16*, pour avoir une caméra *auto-silencieuse* 16 mm sonore, pesant entre 6 et 8 kg. En plus de cela, il faut ajouter le surpoids d'un chargeur de pellicule plus grand et celui des batteries.

Le chargeur est composé de deux axes. La pellicule vierge est placée sur l'axe débiteur et la pellicule exposée s'enroule autour de l'axe récepteur. Celle-ci s'enroule soit sur deux galettes alignées – *magasins en ligne* –, soit autour de deux axes alignés – *magasins coaxiaux*. Les *magasins coaxiaux* nécessitent des tambours récepteurs et débiteurs séparés et la formation de boucles permettant de *désaxer* la pellicule (Super Parvo Color – Technirama – *Éclair 16*).

Les *magasins en lignes* permettent la mise en mouvement de la pellicule par un tambour denté débiteur récepteur unique (*Mitchell – Arriflex – Auricon*). Le magasin peut contenir le *débiteur* et le *récepteur* dans un même compartiment ou dans deux alvéoles étanches. La caméra peut être aussi équipée de deux magasins séparés. Les *magasins en ligne* comprenant des compartiments débiteur et récepteurs séparés, sont plus encombrants, mais leur chargement est plus simple (*Mitchell*). Il suffit de placer une galette de pellicule vierge dans le compartiment débiteur et d'accrocher l'amorce dans le tambour²⁸⁸.

Pour être plus compact, le magasin en ligne de l'*Arriflex* ou l'*Auricon* contient le débiteur et le récepteur dans le même compartiment. Une partie du mécanisme de la caméra est reportée à l'intérieur du magasin qui prend la forme d'une cassette. Le chargement de la caméra consiste à enclencher un bloc préchargé sur le boîtier de la caméra. Ce système a un inconvénient : il faut manipuler les parties débitrice et réceptrice au noir complet, soit en studio ou dans un *charging-bag*. La manipulation consiste à enlever la bobine exposée et à replacer une pellicule vierge. Il faut aussi faire la boucle d'une longueur précise dans le noir. La manipulation est délicate et il y a un risque d'erreur. Par contre, elle est effectuée hors du lieu de tournage, par l'assistant cadreur ou par le cadreur lors de la préparation de son matériel. Ensuite, le chargement de l'appareil est

²⁸⁸ Plus de détails sur ces aspects techniques, in Brard, 1975, p. 151.

instantané, soit le temps de poser la caméra à terre – décrocher le harnais et les sangles –, de changer la cassette exposée par une neuve et de replacer la caméra sur l'épaule.

La plupart des magasins ont une autonomie équivalent à 10 minutes de tournage. Le service technique modifie l'*Auricon* pour lui donner une capacité équivalent à 30 minutes :

"Production request the above for interview-type shooting. As most of our cameras and sound recorders had a capacity of ten minutes, Technical Operations modified several *Auricon* 16 mm picture cameras and *Sprocketape* location recorders to provide half hour continuous running"²⁸⁹.

Cette modification déséquilibre un peu plus la caméra. Elle n'est envisageable que pour une caméra sur pied. Elle correspond à la volonté des ingénieurs de faciliter l'enregistrement fixe d'entretiens. La pratique répandue parmi les cinéastes de l'Office de la fin des années soixante consiste à mettre en scène une discussion, préparée à l'avance, où les intervenants sont assis. Dans ce cas, ils n'ont besoin que d'un dispositif synchrone. Il n'existe pas d'autres traces de modification des magasins à l'ONF.

Ce type de tournage ayant lieu en studio ou dans un bâtiment approvisionné en courant électrique, la nécessité d'augmenter l'autonomie électrique du matériel ne se fait pas sentir. Il faut attendre le milieu des années soixante pour trouver des innovations sur cette question dans les archives de l'Office. Les ingénieurs commencent par améliorer la qualité des batteries cadmium-argent pour caméra.

Les accumulateurs *Silvercad* nécessitent une surveillance constante :

"Une tension ondulée surchargera les accumulateurs à l'approche de la pleine charge ; ceci est dû à l'effet capacitif de l'accumulateur qui augmente la valeur de pointe de la tension d'ondulation. Les assistants opérateurs en déplacement ont rarement le temps matériel nécessaire à la surveillance des opérations de charge"²⁹⁰.

Encore une fois, ils justifient cette initiative par des raisons logistiques et économiques : "La Division de Recherches de l'ONF n'a pu trouver dans le commerce un chargeur présentant une stabilité suffisante et une tension continue sans ondulation. Pour cette raison, un chargeur spécial fut étudié et fabriqué"²⁹¹. De plus, le système augmente la durée de vie des accumulateurs et "le processus de charge se faisant automatiquement ne requiert aucune attention de l'opérateur"²⁹².

Ce nouvel accumulateur nécessite 36 heures de charge. Il fonctionne avec un courant alternatif de 110 V, il supporte des variations de secteur entre 85 et 130 V. Un régulateur de tensions à transistors maintient une tension continue de 19,2 V :

"Le courant débité ne dépasse pas 1 A, soit le courant requis par un batterie d'accumulateurs complètement chargé. Au moment où l'accumulateur approche la pleine charge, le courant est réduit à 0,5 A pour tomber à 0 A lorsque la charge est terminée. De

²⁸⁹ *Quarterly Report on Technical Operations*, juin 1958, p. 4.

²⁹⁰ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 7, 1966, p. 9.

²⁹¹ *idem*, p. 9.

²⁹² *idem*, p. 9.

cette façon, le chargeur fonctionne automatiquement et l'accumulateur ne court pas le risque d'être surchargé²⁹³.

Pour les équipes de tournage légères et synchrones, le chargeur automatique de batterie cadmium-argent constitue un avantage. Avec une équipe réduite, un assistant est rarement sur le lieu de tournage pour effectuer toutes ces tâches. Ce type de chargeur libère l'opérateur : son seul souci est de mettre sous tension les batteries déchargées.

Objectif

La principale différence entre le dispositif d'enregistrement des cinéastes du *Candid Eye* et celui du *cinéma direct* concerne la distance de tournage. Les cinéastes de l'unité B tentent de rester discrets. Ils utilisent de longues focales pour filmer de loin. Au contraire, ceux du direct veulent filmer au milieu des gens, la caméra entrant en interactions avec les personnes filmées. De plus, la seule manière d'obtenir une image stable et nette en tenant la caméra à l'épaule est de filmer avec une focale courte. Les longues focales amplifient les oscillations. Elles comportent plus de lentilles, elles diminuent donc la quantité de lumière impressionnant la pellicule et elles apportent plus de perturbations au faisceau lumineux. Les focales courtes de même qualité ont une profondeur de champ plus grande. Enfin, les cinéastes du direct préfèrent un foyer d'objectif correspondant à la vision humaine (théoriquement le 50 mm en format 35).

Il faut relativiser cette séparation : Terence Macartney-Filgate et Wolf Koenig sont parmi les premiers cadres à filmer caméra à la main. Michel Brault et Georges Dufaux posent parfois la caméra sur un pied. En résumé, les cinéastes ont besoin de différentes focales. Au départ, les caméras sont équipées de tourelle à trois objectifs : si le cadreur veut changer de focale, il tourne sa tourelle et fait la mise au point. Evidemment ceci interrompt la prise de vue, cette partie du tournage étant généralement éliminée au montage. Le tournage de la séquence du tennis dans *Seul ou avec d'autres* (Denis Arcand, Stéphane Venne, Denis Héroux, 1962) constitue une exception : Gilles Groulx a conservé ces transitions dans le montage final. Dans les années soixante, l'invention des objectifs à focale variable – principalement les zooms *Angénieux* – simplifient ce mode de tournage.

Les pratiques légères et synchrones nécessitent également une optique de meilleure qualité. De nouveaux objectifs professionnels apparaissent sur le marché à partir de 1960. L'amélioration du traitement des lentilles permet une ouverture plus grande et un meilleur tirage optique :

*"Dans les années 60, les objectifs Cooke, Angénieux, Kinoptik et Kowa ouvraient déjà entre 2,3 et 2,8. De plus on utilisait parfois un Canon photo de 50 mm ouvrant à 1,4 mais les résultats étaient très médiocres. A l'extrême fin des années 70 apparaît l'excellent Zeiss qui ouvre à 1,2 ou 1,4. Certes il n'y a plus dans ces conditions aucune profondeur de champ et il vaudra toujours mieux un objectif 2,8 avec de la pellicule 250 ASA qu'un 1,4 avec de la 100"*²⁹⁴.

²⁹³ *idem*, p. 9.

²⁹⁴ René Prédal, *La photo de cinéma*, 1985, p. 89.

Le rôle des services techniques de l'Office consiste à adapter ces nouveaux objectifs aux supports des caméras. Par exemple, on trouve dans les archives techniques le compte rendu de la modification du support d'objectif zoom pour caméra *Arriflex*. En 1968, le département caméra adapte l'objectif à focale variable *Angénieux* pour l'*Arriflex* 16 mm :

"The support holds the lens securely and accurately in position preventing droop and possible detachment from the camera turret. The new support consist of a split collar for the lens, and an angled arm that fits into a slot in the collar. The angled arm is permanently attached to a standard *Arriflex* matte box bracket which in turn slides on the matte box support rail"²⁹⁵.

Ce n'est pas le seul nouvel objectif entrant à l'ONF en 20 ans. Ces objectifs sont adaptés à d'autres caméras. Chaque marque invente son propre système de fixation. Tous les objectifs ne sont pas munis de monture C. Cependant, il n'y a pas d'autres traces de ces modifications dans les archives techniques.

Cette évolution est intéressante pour les techniques légères et synchrones, pour deux raisons. Premièrement, en augmentant la quantité de lumière entrant par l'objectif de la caméra, elle facilite le tournage dans des conditions de lumière faible. Deuxièmement, en améliorant le tirage optique, elle simplifie la tâche du cadreur en augmentant la profondeur de champ : la zone de netteté étant plus grande, l'image a moins de risque d'être floue. Elle est complétée par des recherches sur la sensibilité de la pellicule.

Pellicule

Afin de moins perturber la réalité filmée, les cinéastes du *Candid Eye* et du *cinéma direct* cherchent, dans la mesure du possible, à tourner avec un éclairage naturel. En extérieur, cela ne pose pas de problème majeur. Il suffit d'organiser la prise de vue en fonction du soleil. Par contre, en intérieur, cela suppose de pouvoir fixer plus de lumière sur la pellicule. La première innovation consiste à augmenter la quantité de lumière entrant dans la caméra en améliorant la qualité des lentilles de l'objectif. La seconde concerne la pellicule, c'est-à-dire exiger auprès des fabricants des pellicules plus sensibles et trouver comment développer de pellicules sous-exposées.

Durant les années cinquante, la sensibilité de la pellicule 35 mm est faible, elle ne dépasse pas 50 ASA. Par conséquent, elle nécessite des sources de lumière puissantes. La pellicule X noir & blanc d'*Eastman Kodak* a une sensibilité de 40 ASA. Elle n'autorise que le tournage en extérieur avec lumière du jour. Cet immobilisme technologique n'empêche pas la société *Kodak* de présenter fièrement une augmentation de ses ventes de pellicules 16 et 35 mm professionnelles :

"The rapid growth in the use of 16 mm films in commercial and educational fields has brought about the introduction of several special 16 mm emulsion types in addition to those 16 mm products which are companions to the regular 35 mm emulsion types. A major contributing factor to the growth in the use of 16 mm films and 35 mm films as well, is the

²⁹⁵ *Quarterly Report on Technical Operations, 1967-1968, p. 7.*

use of motion picture for television, as applied to both studio production and kinescope recording"²⁹⁶.

En fait, "chez *Kodak*, l'innovation technique en matière de cinéma était à la traîne de la photographie"²⁹⁷. En l'absence de demande et de concurrence, la société *Kodak* n'investit pas dans la recherche et ne propose pas de réelles innovations.

Les demandes répétées des cinéastes européens (*nouvelle vague française* et *néoréalisme* italien) provoquent une révolution technologique de la sensibilité des films. En 1958, lorsque *Fuji* lance sur le marché occidental une pellicule plus sensible (250 ASA) et de très bonne concurrence, *Kodak* est obligé de réagir. Pour conserver son monopole, la société commercialise en quelques mois une pellicule 250 ASA d'excellente qualité : "la pellicule noir et blanc venait de faire à la fin des années cinquante des progrès considérables : la *double X* de *Kodak*, au piqué irréprochable, sans grain, titre 250 ASA dès 1959"²⁹⁸. C'est le début d'un regain d'intérêt de *Kodak* pour la pellicule 35 et 16 professionnelle. Après la *Double X*, *Kodak* propose une pellicule 4 X de 500 ASA, dont le grain et le contraste sont atténués. Ils sortent également la *Plus X*, plus fine mais plus lente²⁹⁹. Plus encore que par le passé, la pellicule joue un rôle primordial sur l'esthétique de l'image.

Il existe bien sur d'autres alternatives : en 1949, en Afrique, Jean Rouch découvre le 16 mm couleur :

"J'avais déjà tourné des films en 16 mm, mais c'était une chose terriblement difficile. Puis j'ai tourné en couleur et c'était beaucoup plus facile ! Il n'y avait pas de problème de lumière ni de contraste. Il me suffisait d'appuyer sur le bouton, et clic-clac merci *Kodak* ! Aujourd'hui encore, le Kodachrome est le meilleur procédé couleur qui existe. Seulement *Kodak* avait limité sa commercialisation au marché amateur : au 24x36, au 16 mm et plus tard au super 8. Mais la couleur existait, et tous les amateurs l'utilisaient"³⁰⁰.

Il oublie simplement de préciser que la sensibilité de la pellicule *monopack* 16 mm inversible couleur (Kodachrome) est en 1960 de 16 ASA. Elle est parfaitement adaptée au soleil du Sahel, mais pas aux tournages en intérieur. A l'ONF, elle est réservée aux tournages des films mineurs. Ce sont des sujets réalisés en extérieur, sur un mode de vie ou une région. Jusque dans les années cinquante, beaucoup de films sur le Québec sont réalisés de cette manière.

Il existe également le *single system* de l'*Ektasound* de *Kodak*, soit la synchronisation, sur le même support, de la bande image et de la piste son. Cependant, l'adaptation de ce système à l'ONF suppose le changement des matériels de prises de vues et de sons. C'est pourquoi la direction des services techniques favorise le *double system* : la séparation au

²⁹⁶ *Kodak color handbook, materials, processes, techniques*, 1951, p. 2.

²⁹⁷ Prédal, 1985, p. 95.

²⁹⁸ Alain Bergala, *La couleur, la Nouvelle Vague et ses maîtres des années cinquante*, in Alain Bergala (dir.), *La couleur en cinéma*, 1995, p. 128.

²⁹⁹ Source : Bernard Millet, *Technique et esthétique*, 1983.

³⁰⁰ Jean Rouch, cité in Bergala, 1995, p. 128.

tournage du support d'enregistrement de l'image et du son – la bande magnétique et le report optique en laboratoire lors de l'établissement de la copie zéro.

Ni l'administration de l'Office, ni les cinéastes du direct ne favorisent le tournage en couleur. Pour les uns, cela représente un coût supplémentaire : le prix de la pellicule couleur et de son développement sont nettement plus élevés. Pour les autres, la faible sensibilité de ces pellicules constitue un handicap. Ils préfèrent un tournage en noir et blanc. Le moindre coût de la pellicule permet de tourner beaucoup de *rushs*. L'enregistrement de la réalité est simplifiée, une grande partie de la sélection ayant lieu au montage.

D'autre part, les pellicules couleurs 35 mm ne sont pas conçues pour le tournage en extérieur, mais uniquement pour la lumière artificielle des studios. La lumière solaire provoque un déséquilibre des couleurs. Pour obtenir une image *naturelle*, il faut doser un rééquilibrage par un filtre bleu, en fonction de la température de couleur de la lumière incidente et des caractéristiques de la pellicule, ce qui complique le travail du cadreur.

Dans les années cinquante, la seule pellicule couleur permettant de filmer avec un peu de souplesse au niveau des conditions lumineuses est la *5247 Kodak*. Le négatif *Eastman Kodak Eastmancolor 5247* est équilibré pour une température de couleur de 3 200 K, correspondant à la lumière de Tungstène : tout détail rouge, même minuscule, ressort très fort. Ses qualités – un grain très fin et un très bon contraste satisfait "un large goût moyen qui permit à *Kodak* de ne pas chercher à mettre en vente d'autres sensibilités"³⁰¹.

"L'*Eastmancolor* a été la première pellicule couleur monopack à conquérir le marché : elle apparaît en 1950 avec une sensibilité de 16 ASA, passe à 25 ASA en 1952, à 50 ASA en 1959, et à 100 ASA seulement en 1968. Il faudra attendre 1981 pour que *Fuji* mette sur le marché européen la révolutionnaire *Fuji 250* qui titre 250 ASA en usage normal et permettra de tourner en 35 mm couleur dans les conditions qui étaient celles du noir et blanc au cours des années soixante. *Kodak* suivra de très près en commercialisant dès 1982 un négatif *Eastman* à 250 ASA"³⁰².

L'*Ektachrome 7239* de *Kodak* et la *Gevachrome T 720* de *Agfa Gevaërt*, avec une température de couleur de 5 500 K correspondant à la lumière du jour, permettent des tournages en extérieur couleur de qualité.

Les problèmes d'étalonnage des couleurs de *Eastmancolor 5247* n'ont pas empêché son utilisation à l'ONF. Même si traditionnellement à l'Office la pellicule couleur est réservée aux sujets mineurs, le film *Royal Journey Royal Journey* (David Bairstow, Roger Blais, Gudrun Parker, 1951) – retraçant la visite de la princesse Elisabeth au Canada – est le 1^{er} long métrage produit sur pellicule négative couleur *Eastman 5247*. D'autres films, tournés en extérieur, sont réalisés avec cette pellicule.

Afin de dépasser son manque de sensibilité, les chimistes tentent d'augmenter sa vitesse. Ils cherchent, en particulier, à développer un négatif sous exposé. Grâce à une méthode

³⁰¹ Prédal, 1985, p. 94.

³⁰² Bergala, 1995, p. 129.

d'intensification spéciale, une partie du tournage de Diggers in the Deep (Grant McLean, 1951) a lieu dans une mine de charbon peu éclairée :

"The Technical Research Division developed a latensification method for this stock which increased the light sensitvity – the speed – of the film by about a factor of ten to one. This achievement made it possible to produce a colour film in a coal mine using a minimum of additional lighting. Lighting to the levels previously necessary for colour shooting was nearly impossible due to the danger of explosion from the heat of large lights, this films Diggers of the Deep, shot on location in Nova Scotia"³⁰³.

Les ingénieurs déposent un brevet pour cette invention (SMPTE 08-1954).

Étonnamment, 10 ans plus tard, lorsqu'un cas semblable se présente lors du tournage de Lonely Boy (Wolf Koenig, Roman Kroitor, Marcel Carrière, 1961), le surdéveloppement d'une pellicule *Plus X* ne peut pas se faire à l'Office. Dans ce film, les cinéastes suivent les pas du jeune chanteur vedette Paul Anka. Les cinéastes obtiennent l'autorisation de le filmer lors de son concert à Atlantic City. Par contre, ils ne doivent pas modifier les conditions d'éclairage. Comment, dans ce cas, filmer les réactions spectaculaires du public, avec une pellicule trop lente, à 200 ASA. Wolf Koenig filme et Marcel Carrière tient une lampe de poche équipée d'un grillage, pour diffuser un peu la lumière :

"J'étais le preneur de son, et l'éclairagiste avec la lampe de poche. Et tous les gros plans que vous voyez où les filles tombent et tout ça, qui ont été gonflés par la suite en 35 et qui ont fait le tour du monde, ont été tournés à la lampe de poche, comme ça. Mais, c'était pas encore assez. Donc on était pris avec une image virtuelle, à 200 ASA. A l'ONF, ils pouvaient rien faire avec leurs machines. Par contre, un petit laboratoire rue Mt Royal avait une machine qu'il utilisait pour la télévision, pour développer du réversible de télévision. Ils pouvaient la ralentir, pour nous donner à peu près l'équivalent de 1000 ASA. Alors, on a donné un bout de bobine pour faire un essai et finalement c'est ça qu'est dans le film et c'est comme ça..."³⁰⁴.

Les cinéastes prennent un risque, calculé, pour ramener des images qui, sans leur ingéniosité n'aurait pas existé. Une fois de plus, une innovation concernant les techniques légères et synchrones est réalisée par les cinéastes de l'Office, hors de ses structures. Mario Ruspoli souligne l'importance pour le *cinéma direct* de cette avancée technologique : "Il s'est créé à Montréal, avec l'appui de l'ONF, un laboratoire qui pousse l'intensification de la pellicule *Plus X* normale de 50 ASA jusqu'à 1200 ASA"³⁰⁵.

Même si le matériel ne correspond pas totalement à leurs pratiques, les cinéastes cherchent des tactiques pour l'adapter à leurs manières de faire. C'est la première caractéristique du *cinéma direct*. Cet élément est particulièrement visible lorsqu'on se penche sur la synchronisation entre la caméra et le magnétophone.

³⁰³ Chester B. Beachell, *Some Activities – Technical and Production Services Branch – in the Past Few Years*, 1969, p. 2.

³⁰⁴ Carrière, juin 2004.

³⁰⁵ Mario Ruspoli, *Le groupe synchrone cinématographique léger*, 1963, p. 16.

4. *La synchronisation*

L'arrivée du *cinéma sonore* ou, plus précisément, la généralisation des dispositifs de synchronisation entre le son et l'image lors de la projection, ne constitue qu'une étape du développement sonore du cinématographe. L'autre étape importante est l'enregistrement d'un son et d'une image synchrone. Ceci est possible, en studio, dès le début des années 30.

Très rapidement, sous la pression des actualités cinématographiques, les techniciens inventent un matériel d'enregistrement synchrone pour le tournage en extérieur. Cependant, jusqu'aux années 50, le matériel sonore est lourd et encombrant, car le son est enregistré sur un support optique. Pour l'enregistrement d'un son en extérieur, les techniciens déplacent tout ce matériel dans un camion. Si le réalisateur veut enregistrer un son synchrone à l'image, il faut ajouter un second camion transportant un générateur de courant électrique stable permettant d'asservir et de synchroniser les moteurs de la caméra et de l'enregistreur son.

La seule synchronisation possible est réalisée sur le secteur : la fréquence du courant sert de référence pour tous les appareils (60 ou 50 Hz). Ceci ne constitue pas réellement un frein, étant donné que l'enregistrement optique du son suppose un matériel très encombrant. À partir du moment où les cinéastes peuvent porter leur matériel au milieu des personnes filmées, ils sentent le besoin d'un système de synchronisation léger entre le magnétophone et la caméra.

Avant d'aborder plus spécifiquement les pratiques du cinéma léger et synchrone, voyons comment elles ont provoqué l'apparition de systèmes de synchronisation à l'ONF.

Synchronisme non léger

La synchronisation à l'enregistrement entre l'image et le son peut être obtenue de quatre manières différentes. La première solution consiste à synchroniser deux moteurs (pour l'image et pour le son) sur les *phases du secteur*. Ce système est rigoureux si les deux moteurs sont branchés sur le même secteur. Il existe depuis les années trente. Malheureusement, il est lourd et encombrant et exclut tout tournage synchrone loin d'une source de courant électrique stable.

La seconde solution, le *single system*, a été développée pour répondre aux besoins de reportage des télévisions. Le son et l'image sont enregistrés sur la même bande. L'image est fixée sur une partie de la pellicule, généralement dans un format 16 mm. Une bande est réservée au son, sur piste optique ou magnétique :

"La dernière caméra professionnelle utilisant ce procédé fut l'*Auricon* 16 mm (USA) employée, par exemple, par les télévisions américaines durant les événements de mai 1968 car beaucoup plus fiable, d'après les techniciens américains, que les caméras autosilencieuses européennes. De nos jours, la plupart des caméras autosilencieuses offrent un module permettant l'enregistrement direct sur pellicule image : leur emploi est rarissime"³⁰⁶.

³⁰⁶ Briot, 1985, p. 284.

Ce système peut sembler parfaitement adapté au cinéma léger et synchrone. Or, dans aucun des pôles de développement de ce cinéma, les cinéastes n'utilisent le *single system*. Son gros défaut est la difficulté de réaliser des montages complexes avec ce type de film. De plus, la pellicule étant assez chère, cela limite le nombre d'heures de tournages. Enfin, comme les cinéastes du direct s'en sont peu intéressés, ce type de matériel est resté lourd et encombrant. Les cadres de la télévision posant généralement la caméra sur un pied, ils ont rarement besoin d'un matériel léger et ergonomique.

Aucune de ces deux solutions ne permettant de respecter les contraintes d'un matériel réellement léger et ergonomique, les techniciens se tournent du côté de la synchronisation par *pilotage*, avec ou sans câble, ou par *quartz*.

Synchronisme piloté

Lorsque les deux appareils ont des moteurs asservis, la difficulté est de les stabiliser sur la même fréquence. Il y a alors deux options : soit transmettre la vitesse de défilement de l'un des appareils à l'autre, à travers un câble ou par microémetteurs ; soit brancher les deux appareils sur des générateurs de fréquences produisant la même fréquence fixe, comme la pulsation produite par un quartz.

À la fin des années 50, les cinéastes de l'équipe Drew & Leacock inventent un matériel léger et synchrone. Don Alan Pennebaker et Richard Leacock créent un système de synchronisation à partir du quartz *Accutron* des montres *Bulova*. Grâce aux oscillations produites par le quartz, les moteurs des deux appareils d'enregistrement sont régulés sur la même fréquence, ils sont parfaitement synchrones, tout en restant indépendants. Il n'y a pas de liaison constante entre les deux, la synchronisation repose seulement sur l'asservissement des deux moteurs à une vitesse identique. Le début du tournage est repéré au moyen de la claquette. Ce système présente cependant deux problèmes : il coûte relativement cher et il est très sensible aux variations thermiques. Si l'un des deux appareils fonctionne dans un lieu mieux chauffé que l'autre, par exemple, si le cameraman est au chaud et l'ingénieur du son dans un courant d'air froid, il résultera des variations dans la prise synchrone, qui seront difficiles à rattraper au montage.

Des recherches semblables sont menées à Paris par Jean Rouch et Mario Ruspoli en collaboration avec la société Éclair, en particulier avec les ingénieurs André Coutant et Jean Mathot. Les ingénieurs n'ayant pas eu le temps de travailler sur cette question, le prototype de caméra Éclair n'est pas synchronisable. Au moment du tournage Chronique d'un été (Jean Rouch, Edgar Morin, 1960) Jean Rouch décide de passer outre cette question. Une armée de monteuses synchronisent les 25 heures de rush, un travail énorme !

Au delà de la performance technique, cette anecdote montre l'imbrication entre l'évolution du matériel et l'évolution des pratiques cinématographiques. Pour Michel Brault "Jean Rouch a été le moteur principal qui a provoqué la réunion entre Kudelski – et son *Nagra* – et Coutant *Éclair*, et c'est à ce moment-là que le *cinéma direct* est né. [...] Le génie de Jean Rouch, c'est de foncer et de forcer ainsi tout le monde à emboîter le pas"³⁰⁷.

³⁰⁷ Michel Brault, France et Gilbert Maggi, *Entretien*, in CinémAction, n°81, 1996, p. 134.

Cet exemple de l'influence des pratiques des cinéastes sur l'évolution du matériel est tout de même un cas extrême. À l'Office, ce type de choix n'est pas possible : la direction ne finance pas les projets hors normes. Par contre, l'évolution vers une synchronisation à l'enregistrement entre le son et l'image se fait sur le même principe : la demande insistante des cinéastes finit par provoquer l'intérêt des services techniques pour cette question.

Certains films de la série *Candid Eye* ont une ou deux séquences où le son et l'image sont synchrones. Soit elles sont réalisées proches d'une source stable d'électricité, dans ce cas c'est probablement une synchronisation réelle. Soit aucun synchronisme sur secteur n'est disponible et la synchronisation est obtenue au montage. C'est également le cas des premiers films francophones. La synchronisation de la séquence des remises des clefs de la ville par le Maire de Sherbrooke dans Les raquetteurs (Gilles Groulx, Michel Brault, Marcel Carrière, 1958) est réalisée au montage. Par contre, la séquence finale du bal comporte des images synchrones (synchronisation sur secteur des deux enregistreurs) et des plans de coupes.

Contrairement à l'équipe Drew & Leacock, les services techniques de l'ONF choisissent de transmettre, à travers un câble puis par microémetteurs, la vitesse de défilement du moteur de la caméra au magnétophone. Dans un premier temps, avant l'arrivée du *Nagra III* (vers 1960), l'Office ne possédant pas de magnétophone dont le moteur puisse être asservi, les ingénieurs inventent un système pour inscrire le signal de synchronisation sur la piste magnétique. La caméra délivre un signal proportionnel à la vitesse réelle. Un générateur, de très petite taille, placé sur la caméra, produit une fréquence proportionnelle à la vitesse du moteur. Le générateur communique un signal correspondant à cette fréquence au magnétophone. Lors de l'enregistrement du son, le signal s'inscrit sur la bordure de la bande magnétique, grâce à la tête d'enregistrement *Pilot-Tone (Piloton)* puis *Néo-pilote*. Si la vitesse de la caméra varie au cours de la prise de vue, cette variation est inscrite sur la bande sonore. Les irrégularités sont rattrapées au moment du repiquage.

Le système par *Pilotage (Pilot-Tone ou Piloton)* est mis au point avec le magnétophone le plus stable que possède l'Office, le *Sprocketape* :

"At the present time, all synchronous sound recording functions at the National Film Board are carried out on either *Sprocketape* or 16 mm *Sprocketape* machines. All music and effects library material has been transferred to this system and editing is done in 16 mm magnetic for both 35 and 16 mm picture release"³⁰⁸.

Le système est assez complexe et suppose une grosse modification de la chaîne de traitement du son. Il repose sur quatre modifications majeures du matériel cinématographique. Il faut tout d'abord régulariser les moteurs des enregistreuses, afin de limiter la fluctuation de leur vitesse de défilement. Ensuite, il faut enregistrer le signal de synchronisation de manière indépendante du son capté pour garder une trace des variations du défilement. La mise au point d'un marqueur temporel permet d'identifier le début de la synchronisation. Enfin, la chaîne de report de son doit être modifiée pour retrouver la synchronisation image/son.

³⁰⁸ Chester B. Beachell, *Magnetic Recording of Audio Frequencies*, post 1958, p. 1.

Le premier impératif est de contrôler la vitesse de défilement de la pellicule et de la bande magnétique. Très tôt, les techniciens du direct sont conscients de cette question et attirent l'attention des ingénieurs sur cette question :

"On courtisait les gens qui travaillaient à la recherche technique à l'ONF pour qu'ils nous inventent de nouveaux outils. On a franchi une première étape avec cette caméra américaine, une *Cinévoice* de la compagnie *Auricon*, modifiée par Chester B. Beachell pour fonctionner avec un bloc de piles et contrôlées par un diapason électronique, afin de garder le synchronisme 24 images/seconde"³⁰⁹.

S'ils veulent pouvoir reporter le son sur la pellicule image, les techniciens doivent vérifier la régularité du moteur des deux enregistreurs.

En laboratoire, ils contrôlent la synchronisation avec un oscilloscope lourd et encombrant. Ils ne peuvent pas déplacer ce matériel sur le terrain, ils se fient alors à leur oreille. Ce procédé n'est pas très fiable. Les ingénieurs conçoivent donc un boîtier électronique pour vérifier la vitesse de défilement à chaque changement de bobine :

"J'ai fini par obtenir une petite boîte, un petit truc alimenté par piles, pour vérifier la stabilité et le synchronisme de ce prototype de caméra *Cinévoice*. Mais ce ne fut pas facile, parce que les spécifications, les conditions dans lesquelles on voulait utiliser ces caméras, la forme de tout ça, n'ont pas été prévues par les constructeurs"³¹⁰.

Une étape est franchie avec l'arrivée du *Nagra III* (qui existe depuis 1958, mais n'est disponible à l'Office qu'à partir de 1960). Grâce à l'arrivée des transistors, Kudelski met au point un système d'asservissement de la vitesse de défilement :

"L'ampli reçoit les impulsions émises par la tête magnétique chaque fois qu'une dent de la roue, solidaire de l'axe du moteur, passe devant l'entrefer. Le servo-ampli compare la fréquence à celle d'un générateur fixe et envoie dans le moteur le courant nécessaire pour que les deux fréquences soient toujours égales"³¹¹.

Le moteur électrique qui entraîne le défilement de la bande magnétique est couplé avec une *roue phonique dentée* placée devant la tête magnétique. Le signal ainsi produit est comparé avec une fréquence fixe. Un circuit électronique régule la vitesse du moteur.

L'arrivée du *Nagra III* à l'ONF est une véritable révolution. Le système d'asservissement permet de synchroniser le moteur du *Nagra* sur celui de la caméra – *Arriflex* ou *Auricon Cinévoice*. Un dispositif de pilotage de la caméra *Cinévoice* – *D.C. Motor Speed Control for Cinévoice* – est mis au point pour s'adapter au magnétophone. L'engrenage principal de la caméra produit – par l'intermédiaire d'une tête magnétique – un signal dont la fréquence est indexée sur la vitesse de la caméra. Ce signal est comparé à une *tension de référence de 60 Hz* – théoriquement constante – puis un circuit électronique compense les variations de vitesse du moteur :

³⁰⁹ Carrière, 1991, p. 14.

³¹⁰ Carrière, 1991, p. 14.

³¹¹ D'après un document *Nagra*, in Claude Gendre, *Enregistrement et conservation des documents sonores*, 1999.

"The difference between these two voltages is applied to the base of transistor Q3 which in turn controls the current passed by Q4 and hence by the camera drive motor. An increase in signal causes a decrease in motor current. As the motor runs up to speed, the current available to drive it is initially large, decreasing as the operating point is passed, the current drops still further, bringing the speed back down"³¹².

Le résultat est satisfaisant car l'ensemble du dispositif reste léger et ergonomique : "The camera is light and compact enough to be hand-held with suitable brackets to the shoulders of the cameraman for steadiness. The complete camera with magazine, lenses, etc. weight"³¹³. L'ensemble de la caméra – magasin, objectif, boîtier – pèse 17,5 lbs.

Enfin, un indicateur de vitesse permet un contrôle visuel constant et le réglage de la vitesse de défilement :

"Pour la lecture de vitesse, on crée une fréquence de battement entre le signal d'un de 60 Hz et le signal *Pilot-Tone*. Cette fréquence de battement fait osciller l'aiguille de l'indicateur. Quand l'oscillation est réglée sur zéro, la caméra défile à 24 images/secondes exactement. Une oscillation complète de l'aiguille représente une erreur de vitesse d'un cinquième d'image pour la durée de l'oscillation"³¹⁴.

Il semble donc que le système soit relativement précis. Cependant, il n'est pas fiable sur la durée. Il faut régulièrement vérifier la vitesse de rotation du moteur et la régler si nécessaire. Les cadreur prennent l'habitude de la contrôler chaque fois que la caméra est rechargée. La fréquence de base de 60 Hz est produite par un oscillateur. Il n'est pas donné plus de détail sur le procédé et sa fiabilité.

Le *Nagra* reçoit le signal de synchronisation de référence de 60 Hz émis par la caméra ; cette fréquence devient la référence pour réguler la vitesse de son moteur. Si la vitesse de la caméra varie au cours de la prise de vue, cette variation est transmise au magnétophone. Les deux appareils sont constamment synchrones. Un simple clap permettrait de superposer le son et l'image synchrone. Cependant, par soucis de fiabilité, les ingénieurs de l'ONF choisissent de conserver l'enregistrement du signal piloté sur la bande magnétique.

Ce procédé est développé par la suite pour s'adapter à différents types de caméras et de magnétophones. Les services techniques développent d'abord un système de contrôle léger et fiable :

"Attached to the shaft of the camera motor is a small tachometer generator which produces a voltage having a frequency proportional to the speed of the motor. This frequency is compared electronically with that produced by the tuning fork, and the speed of the motor is adjusted automatically until the two frequencies are identical. Since the frequency of the tuning fork is constant, the speed of the motor will be constant. Furthermore, since all of the tuning forks have the same frequency, all of the motors will have the same speed"³¹⁵.

³¹² R. R. Epstein, *Modification to Sound Division*, 1963, p. 13.

³¹³ *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1961, p. 10.

³¹⁴ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, septembre 1961, p. 13.

³¹⁵ *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1964, p. 1.

Cet appareil correspond particulièrement à la demande des cinéastes : "At the present time there are four of these control units in operation, and over the past eighteen months they have been in constant demand"³¹⁶. La demande dépasse donc largement la demande des cinéastes du direct.

Ensuite, les services techniques généralisent l'asservissement des moteurs. Le système de découplage *Syncontrol* DC – D.C. Synchronous Motors – synchronise les moteurs des deux enregistreurs à une vitesse identique et les maintient à ce rythme :

"Measuring 2" x 2-3/4" x 5-3/4" and weighing just 22 ounces, this unit plugs into the end of the battery box. When applied to a camera, the control unit holds the motor at constant speed. When applied to a sound recorder the unit lays down a control track on the tape such that the sound will be in absolute synchronism with the picture. In this way one or more cameras may be operated in sync. with each other and with the sound recorder even though there is no connection between the various units"³¹⁷.

Cette innovation est présentée au 98^e Congrès SMPTE, en 1965 (mémoire n° 28, 98^e Congrès SMPTE, 1965). À partir de mars 1964, les moteurs sont asservis à partir d'un générateur de fréquence au quartz - *Quartz Pilot-Tone Generator*³¹⁸.

La seconde condition est l'enregistrement d'un signal de synchronisation. Ceci permet, lors du repiquage du son sur la pellicule, de respecter les petites variations de vitesse des deux moteurs (théoriquement synchronisés). La mise au point d'un filtre ondulé pour un générateur de courant continu ouvre la possibilité d'enregistrer un signal à une fréquence fixe et de filtrer ce signal lors de la lecture.

Au cours de l'année 1958, les ingénieurs du son constatent une pollution sonore par les arcs bruts. Les lampes à arcs produisent un bruit d'une fréquence de 1000 Hz qu'il faut éliminer : "Le service de recherches a conçu un filtre spécial à courant puissant qui, placé dans la canalisation d'alimentation de 800 ampères, élimine le bruit en question"³¹⁹. Ainsi, les ingénieurs peuvent concevoir un filtre éliminant toute fréquence fixe et, en particulier, le 60 Hz du signal *Pilot-Tone*.

La troisième condition est la mise au point d'un marqueur temporel, point de repère du début de la synchronisation image/son. Il remplace avantageusement le clap classique inefficace et inutilisable dans certaines situations. Il existe deux modèles de marqueur électronique – *Electronic Slating and Scene Marking*. Le premier applique le signal de repérage sur la piste programme de l'enregistrement sonore :

"Le modèle n° 1 comporte un oscillateur transistorisé, une lampe et des piles. Une pression sur le bouton-poussoir établit le contact de l'oscillateur et allume la lampe. La note émise par l'oscillateur est transmise par un câble jusqu'à l'entrée de l'enregistreuse et de là, à la tête programme"³²⁰.

Le second inscrit le signal sur la piste de contrôle :

³¹⁶ *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1964, p. 1.

³¹⁷ *idem*, p. 1.

³¹⁸ *idem*, mars 1964, p. 18.

³¹⁹ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 1, 1959, p. 10.

"Le modèle n° 2 s'emploie pour les tournages avec plusieurs caméras. Il permet d'enregistrer un repère en plein milieu d'une prise. Ce modèle ne comporte pas d'oscillateur, mais seulement les piles, le bouton-poussoir et la lampe. Il fonctionne de la manière suivante : le bouton-poussoir allume la lampe et enclenche un relais logé dans le bloc d'alimentation pilote de l'enregistreuse. Le relais a pour fonction de couper, momentanément, le signal de 60 Hz destiné à impressionner la piste pilote"³²¹.

Comme il a été mentionné précédemment, la mise au point du repérage de scènes avec le son pilote – *Scene Marking Device for Pilot-Tone Recording* – est probablement mis au point pour le tournage du film Les enfants du silence (Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Jutra, 1962)³²². Afin de saisir le comportement d'enfants ayant des difficultés auditives de 5 à 6 ans, leur faculté d'assimilation et leur adaptation dans le milieu scolaire, les cinéastes introduisent un dispositif d'enregistrement léger et synchrone. Il est composé de deux caméras 16 mm (une *Auricon* et une *Arriflex*), un enregistreur son sur bande ¼", le tout synchronisé par un système *Piloton* sur secteur.

Pour ne pas distraire les enfants de leur routine habituelle, les cinéastes tentent d'être le plus discrets possible. En particulier, ils éliminent les gestes les plus cinématographiques, les attitudes professionnelles qui attirent l'attention sur le tournage. La classique claquette est sûrement le geste le plus spectaculaire.

La difficulté est d'obtenir tout de même un repère de synchronisme image/son, pour les 3 enregistreurs :

"The answer was to record the sound continuously on alternate recorders and to devise a method whereby either or both cameras could shoot at any time and register synchronising marks for each shot. The sound synchronising marks should not, however, be heard on the sound track. [...] The *Pilot-Tone* system was readily adapted to these requirements, an automatic interruption of the control track being used to indicate a camera start. In our case, Camera 1 was identified by a 1/3 second interruption while Camera 2 was identified by a 2/3 second interruption of the control track"³²³.

La solution choisie est soit d'enregistrer le repère de synchronisme image/son sur la piste de synchronisation, c'est-à-dire de couper, momentanément, le signal de 60 Hz destiné à impressionner la piste pilote.

Chaque caméra est repérée par une interruption différente. Lors de la lecture, le magnétophone de transfert est configuré pour reconnaître les deux caméras :

"During transfer of the original quarter-inch tape to 16 mm magnetic film, these interruptions actuate a relay connecting a 400 c/s tone to a separate recording head location to one side of the main track. Whenever there is a *Pilot-Tone* interruption a 400 c/s beep of corresponding length is laid beside the main track"³²⁴.

³²⁰ *idem*, n° 6, 1963, p. 21.

³²¹ *idem*, n° 6, 1963, p. 22.

³²² Tournage 30 janvier 1961 au 7 mars 1961 et du 20 mars 1962 au 11 octobre 1962. Cette innovation est publiée dans le *Quarterly Report on Technical Operations* de mars 1961.

³²³ *idem*, p. 8.

Ces recherches ouvrent la voie à un système de marqueur électronique – utilisé en remplacement de la claquette traditionnelle – et, par la suite, du repérage temporel des images.

La quatrième condition est la modification de la chaîne du traitement du son pour l'adapter au système *Pilot-Tone* puis *Néo-Pilot*. Le principe est très simple :

"Dans la phase de report sur 16 mm Studio, la piste pilote, semée d'interruptions, alimente un dispositif traducteur composé d'un oscillateur transistorisé de 400 Hz, d'un amplificateur et d'un relais. Chaque interruption agit sur le relais ; les contacts dirigent la note de 400 Hz vers l'entrée de l'amplificateur ; la sortie de ce dernier est reliée à une tête d'enregistrement spéciale montée sur l'appareil de report 16 mm. Le courant de polarisation est fourni à cette tête, par le circuit régulier de l'enregistreuse"³²⁵.

Ainsi, le son reporté sur la piste magnétique colée sur la pellicule – parallèlement à l'image, avec un décalage de quelques images pour s'adapter à la distance sur l'appareil de projection, entre la tête de lecture magnétique et l'objectif – est parfaitement synchronisé avec l'image et la vitesse de défilement correspond à la vitesse d'enregistrement. Dans le cas contraire, la hauteur de son ne serait pas forcément respectée. Autant l'œil humain note peu les imperfections de l'image – vitesse de défilement, persistance rétinienne, etc. – autant l'oreille humaine est très sensible aux décalages – défauts de synchronisation image/son, variations de hauteurs de sons, etc.

À chaque étape de la modification des procédés de synchronisation image/son, les ingénieurs de l'Office ont systématiquement adapté le matériel de repique. Les traces de ces innovations sont systématiquement rapportées dans les archives techniques. Il est même fait état de projets de développement³²⁶.

À partir de 1962, l'Office s'équipe d'une synchroniseuse électronique *Magna-Tech* (Chaîne de repiquage de son synchrone) :

"Cet appareil commande la vitesse du moteur d'entraînement du lecteur Ampex en fonction du signal pilote lu par la tête spéciale montée tout près du cabestan. La synchroniseuse peut aussi recevoir les enregistrements faits selon la méthode d'onde porteuse haute fréquence. De plus, une commande manuelle permet de varier la vitesse de défilement en deçà et au delà de la normale, particularité intéressante pour la création d'effets sonores"³²⁷.

Toutes ces options améliorent la qualité du transfert, tout en simplifiant le travail des ingénieurs du son.

Afin d'éviter les problèmes de filtrage de cette fréquence de référence, le signal est enregistré par une autre tête d'écriture, inclinée de 90° : "Synchronisation for motion picture recording is accomplished with a separate control track head which is applied to the center of the ¼" tape approximately 90° displaced from the program recording"³²⁸. Lors de

³²⁴ *idem*, p. 8.

³²⁵ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 6, 1963, p. 22.

³²⁶ Exemple : projet de lampe à voiler à même la caméra, in *idem*, p. 22.

³²⁷ *idem*, n° 5, mars 1962, p. 2.

³²⁸ *Quarterly Report on Technical Operations*, juin 1960, p. 10.

la lecture, une tête placée sur le même axe lit le signal, repère les variations de vitesse et adapte le report du son sur la pellicule :

"During playback in the transfer studio, the tape drive of the reproducer compensates for speed variations of the camera drive and location recorder. Thus the synchronisation of camera, location sound and the reproducing equipment is maintained. Existing National Film Board playback equipment will be converted by the addition of *Pilot-Tone* reproducing head corresponding to the control track standard"³²⁹.

En 1961, les ingénieurs mettent au point la chaîne de lecture des bandes à son pilote – *Playback System for Pilot-Tone Recording*. Tout l'équipement de repiquage du son sur la piste magnétique de la pellicule est équipé pour lire le signal de synchronisation entre le *Nagra III* et l'*Arriflex* et pour adapter la vitesse de défilement des bobines aux informations de ce signal.

L'arrivée du *Nagra III* ne modifie pas fondamentalement la chaîne de traitement du son. En plus du système d'asservissement des moteurs de la caméra et du magnétophone – qui, dans des conditions normales, serait un système de synchronisation suffisant –, les ingénieurs de l'Office choisissent de conserver le système piloté – avec câble *Piloton*. Ce double système n'est pas une aberration, il correspond aux objectifs de qualités visés par les services techniques de l'Office. D'un côté, l'asservissement – relatif – des moteurs des deux enregistrements garantit une vitesse de défilement suffisamment régulier pour éviter les *pleurages* (variation de la vitesse de défilement de la bande sonore et modification de la hauteur des sons). De l'autre, la synchronisation image/son est garantie, quels que soient les aléas du tournage. En outre, il ne faut pas oublier que le développement d'un système de synchronisation léger est ni le seul, ni même l'objectif prioritaire des services techniques. D'autres systèmes de synchronisation plus lourds sont conçus pour l'enregistrement d'entretiens hors des studios, mais proche d'une source de courant stable.

La version III du *Nagra* est équipée du système *Pilot-Tone*, l'enregistrement d'un signal de synchronisation :

"If a standard synchronous motor is used in the picture camera, a low voltage from the supplying power line can be connected to the input of the control track circuit. The tape recording, therefore, stores a continuous signal of the location power frequency independent of its program information. [...] If battery operation of the picture camera is desired, a small 60 cps generator can be mounted on the camera drive shaft and connected to the control track input of the recorder. The speed variations of the camera motor produce frequency deviations on the control track"³³⁰.

Le système *Pilot-Tone* est remplacé ensuite par le *Néo-Pilote*, développé par Kudelski. La nouvelle tête magnétique réduit la diaphonie entre la piste de synchronisation et la piste d'enregistrement (piste programme) :

"Une tête pilote conventionnelle trace, sur la bande magnétique, une piste de 0,5 mm de large, à angle droit avec la piste programme. La *Néo-Pilote*, par contre, trace une

³²⁹ *idem*, juin 1960, p. 10.

³³⁰ *idem*, p. 10.

magnétisation longitudinale semblable à celle de la tête programme. Elle possède deux fentes dont les surfaces emboîtées tracent deux voies parallèles de 0,5 mm séparées par un intervalle de 0.5 mm ³³¹.

Ce nouveau système de synchronisation permet d'améliorer le rapport signal\bruit. De plus, l'adaptation au *Néo-Pilote* ne pose aucun problème, car ce système est compatible – à la lecture – avec l'ancien procédé. En fait, le *Néo-Pilote* est moins contraignant, car la nouvelle configuration le rend moins sensible aux champs magnétiques :

"Une tête *Néo-Pilote* montée sur un lecteur Ampex, dans le voisinage immédiat du moteur d'entraînement, a su préserver un excellent rapport signal\bruit, et cela, sans le moindre blindage magnétique (chose essentielle avec une tête *Pilotone*)"³³².

La piste pilote polarisée a l'avantage d'augmenter la marge à l'enregistrement du son programme, tout en renforçant le synchronisme. En 1968, presque tous les appareils d'enregistrement sonore portatifs de l'Office sont équipés du système *Neo-Pilot*.

Suite à l'achat de quatre *Nagra III*, on remarque un changement d'attitude du personnel technique de l'Office vis-à-vis de la synchronisation légère. Dans le *Quarterly Report on Technical Operations* de mars 1961 et dans le *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, de septembre 1961³³³, deux articles font la promotion de cette technologie. Les auteurs précisent également des possibilités de développement :

"L'Office envisage sérieusement de se procurer plusieurs caméras avec générateur *Pilot-Tone*. On étudie également un système de pilotage par diapason pour l'enregistrement : ceci éliminerait la nécessité d'un câble entre la caméra et l'enregistreuse"³³⁴.

Comme nous l'avions vu précédemment, 1961 est une période charnière pour le développement des techniques légères et synchrones à l'ONF, tant du point de vue de la production de film, de la diversité des pratiques légères et synchrones que des innovations techniques.

Synchronisme sans fil

Il faut noter une différence majeure entre les systèmes de synchronisation piloté et à quartz. Les premiers, mis en place par les techniciens parisiens et montréalais, supposent un câble de liaison entre le preneur de son et le cadreur. Les cinéastes semblent s'en accommoder. Par exemple, Mario Ruspoli montre que ce câble force les deux techniciens à rester en contact³³⁵ et permet ainsi d'enregistrer une image et un son cohérents. L'idée est également partagée par Serge Leblanc – responsable du département de la synchro

³³¹ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 6, 1963, p. 16.

³³² *idem*, p. 17.

³³³ Ce point est également cité, en anglais, in R. R. Epstein, *Modification to Sound Division, Playback System for Pilot-Tone Recording*, 1963, p. 10.

³³⁴ *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, septembre 1961, p. 9.

³³⁵ Ruspoli, 1963, p. 27.

française de l'ONF – et par Jean Roy – responsable du département de la caméra³³⁶. Le câble ne semble pas aussi gênant qu'il l'est pour les cinéastes américains. Cela explique certainement pourquoi il faut attendre 1964 pour qu'un matériel de synchronisation sans fil apparaisse à l'ONF.

Une autre explication de ce retard vient des exigences de qualités des ingénieurs de l'Office. Il ne se contentent pas d'un système simple mais approximatif, comme celui développé par l'équipe Drew & Leacock. L'absence de liaison entre les deux appareils empêche de vérifier la synchronisation lors du tirage des copies. Il est alors très difficile de corriger un décalage éventuel. C'est pourquoi les ingénieurs canadiens choisissent de transmettre par microémetteur le signal de synchronisme.

Le premier système de radio transmission est basé sur les émetteurs et récepteurs d'ondes courtes (walkie-talkie) inventés par les Américains pendant la deuxième guerre mondiale³³⁷. Le signal piloté de la caméra est transmis à un minuscule poste émetteur à piles (grand comme un paquet de cigarettes). Le signal émis est capté par le récepteur, relié au *Nagra*. Ainsi, le signal capté permet une double synchronisation : une fois entrée en signal de référence, il asservit le moteur du magnétophone ; enregistré sur la bande magnétique, il permet de synchroniser la bande son et la pellicule image lors du tirage.

La caméra et le magnétophone fonctionnent sur batterie. Si les moteurs des deux appareils d'enregistrement sont réglés à la même fréquence, ils sont parfaitement synchrones, tout en restant indépendants.

En 1964, l'ONF achète à la société Kudelski deux générateurs à quartz conçus pour s'adapter sur le *Nagra III*³³⁸. Ils ont la forme d'un petit boîtier amovible qui peut être relié ou au le moteur. L'oscillation déterminé par un quartz a une amplitude de 15 à 360 Hz. Les générateurs sont immédiatement adaptés au système de synchronisation piloté développé par l'Office :

"The quartz generators are used in connection with the NFB light weight camera. They permit synchronous sound production without cable connections between camera and sound recorder. Field experience on several production was very satisfactory. Two additional units will be delivered by March 15th, 1964"³³⁹.

Le système d'asservissement des caméras est modifié. Les générateurs de quartz remplacent l'oscillateur produisant la fréquence de base de 60 Hz dans la caméra. La pulsation d'asservissement est produite par le magnétophone et transmise – par micro émetteurs – à la caméra.

Il reste primordial pour les techniciens de pouvoir vérifier la qualité du signal de synchronisation : "On location, it is vital that the Mixers have an indication that the control

³³⁶ Serge Leblanc, Jean Roy, *Synchronisation de Baie James (85-064)*, Note de service, destiné à Paul Larose, 11 avril 1972.

³³⁷ La qualité du son transmis par ce biais n'est pas bonne. Le signal est condensé avant d'être envoyé et les émissions d'ondes courtes subissent des interférences. Cela explique certainement pourquoi cette technique est peu exploitée. Elle est surtout utilisée pour filmer de loin avec un téléobjectif (*Candid Eye*) et pour permettre aux techniciens de recevoir le son enregistré dans des écouteurs.

³³⁸ Cette option est intégrée dans la version *Nagra Mark IV-S* (Kudelski, 1971).

³³⁹ *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1964, p. 18.

track is actually being recorded on the tape for sync sound sequences"³⁴⁰. Les services techniques mettent au point un indicateur qui permet de vérifier la synchronisation :

"When the unit is connected to the *Nagra* recorder, its meter (circular window beneath the cord outlet), indicates the presence of a control track on the tape. The indication is present whether the recorder is operated in the normal playback mode, or in the high-speed forward or reverse modes. [...] Uses of the unit speeds up shooting, since all tapes may be identified as sync or wild at the end of a day's activities, eliminating the need for extensive notations between takes"³⁴¹.

Enfin, les techniciens de laboratoire doivent pouvoir distinguer entre les rushes enregistrés de manière synchrone – *sync. sequences*. – et les plans de coupes sonores et visuels – *wild sequences*. Tous ces aspects des conditions de tournage sont répertoriés par le cadreur sur un bordereau qui accompagne chaque pellicule au laboratoire.

Dans les années soixante, le principe de la synchronisation légère sans fil est accepté comme une nécessité par les principaux cadres de l'Office. Cette question devient un domaine de recherche légitime. A partir de 1963, des recherches sont menées sur le *Time Index System*, une claquette électronique multi caméra portative. D'après Leo H. O'Donnell, c'est la première utilisation connue d'un système de code de temps pour négatif de prise de vues et ruban magnétique³⁴². Ensuite, dans les années soixante-dix, un système de code de temps matriciel sur film est mis au point en collaboration avec la société *Aäton* (Grenoble, France).

5. Autres matériels

Cette présentation des innovations n'est évidemment pas exhaustive. Afin de conserver une certaine lisibilité, beaucoup de détails, d'impasses, de voies abandonnées ne sont pas décrits ici. Malgré des recherches approfondies – et de l'aide précieuses des archivistes Bernard Lutz et Pierre Sioui – de nombreux éléments restent obscurs. Par exemple, le rapport de la *Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945*, publié en 1990, cite l'invention d'une caméra de prise de vues légère 16 mm fonctionnant entièrement par piles en 1964. Le tournage de *Nobody Waved Goodbye* (Down Owen, 1964) est réalisé avec ce matériel. Cependant, il ne reste pas d'autres détails sur les caractéristiques de cette caméra.

Concernant la synchronisation de la caméra et du magnétophone, les services techniques mènent des recherches dans d'autres directions. Le rapport technique du deuxième trimestre 1958 comporte un article sur les premières recherches sur un

³⁴⁰ *Quarterly Report on Technical Operations*, 1968-1969, p. 8.

³⁴¹ *idem*, p. 8.

³⁴² Leo H. O'Donnell, *Time Index System*, 1976, p. 2 ; *Le système du time index*, 15 juin 1973, p. 3, recherche commencée en 1964 ; invention datée de 1963 in *Division de la recherche et du développement technique – 1945*, 1990.

générateur de courant électrique ultra-léger³⁴³. Ce générateur serait capable de fournir un courant stable aux deux moteurs et ainsi de permettre une synchronisation sur secteur quel que soit le lieu.

Il est également difficile de présenter les innovations légères et synchrones à l'Office, sans tenir compte des recherches effectuées dans les autres pôles de développement du *cinéma direct*. Par exemple, Michel Brault a travaillé sur le *Cahier des charges* de la caméra Éclair. Il a collaboré avec André Coutant, lors du tournage de *Chronique d'un été* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1960) :

"Une caméra qu'il (André Coutant) avait assemblée à partir d'une caméra grosse comme un paquet de cigarettes qui avait été dessinée pour être installée dans les salles d'avion de l'armée de l'air. C'était juste un corps de la caméra. Il y avait donc la place pour un objectif, monture C. puis il avait ajouté en dessous un moteur, parce que je pense qu'elle était actionnée en synchronisme avec les mitrailleuses"³⁴⁴.

André Coutant dessine un magasin 120 m, placé à l'arrière, le moteur en dessous, un objectif en avant : c'est l'un des premiers prototype de caméra légère et ergonomique :

"Pour la première fois, il devenait possible de tourner en sonore sans matériel lourd, sans alimentation électrique alternative, à la main au besoin. L'apparition de ce matériel, parallèlement à la mise au point d'un appareil d'enregistrement synchrone portable et très fiable (le *Nagra III*) a bouleversé les conditions techniques et, comme toujours, a eu une influence certaine sur le contenu des prises de vues"³⁴⁵

Les cadres de l'Office filment avec l'*Éclair 16 NPR* à partir de 1963. Ensuite, ils adoptent l'*Éclair ACL*, plus maniable.

A la fin des années soixante, les ingénieurs de l'ONF collaborent avec Jean-Pierre Beauvalia pour adapter le *Time Index System* à la caméra 16 standard et Super 16 *Aäton* :

"La principale caractéristique qui distingue cette caméra est son marquage chronologique : la référence temporelle en heures, minutes et secondes, en clair (en chiffres) sur la pellicule et en signaux codés sur la bande magnétique, pour chaque plan tourné"³⁴⁶.

Ce principe est repris sur la caméra 16 7A dite *du chat sur l'épaule*, une caméra légère et ergonomique, conçue pour répondre aux besoins techniques de l'opérateur. Plusieurs améliorations sont apportées à ce modèle. Son système de traction donne une grande netteté à l'image. Les reflets parasites sont éliminés de la chambre obscure :

"Dans la caméra *Aäton* le piège a été résolu en plaçant le miroir à 47° (et non à 45°) et en compensation le dépoli n'est pas horizontal mais légèrement incliné de telle sorte que les rayons parasites sont déviés sur une surface mate et noire annulant les réflexions de retour"³⁴⁷.

³⁴³ *Ultra lightweight location generator: start investigations*, in *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1958.

³⁴⁴ Michel Brault, *Métamorphose d'une caméra : Fragment d'une langue histoire*, 1991, p. 22.

³⁴⁵ René Briot, *Les techniques cinématographiques*, 1985, p. 32.

³⁴⁶ André Roy, *Dictionnaire du film*, 1999, p. 15.

³⁴⁷ Pierre Brard, *Technologie des caméras*, 1975, p. 299.

Le moteur à courant continu peut être synchronisé à 24 ou 25 images/seconde. Le synchronisme à quartz image/son est complété d'un signal produit par le moteur, traduit sur la pellicule sous forme d'un marquage chronologique :

"Le synchronisme caméra magnétophone est assuré par un moteur quartz dont le magnétophone doit également être équipé. Le moteur caméra à courant continu (effet Hall) délivre un signal tachymétrique de 2 400 Hz à 24 ou 25 images à la seconde"³⁴⁸.

Elle est considérée comme autosilencieuse, son bruit de fonctionnement – mesuré dans l'axe de l'objectif – est de 30 dB à 1 mètre. Ce bruit est négligeable, car, généralement, le son n'est pas pris dans l'axe optique, mais obliquement, là où il est moindre. La caméra est conçue avec un magasin mécanique coaxial à enclenchement instantané de capacité 120 mètres, ce qui lui donne une autonomie correcte, sans la déséquilibrer.

La caméra *Aäton* est plébiscitée par les cadres. A l'ONF Bernard Gosselin écrit une *Note de service* destinée à Jean Roy, le directeur du service caméra :

"Dans le genre de cinéma que nous faisons, le cinéma dit *direct*, la mobilité de l'équipe est primordiale. C'est pourquoi au cours des ans, et le progrès aidant, nous avons utilisé successivement la *Cinévoice*, l'*Éclair NPR*, l'*ACL*. L'*Aäton* décline toutes les précédentes :

- son viseur est supérieur, ce qui permet de faire le point mieux et plus vite dans des conditions d'éclairage minimales ;
- la batterie fait partie de la caméra, ce qui veut dire plus de fil, plus de ceinture embarrassante à porter ;
- la caméra se porte sur l'épaule, naturellement, et l'opérateur peut sans se fatiguer travailler à la main.

J'ai tourné lors de mes deux derniers films 68 bobines de 400 pieds. La stabilité de l'image s'est avérée remarquable, aucune rayure ou poil ne vient la gêner. Toutes ces raisons et les deux ou trois millions de pieds de film que j'ai derrière moi m'autorisent, je crois, à vous recommander l'achat de cette caméra superbe"³⁴⁹.

C'est *La caméra* dont rêvait – sans le savoir – les cinéastes du direct dans les années cinquante. On ne constate par d'abord l'invention d'un nouveau matériel cinématographique, puis l'apparition de nouvelles pratiques. Marcel Carrière confirme ce point :

"Question : Ces modifications techniques correspondaient à une exigence qui débordait la simple amélioration de la machine. Vous auriez pu, sinon, vous contenter du matériel déjà là, puis continuer à faire des mise en scènes, à utiliser un matériel lourd, de l'éclairage en masse....

Réponse : On voulait s'approcher des gens. On voulait être au milieu de la partie de cartes. On voulait être dans la foule, près des choses. Aussi on voulait le faire avec le minimum de lumière, et un maximum de personnes. [...] La technique dominante consistait de partir avec une équipe structurée de 10 ou 12 personnes et, évidemment d'éclairer. Il est

³⁴⁸ Brard, 1975, p. 299.

³⁴⁹ Bernard Gosselin, *Caméra Aaton, Note de service*, destiné à Jean Roy, Non daté (après 1972).

bien évident que, dans ces conditions, les gens se gênaient, les interlocuteurs se figeaient..."³⁵⁰.

Le désir d'un matériel léger et synchrone est issu d'une volonté d'instaurer de nouveaux rapports avec les personnes filmées. Les cinéastes, tout en restant conscients de la médiation cinématographique, cherchent à modifier radicalement les modalités de la captation.

Reprenons maintenant cette évolution en focalisant sur les tactiques inventées par les cinéastes pour mettre en place des dispositifs d'enregistrement plus souples et moins spectaculaires.

³⁵⁰ Carrière, 1991, p. 15.

"L'un est venu à l'image par le verbe. L'autre au verbe par l'image. Et nous nous sommes rencontrés à l'occasion du tournage d'un film, maintenant presque oublié, qui s'est lui-même intitulé sans la moindre intervention de notre part, Pour la suite du Monde"³⁵¹.

Troisième partie : La mise en place progressive d'un cinéma léger et synchrone

I. Le cinéma direct

Le cinéma léger et synchrone ne concerne pas uniquement l'invention d'un matériel plus léger et synchronisable, mais repose également sur une évolution des pratiques cinématographiques. Ainsi, même s'il n'est pas réalisé avec le matériel adéquat³⁵², Les Raquetteurs (Michel Brault, Marcel Carrière, Gilles Groulx, 1958) est considéré comme le premier film du *cinéma direct*. Il devient le film de référence de la nouvelle génération de cinéastes francophones. Les cinéastes continuent d'innover, s'adaptant à l'évolution du matériel cinématographique. La principale caractéristique du *cinéma direct* est la diversité des pratiques. C'est une forme de cinéma qui laisse place à l'improvisation. Cela implique une préparation, soit une excellente coordination de l'équipe de tournage et une bonne connaissance du projet de film. Les cinéastes connaissent les lieux et les personnes qu'ils veulent filmer : ils commencent par *écouter la réalité*. Ensuite, ils s'adaptent à l'évolution des conditions de tournage. Ensuite, les pratiques cinématographiques s'inventent au tournage. Chaque film construit un nouveau rapport à la réalité et un nouveau dispositif d'enregistrement.

Cette conception du cinéma suppose le couplage d'une *vue en perspective* et d'une *vue en prospective*³⁵³. Ce n'est plus un point de vue objectif sur la réalité. Ce n'est pas non plus l'affirmation d'une subjectivité. L'énonciation dans ces films n'est pas un référent omniscient. Les images indiquent la présence d'un regard, l'absence de commentaires laisse vacant cette posture dominante. Ces œuvres ne constituent pas non plus le point de vue d'un auteur. Ces films ne sont pas réalisés à la première personne du singulier. Ce sont généralement des réalisations collectives. Chaque cinéaste, à tous les niveaux de production du film, apporte sa vision du projet, constituée en fonction de sa perception de la réalité filmée. Il y a une multiplication des points de vue, et la création d'un discours polyphonique. Cet *agencement collectif d'énonciation* est la base nécessaire à la création

³⁵¹ Pierre Perrault, *L'image du verbe*, in Lumière, n° 25, 1991, Montréal, p. 10.

³⁵² Le matériel n'est pas encore tout à fait portatif et silencieux, aucun système ne permet de synchroniser les moteurs de la caméra et du magnétophone.

³⁵³ Ces deux termes sont mis en place par Michel de Certeau, dans *L'invention au quotidien*, 1990, p. 143. De Certeau caractérise ici deux approches d'un espace. La première correspond à une position dominante, d'où il est possible de planifier des stratégies. La seconde constitue un ensemble de tactiques qui s'adaptent aux aléas de la vie quotidienne. Elle rejoint le point de vue de l'utilisateur : le lecteur, le spectateur, etc.

d'*œuvres ouvertes*, c'est-à-dire de films qui ne cherchent pas à dicter une interprétation, mais laissent le spectateur libre de produire des propositions de sens.

Sans devenir le mode production de tout l'ONF ou même d'une unité, on retrouve des dispositifs légers et synchrones dans beaucoup de films francophones du début des années soixante. 1961 est une année importante pour cette compréhension du médium cinématographique, tant sur le plan de l'évolution du matériel (6 innovations), du changement des pratiques cinématographiques que de la production de film suivant un dispositif léger et synchrone (8 films/22). En 1960, le départ de Don Mulholland – francophobe notoire – du poste de directeur de la production de l'ONF modifie la chaîne de responsabilité pyramidale en vigueur depuis 1950. Son successeur, Grant McLean, n'est pas favorable ni au *Candid Eye*, ni au *cinéma direct*. Sous la pression des directeurs d'unité, il donne tout de même plus de liberté aux réalisateurs. Les cinéastes du direct profitent de ces conditions de production. De la préparation du projet à la copie finale, ils négocient plus de souplesse et de liberté, afin de créer de nouvelles postures cinématographiques face à la réalité.

1. Préparation du Tournage

Choix des sujets

D'après Bernard Lutz, le responsable des archives de l'ONF, tous les studios de production de l'Office constituent un dossier de production lorsque le film est terminé (au moment où la copie finale est approuvée). Le contenu dépend des éléments disponibles et de la sélection effectuée par l'assistant du producteur. C'est pourquoi l'épaisseur de chaque dossier est donc variable, en fonction de la taille de la production et des éléments sélectionnés. Dans tous les cas, le contenu du dossier donne une idée précise des conditions de production du film.

La plupart des dossiers de production sont très fournis et très variés. Les étapes de scénario, les différents travaux de recherche et les multiples documents écrits de pré-production y sont archivés. On y trouve également, de manière systématique, les budgets avec les révisions, les différentes étapes. Cela nous donne une idée du personnel envisagé, du nombre de jours de tournage et du matériel emprunté. Par exemple, le budget du projet Corral (C. Low, 1954) est approuvé une première fois le 20 juillet 1953. Le 13 août 1953, un budget réduit – *Corral budget cuts* – est à nouveau approuvé par Don Mulholland. Le budget était de 5.394,67 \$, il est de 4.582,81 \$, soit une différence de 781,86 \$. Les frais de déplacement et le contrat de l'acteur sont réduits. Le budget est adapté aux choix du réalisateur. L'emploi d'une caméra légère non silencieuse et l'absence de commentaire diminue les frais : "Discovered that the director does not intend to have a commentary ; fees and expenses have been cut out"³⁵⁴. Les coûts réels sont transcrits dans un budget final – *Corral Cost Statement after Shooting*, 9 octobre 1953. Il y est précisé que le temps de tournage dure plus longtemps que prévu, la caméra *Arriflex* est empruntée pendant 43 jours

– au lieu de 22. Les cinéastes impressionnent 7.800 ft de pellicule – au lieu de 5.600 ft. Le dépassement de budget est de 694,06\$. Toutes ces données permettent de comprendre avec précision les conditions de tournage d'un film : les contraintes financières, la durée de tournage, la marge de liberté des cinéastes concernant le matériel, la quantité de pellicules. Ces informations sont généralement complétées par les contrats des intervenants extérieurs : chercheur ou consultant, auteur compositeur interprète, chanteur, musicien, narrateur, acteur, etc.

Concernant le déroulement du tournage, il existe parfois des comptes rendus de tournage, rédigés soit par le réalisateur, son assistant ou par le cadreur. On peut retrouver une partie de ces informations sur les bordereaux de développement de la pellicule. Ainsi, on connaît le matériel, le type de pellicule, les principales conditions de tournage, l'éclairage et la synchronisation. Parfois, le réalisateur décrit, dans un rapport destiné aux monteurs, ses principaux choix lors du tournage et ses projets pour le montage. Cela concerne plus particulièrement les cas où le réalisateur n'assiste pas au montage, comme Fernand Dansereau pour le Maître du Pérou. Dans un rapport détaillé, il reprend l'ordre des séquences du scénario. Pour chaque scène, à l'intérieur des séquences, il décrit quelle image et quel son il envisage. Il précise même la prise et le numéro de bobine. Par exemple, il souligne deux plans filmés par Michel Brault :

"Michel Brault a tourné d'autres plans de chèvres qui pourront être utilisés si nécessaire dans ce montage. Ils ont été tournés à la caméra silencieuse, on y trouvera donc sans claquette d'identification dans les bobines portant l'indicatif A"³⁵⁵.

Ces deux plans tournés sans pied, la caméra tenue à bout de bras derrière les chèvres, apparaissent effectivement dans le montage final.

Enfin, lorsque cela est jugé pertinent, le courrier de production, les lettres avec les différents protagonistes du film, les demandes d'autorisation et les lettres de remerciement et de félicitation y sont déposés. Par exemple, dans le dossier d'un film de la série *Candid Eye*, Pilgrimage (Terence Macartney-Filgate, 1958), une lettre de félicitation de Mgr Roland Gauthier, supérieur de l'Oratoire St Joseph est conservée :

"Au nom des religieux de l'oratoire et en mon nom personnel, je tiens à vous féliciter sincèrement de cette magnifique réussite. Une trentaine de religieux de la maison ont vu le film à ce moment, et tous ont été unanimes à dire qu'on faisait ressortir l'élément principal du sanctuaire de Mont-Royal, à savoir la vie de prière et de recueillement, le cachet de vie surnaturelle. Plusieurs m'ont aussi avoué de façon tout à fait spontanée que c'était le meilleur film qu'ils avaient vu sur l'Oratoire"³⁵⁶.

Il arrive également que la correspondance, tant interne qu'externe, entre les membres de l'équipe de production (producteur, réalisateur, chercheur, assistants, techniciens), avec les instances dirigeantes de l'Office (le directeur de la production, le directeur des services

³⁵⁴ Source ONF, dossier 53-219, avril 1954.

³⁵⁵ Fernand Dansereau, *Notes de montage pour le Maître du Pérou*, 1957, source ONF dossier 57 101 3.

³⁵⁶ Roland Gauthier, supérieur O.S.G., lettre datée du 4 décembre 1958, source ONF dossier 58-232.

techniques, les services de distribution, etc), soit conservée. Généralement, cela concerne les projets qui ont connu des difficultés à l'une des étapes de réalisation.

Or, dans les dossiers des films du *cinéma direct*, il reste peu d'éléments. Ceux-ci sont très parcellaires. Par exemple, même si le projet Voir Miami... (Gilles Groulx, 1962) connaît une post-production très mouvementée, son dossier comprend une partie infime de la correspondance interne. Le projet de film est déposé en janvier 1962. Dès cet étape, les cadres de l'Office expriment des réticences. Par exemple, le 21 février 1962, Guy Roberge suggère que "le titre, même temporaire, du film ne soit pas Les Canadiens français à Miami mais bien Les Canadiens à Miami"³⁵⁷. Le budget et les éléments de scénarios – *Miami project*, Gilles Groulx – sont tout de même approuvés en février 1962. Le tournage, loin de Montréal, a lieu en toute liberté. Gilles Groulx fait même une escale avec son équipe à Cuba. De retour à Montréal, la direction fait pression sur Fernand Dansereau, le producteur exécutif et le directeur de l'Unité F, pour que le montage soit terminé au plus vite. Une version finale est présentée le 4 février 1963. Elle est refusée par le directeur de la production, Grant McLean. Des coupures sont imposées au film. Il y a certainement eu des rapports écrits sur le film pour expliquer cette censure et des demandes de Groulx pour contester cette décision. Rien n'a été conservé. Il est également reproché au cinéaste de n'avoir pas respecté le budget alloué. Le 18 avril 1963 une version finale du budget est établie. Le dépassement de budget est de 7 432 \$ (sur 25 467 \$, soit 29%). Cela concerne principalement le budget de post production, avec un dépassement de 7 209 \$. Encore une fois, il ne reste aucune trace, autre qu'un *Budget (version finale)*, dans les archives.

Evidemment, cet exemple est probablement un cas extrême. Les dossiers des films du *cinéma direct* sont tout de même généralement plus petits que ceux des autres productions de l'ONF. Deux raisons semblent expliquer cela. Premièrement, les cinéastes du direct luttent avec l'institution dès leurs débuts. Ils développent une grande méfiance à l'égard des cadres de l'Office et choisissent généralement de laisser le minimum de traces écrites. Deuxièmement, ils négocient une certaine marge de liberté avec le processus de validation des projets. Ils n'ont donc pas besoin de tout consigner par écrit. La recherche est moins détaillée que chez d'autres cinéastes. Enfin, les protagonistes de leurs films sont plus souvent des personnes de classes moyennes ou pauvres. Ces derniers exigent rarement une confirmation écrite et officielle avant d'accepter de participer à un tournage. Les contacts avec les personnes filmées ont lieu de manière informelle, au cours des repérages ou par connaissance.

Il faut relativiser l'absence de traces de production des films du direct. Suite aux revendications des jeunes cinéastes francophones, les conditions de production des films changent. Le temps alloué aux recherches sociologiques sont parfois converties en temps de repérage. Les cinéastes préfèrent rencontrer des personnes réelles que de lire des études décrivant une réalité. Ils rédigent tout de même des comptes rendus sur cette préparation du tournage.

³⁵⁷ Source ONF, dossier 61 721.

Cette nouvelle conception de la préparation d'un projet influence en profondeur le mode de production de l'ONF. Suivant un mode classique, un projet cherche à illustrer une réalité clairement identifiée, suivant une approche précise. Par exemple, La grande aventure industrielle racontée par Edouard Simard (Raymond Garceau, 1960) propose une histoire du développement industriel du Québec, à partir d'un entretien avec Edouard Simard, dont la famille connaît une grande réussite économique depuis la deuxième guerre mondiale. Au contraire, les jeunes cinéastes proposent une autre approche, où l'étape du scénario permet de développer une idée de film et une manière d'aborder la réalité. Dans Normétal (Gilles Groulx, 1959), Gilles Groulx tente de rendre compte du travail difficile des mineurs en filmant leurs conditions de travail. Le scénario ne présente pas le contenu du film, mais constitue, à partir de la recherche préalable, un dispositif qui va permettre d'aller chercher cette réalité.

Ces nouvelles pratiques handicapent les instances dirigeantes de l'Office, qui ne peuvent plus contrôler les films, dès la préparation du tournage. Cela explique certainement la hausse des interventions directes du directeur de la production – Don Mulholland – sur le montage des films. Dans le cas du film Normétal, il reproche au réalisateur/monteur de présenter de manière biaisée la réalité des mines. Il demande l'ajout d'un commentaire qui en *corrige* le sens. Groulx refuse de signer cette version modifiée.

Contrairement à l'idée généralement répandue, les cinéastes du direct écrivent une description de leur projet avant le tournage. Même s'ils ne se basent pas exclusivement sur des études théoriques, ils explorent en détail la réalité avant de commencer à filmer. Ils multiplient les rencontres et les repérages. Ainsi, la préparation de Golden Gloves (Gilles Groulx, 1959) dure d'avril 1958 à mars 1961. Gilles Groulx présente au moins trois documents écrits au producteur Fernand Dansereau. En 1958, il décrit dans un document intitulé *Golden Gloves* l'intérêt de filmer ce concours de jeunes boxeurs. Il montre les ramifications sociologiques de ce projet. La version définitive – dont le titre provisoire est *Gants d'Or* – est présentée en mars 1961, alors que le tournage est déjà commencé.

De même, il est devenu courant de présenter La lutte (Michel Brault; Marcel Carrière; Claude Fournier; Claude Jutra, 1961), comme un film sans scénario. Michel Brault parle d'une simple phrase :

"Pour donner un exemple de l'esprit qui régnait : un jour, écœurés des méthodes de sélection des projets, nous avons écrit sur une feuille de papier : « Nous aimerions faire un film sur la lutte le mercredi soir au forum » point... On n'a rien dit de plus. Puis on est allé porter ça officiellement comme un projet. Une ligne sur une page blanche, on avait signé... et on l'a eu"³⁵⁸.

Or, si l'on consulte le dossier du film, on y trouve un texte intitulé *scénario La lutte*³⁵⁹, signé par Claude Fournier et Michel Brault, daté de janvier 1961. Les cinéastes y décrivent leurs questionnements :

"Nous tenterons de répondre aux questions suivantes :

³⁵⁸ Propos de Michel Brault recueillis le 01/05/98 à Montréal.

³⁵⁹ Source ONF, dossier 60 836.

Qui sont ces comédiens qu'on appelle des lutteurs ?

Pourquoi va-t-on à la lutte et à quelle société appartiennent en général les mordus de la lutte ?

Quel est ce spectacle qui, en Amérique et en Europe, fait accourir des millions de spectateurs ?

Comment se fait-il que les spectateurs marchent devant un spectacle où la Machine est si grossière, évidente ?"³⁶⁰.

Dans le même scénario, ils envisagent de suivre quelques spectateurs *type*, avant et pendant le spectacle :

"Ces spectateurs seront placés à un endroit déterminé le long de l'arène. La caméra sera cachée sous un petit escalier servant aux lutteurs à grimper dans l'arène. Ces spectateurs qui seront nos participants clé, nous les retrouverons ensuite dans la vie privée. Nous déterminerons de quels milieux ils sortent afin de découvrir pour quelle raison ils participent ainsi à la lutte ; par suite de quelles frustrations ils doivent ainsi se défouler occasionnellement à la lutte"³⁶¹.

Dans le paragraphe concernant le traitement cinématographique, Fournier et Brault prévoient de filmer les images "*à la sauvette*", c'est-à-dire avec une caméra légère à l'épaule. Ils précisent qu'ils favorisent un "son *synchro*"³⁶². Il veulent filmer le combat avec quatre caméras, dont une synchronisée, assistées de deux ingénieurs du son. La date du tournage est fixée pour le mercredi soir 1^{er} février 1961, au forum de Montréal.

On ne retrouve pas tous ces choix dans la version final du film. Pendant la période de préparation, les quatre réalisateurs rencontrent Roland Barthes, de passage à Montréal. Ce dernier a déjà publié sur le sujet du spectacle, du sport et des mythes et il vient d'écrire le commentaire de Le sport et des hommes (Hubert Aquin, 1959). Il les convainc de ne pas chercher à révéler les ficelles de théâtre de marionnette, mais de filmer le « théâtre populaire d'un peuple ». Ainsi, ils évitent un ton trop lourd ou didactique et réalisent un film plein d'humour. Ils montrent toute la richesse des parodies de combat, sans les démystifier. Claude Jutra propose d'ajouter une musique de clavecin sur les premières images³⁶³ et ils demandent à Michel Normandin, le commentateur sportif de la lutte à la télévision, de venir improviser sur les images du montage final.

Souplesse de la production

En fait, ce type d'évolution n'est possible que dans des conditions de production souples. Le scénario n'est plus un contrat entre les cinéastes et l'ONF sur le contenu final du film. C'est la description d'un dispositif de production original qui, tout en s'adaptant aux conditions de tournage, va provoquer la réalité filmée pour la révéler. Cela suppose un rapport plus libre avec la structure de production et, en particulier, un directeur d'unité

³⁶⁰ Claude Fournier, Michel Brault, *scénario La lutte*, 1961, Source ONF dossier 60 836, p. 2.

³⁶¹ Fournier, 1961, p. 3.

³⁶² Fournier, 1961, p. 3.

³⁶³ Source, in Claude Fournier, *La lutte ou la fin des combats en équipe*, in *Copie Zéro*, 1987, p. 19.

ayant l'esprit ouvert sur ces nouvelles pratiques cinématographiques. Le rôle des producteurs est très important :

"Dans la structure de l'ONF, les producteurs jouent plus qu'un rôle de courroie de transmission entre l'administration et les cinéastes. Ils s'identifient davantage à ces derniers – ayant été ou étant souvent encore eux-mêmes des cinéastes, appuient, tout en le balisant, leur dynamisme créateur et sont complices de leurs recherches de style et de contenu. Ils exercent donc une fonction de tampon"³⁶⁴.

Ainsi, ils influencent en profondeur la production de leur unité en faisant la promotion de leur conception du médium cinématographique. Nous avons vu le rôle de Tom Daly dans le développement du *Candid Eye*. Il défend une création audiovisuelle pleine d'imagination et de collaboration. Il en va de même pour les autres directeurs d'unité. Bernard Devlin, notamment lorsqu'il dirige l'Unité E, favorise des productions incluant des séquences fictionalisées et respectant les normes techniques en vigueur à l'Office.

Le *cinéma direct* s'épanouit sous l'œil bienveillant de quelques producteurs francophones. Par exemple, Les raquetteurs est d'abord défendu par Louis Portugais et Tom Daly, avant d'être accepté par l'Office. Ils affrontent Grant McLean, le responsable de la production, qui est franchement opposé à ce film, comme il l'était à ceux du *Candid Eye* :

"En faisant obstacle à la volonté d'expérimenter de nouvelles formes et de nouvelles techniques cinématographiques qui animaient plusieurs jeunes francophones, McLean confirme encore une fois son manque d'ouverture à leurs initiatives ; il transforme de facto la réalisation du film, à un moment où toutes les sensibilités sont à vif, en geste politique. Le détournement de projet deviendra par la suite une voie d'affirmation pour les cinéastes en butte aux interdictions ou aux incompréhensions de la direction"³⁶⁵.

En affirmant leur soutien à ce court métrage, les réalisateurs et les producteurs ne défendent pas que ce film, ni même les pratiques légères et synchrones qui affleurent. Ils cherchent à valider d'autres pratiques cinématographiques que celles acceptées à l'Office. C'est en cela que le film ouvre beaucoup de possibilités, bien au-delà du *cinéma direct*.

Un autre producteur, Jacques Bobet, favorise également les jeunes cinéastes francophones :

"[Jacques Bobet], avec un flair incroyable, a donné une première chance à la plupart des cinéastes qui ont fait leur marque dans la profession : Gilles Groulx, Gilles Carle, Michel Brault, Jacques Godbout. Malheureusement peu de gens savent cela ! C'est aux versions que j'ai connu Gilles Carle et Louis Portugais"³⁶⁶.

Jacques Bobet est le producteur exécutif de l'Unité G. Théoriquement, cette unité est chargée de réaliser les versions françaises et étrangères des films réalisés en anglais. Ce studio produit tout de même La lutte (Michel Brault; Marcel Carrière; Claude Fournier; Claude Jutra, 1961) et La France sur un caillou (Claude Fournier, Gilles Groulx, 1961). De

³⁶⁴ Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'ONF, 1939 - 1964*, 1986, p. 219.

³⁶⁵ Véronneau, 1986, p. 365.

plus, entre 1959 et 1960, Gilles Groulx et Claude Fournier sont rattachés à cette unité. Durant cette période, Michel Brault et Marcel Carrière ont un statut de technicien et dépendent, administrativement parlant, des services techniques. Cela ne les empêche pas de collaborer activement avec les jeunes réalisateurs francophones.

Brault, Groulx et Fournier n'hésitent pas à rédiger un mémoire explosif pour dénoncer leurs conditions de travail. Même Claude Jutra est parfois exaspéré par leur manque de professionnalisme et leur impertinence. Ils sont régulièrement sanctionnés par la direction de l'Office pour leur attitude incorrecte ou le non-respect des règles de tournages. Brault se souvient des baisses de salaires qu'il a subi :

"J'ai souffert au point de vue salaire parce qu'à l'ONF, ça cassait les principes, ça cassait les conseils que les vieux nous donnaient qui souvent étaient mes patrons et ça se ressentait dans mes augmentations de salaire. Mais je m'en fous éperdument parce que cela n'était pas important à ce moment-là. J'aurais peut-être pu avoir plus d'argent pour élever mes enfants, mais on a pas si mal vécu après tout. Il fallait quand même avoir cette liberté matérielle, ... et je pense que ma femme a un grand mérite pour avoir partagé ces difficultés au début"³⁶⁷.

Ni les producteurs exécutifs anglophones (Guy Glover, Tom Daly, N.J. Balla ou F.E. Spiller), ni les directeurs des unités francophones (Léonard Forest puis Fernand Dansereau) ne veulent ces *fortes têtes* dans leurs équipes.

À la fin de l'année 1960, exaspéré par les facéties de ces jeunes cinéastes, Grant McLean décide de ne pas renouveler leur contrat. Jacques Bobet est le seul à réclamer leur retour pour leur donner une chance :

"Un matin, il en a mis quatre à la porte de l'Office National du Film. Ayant appris cela [...], je lui ai immédiatement écrit : « Vous êtes ridicule, ce sont les quatre gars qui ont le plus d'idées et d'initiatives. Ils seront toujours difficiles à diriger, mais vous ne ferez de cinéma sans avoir des gens difficiles à manier. Et souvent, le plus difficile ils seront, le mieux cela vaudra ». Le directeur de production de la section anglaise m'a dit : « Tu les aimes, alors prends-les donc ! ». Je lui ai dit : « Envoyez-moi l'argent avec ». Alors l'après-midi, quatre gars descendent dans mon bureau, un grand bureau au rez-de-chaussé de l'Office national du film. Les quatre gars arrivent en sautillant, et je revois Claude Fournier qui me regarde en chantant : « On est punis, on vient travailler avec toi ». Or, c'était Claude Fournier, Gilles Carle, Michel Brault et Gilles Groulx... Avec 43 000 dollars"³⁶⁸.

Ainsi, le bureau de Bobet devient le quartier général de ces *vieux adolescents* de 27 ans, qui semblent ne pas avoir de limites ni dans l'impertinence, ni dans la création.

Durant l'hiver 1961, Grant McLean (directeur de la production ONF) annonce qu'il reste une partie du budget de production à dépenser avant le 30 avril. Bobet propose à ses jeunes recrues de relever le défi de commencer et terminer un film de 30 minutes en 6 semaines. Une idée est lancée par Claude Fournier : "Depuis longtemps, j'avais pensé que la lutte qui remplissait alors le forum nous ferait un sujet intéressant, à nous les chevaliers de la

³⁶⁶ Werner Nold, *28 ans rien qu'en dimanches...*, in *Copie Zéro*, 1988 (estimation), p. 14.

³⁶⁷ Michel Brault, *Entretiens*, in *Copie Zéro*, n° 5, 1980, p. 10.

³⁶⁸ Jacques Bobet, *Survole Historique*, in Richard Gay (dir.), *Les cinquante ans de l'ONF*, 1989, p. 24-25.

caméra à l'épaule"³⁶⁹. Elle est aussitôt reprise par la petite équipe. Après une courte période de recherche et de scénarisation (le scénario est présenté fin janvier 1961), le tournage commence en février. Une large place est laissée à l'improvisation afin de s'adapter aux événements qui surviennent lors du tournage. De même, jusqu'au tirage de la copie finale (fin avril 1961), le projet est influencé par la créativité des quatre cinéastes :

"Pour la plupart d'entre nous, à cette époque-là, quand l'enthousiasme gagnait, le film de l'un devenait rapidement le film de tous. C'est ainsi que La lutte s'est retrouvé avec quatre noms, en ordre alphabétique, au poste de la réalisation"³⁷⁰.

Ce mode de tournage cinématographique permet un nouveau rapport avec la réalité filmée, où le film n'est plus la projection d'une idée conçue avant le tournage, mais où les conditions de tournage influencent l'œuvre finale. C'est pour étendre leur marge d'improvisation que les jeunes cinéastes cherchent des pratiques légères et synchrones. Dans le même temps, le cinéma léger et synchrone ne peut pas se développer à l'ONF sans l'espace de liberté que les cinéastes du direct ont négocié.

2. Dispositifs d'enregistrement légers et synchrones

La marge de liberté négociée par les jeunes cinéastes francophones n'est pas uniquement liée au développement des techniques légères et synchrones. La fin des années cinquante est une période d'ouverture à l'Office. L'éloignement d'Ottawa – suite au déménagement de l'ONF à Montréal – permet à l'Office de gagner en sérénité loin des cercles de pouvoir. La demande croissante de la télévision de Radio Canada suivie de l'embauche de jeunes cinéastes ouvre des brèches dans le contrôle de la production par les cadres de l'Office. Tous les cinéastes profitent plus ou moins directement de la situation pour négocier de nouvelles procédures et valoriser leur conception du médium cinématographique. Les différentes pratiques cinématographiques de l'ONF et le matériel disponible influencent les cinéastes du direct lorsqu'ils inventent de nouvelles tactiques pour filmer de manière légère et synchrone. En retour, ils participent à modifier les habitudes de tournage des autres cinéastes.

Les innovations légères et synchrones ont lieu d'abord dans d'autres formes de cinéma. Par exemple, l'enregistrement de l'accompagnement musical du film A Chairy Tale, (Norman McLaren, Claude Jutra, 1957) est l'occasion d'expérimenter une approche créative du mixage sonore. Le film présente le combat entre Claude Jutra et une chaise. L'image est accompagnée d'un commentaire uniquement musical. Afin de respecter l'esprit d'improvisation et de flexibilité dans lequel le film est réalisé, les ingénieurs du son mettent au point un dispositif spécifique pour enregistrer la trame sonore :

"First of all, because of the experimental nature of the film it was felt the sound recording should match the visual in creative imagination. Secondly, since Norman McLaren had

³⁶⁹ Claude Fournier, La lutte ou la fin des combats en équipe, in Copie Zéro, 1987, p. 19.

³⁷⁰ Fournier, 1987, p. 19.

created the visual within such a restricted framework, the sound track had to be completely flexible and complementary"³⁷¹.

L'idée est d'enregistrer simultanément l'improvisation de trois musiciens à des instruments différents – la cithare, le tambour, les cymbales et le xylophone – sur trois pistes séparées. Les interprètes jouent devant l'image projetée. Le dispositif, mis en place à partir du magnétophone à trois bandes *Westrex*, laisse le maximum de liberté aux musiciens :

"Four microphones were used for the pickup. Two were used for the cithara, one for its overall sound and a second one very close so as to record the delicate overtone of that instrument. This was recorded on one channel of the triple track. Each of the other instruments was fed to one of the other tracks. The musicians were spaced so that there was good separation between instruments for their respective microphone pickup. These three separate pickups and recording made it possible to allow the musicians complete freedom of physical movement – that is for different sections of music, they were free to rearrange their grouping so as to beat collaborate in their improvisation without posing a problem of upsetting the acoustical balances of their grouping. Moreover, by making three independent tracks of the instruments on the triple track, it was possible to make the most of the dynamic range of the individual instruments and thus allow the musicians to concentrate on the mechanics and mood of their interpretation without having to worry about the overall balance. McLaren did not have to worry about continuity of musical balance from one loop to the next because the three separate tracks would permit musical balance and emphasis to be achieved when the three tracks were married in one continuous run of the cutting copy. One very important benefit of the triple track recording was that it was possible to introduce reverberation to enhance a particular section of the music of the instruments quite independently of the others"³⁷².

Ainsi, à partir de la prise de son jugée la meilleure, McLaren se réapproprie l'improvisation musicale au mixage. Il peut modifier la synchronisation des pistes et rajouter des effets sonores. Il travaille une double synchronisation : celle des instruments entre eux et celle de la musique par rapport à l'image.

Les recherches menées sur le *Westrex Triple Track Recorder* influencent par la suite les systèmes de synchronisation multi caméra. Cette nouvelle pratique est intéressante parce qu'elle vise à donner plus de choix au cinéaste. Elle permet d'augmenter les possibilités d'improvisation, c'est-à-dire, dans ce cas, faciliter la rencontre entre Norman McLaren et les musiciens. Cette logique influence l'apparition des pratiques légères et synchrones.

Caméra participante

Afin de pouvoir filmer au milieu de la réalité, les cinéastes expriment le besoin d'un matériel plus souple. Bien avant la mise au point des caméras légères, ergonomiques et silencieuses, l'arrivée du magnétophone portable et, en particulier, le *Nagra*, remet en cause

³⁷¹ *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1957, p. 4.

³⁷² *idem*, septembre 1957, p. 5.

le principe même de la prise de son et modifie en profondeur le dispositif d'enregistrement. Dans les années cinquante, les techniciens de l'ONF s'inspirent beaucoup des pratiques hollywoodiennes. Cependant, elles ne conviennent pas à tous. En particulier, les ingénieurs du son demandent plus de liberté :

"Les Américains ne voulaient pas toucher au *Nagra* ; cela signifiait de forts bouleversements dans le métier de la prise de son et ils privilégiaient beaucoup la postsynchronisation. Ils défendaient les grosses machines et les grosses équipes. [...] Nous, on ne voulait pas imiter les Américains, on préférait, dans la tradition de Grierson, le *candid* qui offrait la liberté de prise de son. Je pense qu'avec la *candid*, le preneur de son est devenu plus important"³⁷³.

Avec un matériel classique, l'ingénieur du son est isolé dans un studio (pièce fermée ou camion équipé). Il est assisté d'un perchiste, qui est au contact de la scène filmée. Dans son caisson insonorisé l'ingénieur du son est isolé de la réalité. Il est dans des conditions idéales pour enregistrer un son techniquement propre. Par contre, il n'a aucune idée des réactions des protagonistes. Avec un magnétophone léger, le preneur de son est au contact de la réalité. Pour Mario Ruspoli, la prise de son en extérieur donne la possibilité à l'ingénieur du son de montrer qu'il est "avant tout être un homme sensible, intelligent et psychologue"³⁷⁴.

Joseph Champagne ou Marcel Carrière n'hésitent pas à modifier le matériel disponible ou encore à aller en chercher d'autres, pour faire coïncider leur désir d'être en contact avec la réalité filmée et leur volonté d'enregistrer un son de qualité. Par exemple, Marcel Carrière se souvient avoir modifié un micro de reportage télévisuel pour l'adapter à ses exigences :

"Ça s'appelait un *slim trim*. C'est la compagnie américaine *Electrovoice* qui faisait ça. C'était le genre de truc que les journalistes tenaient en main. On a fait Pour la suite du monde avec des micros comme ça, qu'on a modifiés, qu'on a changés, qu'on a adaptés à toutes sortes de sauces, mais c'était quand même ça dans les années soixante ce qu'on utilisait"³⁷⁵.

À ce niveau, la séparation entre le matériel et les pratiques cinématographiques n'est plus possible. Le matériel disponible influence les pratiques et les pratiques modifient le matériel.

Il faut attendre 1964 pour qu'un matériel de synchronisation sans fil apparaisse à l'ONF. Il ne faut pas forcément considérer le fil de synchronisme comme un handicap, car il force les deux techniciens à rester en contact :

"Ce fil est un lien capital tant au point de vue technique, par le fait qu'il discipline et coordonne l'action de chacun lors du tournage, que psychologique, parce qu'il réunit trois hommes dans la vie quotidienne. Il faudrait, même quand les procédés techniques tels que l'Accutron ou la régulation par cristal seront entrés dans le domaine général (supprimant la nécessité d'une liaison électrique entre la caméra et le son), conserver ce fil devenu

³⁷³ Joseph Champagne, Pierre Véronneau, *Du son optique au son pilote*, 1991, p. 12.

³⁷⁴ Mario Ruspoli, *Le groupe synchrone cinématographique léger*, 1963, p. 24.

techniquement inutile, lors de la formation d'une équipe nouvelle, pour ne l'éliminer que lorsque le rodage est parfait, l'habitude de travailler ensemble est acquise"³⁷⁶.

L'objectif des équipes légères n'est pas d'enregistrer tout ce qui se passe autour d'eux, mais de capter ce qui correspond à leur projet de film. Cela suppose d'avoir une vision commune, de s'être entendu sur le projet de film. Ensuite, il faut que l'image et le son enregistrés concordent.

La synchronisation n'est pas suffisante, il faut que les voix correspondent aux gestes. Enfin, les choix réalisés au tournage doivent correspondre à une première idée du montage : "[Le réalisateur] aura soin de confronter sans cesse, au cours de discussions collectives avec ses équipiers, la valeur et le sens que prend la matière"³⁷⁷. Ainsi, une étape du développement du matériel, le fil de synchronisation, influence en profondeur les pratiques légères et synchrones. Au fur et à mesure de l'installation de cette compréhension du cinéma, la proximité – géographique et intellectuelle – entre le preneur de son et le cadreur devient une norme.

Beaucoup d'autres éléments agissent sur les dispositifs légers et synchrones. La collaboration entre le cadreur et le preneur de son suppose une caméra sans pied, la plupart des plans étant filmés à la main ou la caméra sur l'épaule. L'opérateur doit avoir une grande adresse pour se déplacer sans que l'image tremble trop, afin que le spectateur ne soit pas importuné. De plus, il est alors conseillé de filmer avec une courte focale, car les longues focales amplifient les oscillations. La caméra doit être facile à manipuler, soit légère et maniable. Il faut aussi qu'elle soit peu bruyante pour ne pas gêner l'enregistrement du son. Ensuite, le chargeur de la caméra doit être assez grand, afin de ne pas interrompre le tournage trop souvent. Les cinéastes se contenteront de chargeurs de 120 m (équivalent à 10 min. de tournage environ). Enfin, pour ne pas perturber les personnes filmées, les cinéastes cherchent à conserver l'ambiance d'un lieu de vie. D'un côté, la pellicule et la qualité des objectifs s'adaptent à ces conditions de faible luminosité. Les cinéastes obtiennent ce matériel après toute une série d'approximations. De l'autre, le cadreur invente toutes sortes de tactiques pour *tricher* avec les règles d'éclairage.

Les cinéastes vont jusqu'à installer leurs lampes plusieurs jours à l'avance, pour que les gens aient le temps de s'habituer à ces nouvelles conditions de luminosité. A l'ONF, les cinéastes du direct ne respectent pas les consignes qui garantissent une *belle image* pour éviter la gêne occasionnée par les *spots*. Par exemple, Michel Brault remet en cause le principe de l'*éclairage sécuritaire* :

"Le système d'éclairage qu'on m'enseignait, ça c'était sécuritaire : le *key light*, comme on disait, le *fill* et le *back light*, c'est-à-dire la lumière principale, la lumière d'ambiance et la lumière de décrochage. Quand tu faisais ça, tu ne te trompais pas. Tu étais sûr d'avoir la bénédiction de tes patrons"³⁷⁸.

³⁷⁵ Marcel Carrière, Vincent Bouchard, Gwenn Scheppeler, *Entretien avec Marcel Carrière*, juin 2004.

³⁷⁶ Ruspoli, 1963, p. 27.

³⁷⁷ Ruspoli, 1963, p. 27.

³⁷⁸ Michel Brault, *Entretiens*, in *Copie Zéro*, n° 5, 1980, p. 11.

Il choisit également le tournage à *pleine ouverture*. Si l'opérateur ouvre son objectif à $f:5.6$ ou à $f:8$, il garde une grande profondeur de champ. Son image a peu de chance d'être floue. Par contre, le sujet doit être très éclairé pour compenser cette petite ouverture. Si, au contraire, l'opérateur filme à *pleine ouverture*, les impuretés de l'objectif réduisent sa profondeur de champ³⁷⁹ :

"Si tu tournes à $f:5.6$ ou à $f:8$, il y a moins de danger parce que tu as de grandes profondeurs de champ. Au point de vue de la lumière, tu emmerdes les comédiens mais toi, tu es sûr de ne pas te tromper. Ça a été excessivement important dans l'évolution du cinéma, et du point de vue du son, et du point de vue de l'image, c'est ça qu'on a voulu apporter, une plus grande liberté pour pouvoir toucher, pas La Vérité, mais une certaine vérité, un certain nombre de vérités"³⁸⁰.

En agissant de la sorte, le but de Brault n'est pas de refuser en bloc la tradition mais plutôt de respecter les conditions d'éclairage existantes. Une personne ne se comporte pas de la même manière si elle est filmée dans un éclairage qui lui est coutumier ou si elle reçoit une quantité importante de lumière.

Enfin, le cadreur portant la caméra à l'épaule utilise généralement des objectifs à focale courte. Cela lui donne une petite marge de manœuvre pour les mouvements de caméras, mais également pour l'éclairage ou la profondeur de champ. En effet, l'ouverture du diaphragme et la profondeur de champ sont également déterminés par la focale utilisée. Un grand angulaire suppose généralement un objectif contenant moins de lentilles, ce qui implique moins d'impuretés, c'est-à-dire plus de lumière et moins de distorsions. Le tournage avec un objectif équivalent à la vision humaine (soit un angle horizontal d'environ 35°) correspond en 35 mm à une focale de 40 mm et en 16 mm à une focale de 16 mm. Dans ces cas, le traitement optique est plus faible que si l'on filme avec un téléobjectif (angle horizontal d'environ 12° , focale de 120 mm sur pellicule 35 mm et de 50 mm en 16 mm). Plus de lumière entre par l'objectif et les rayons lumineux sont plus concentrés. Ainsi, le cadreur a le choix de moins éclairer la scène filmée ou d'augmenter la profondeur de champ en fermant le diaphragme. Il faut noter que cet avantage est remis en cause par l'arrivée des zooms – ou objectifs à focale variable. Comme ils comportent un plus grand nombre de lentilles, ils sont toujours de moins bonne qualité qu'une focale fixe (à standard de fabrication équivalent).

Même si ces pratiques cinématographiques concernent au premier plan les films du direct, on retrouve ces tactiques dans certains des tournages plus classiques. Par exemple, le tournage des séquences fictionalisées du film *Les mains nettes* (Claude Jutra, 1958) a lieu dans une salle de rédaction. Le chef opérateur – Jean Roy – refuse de régler l'éclairage dans un lieu aussi vaste. Ce n'est pas un plateau de tournage et il est impossible, avec des *spots*, de répartir la lumière de manière équilibrée. Il faudrait régler la lumière pour chaque

³⁷⁹ Un objectif produit moins de distorsion en son centre qu'à la périphérie. Si les rayons lumineux ne traversent que le centre – faible ouverture – la profondeur de champ est importante. Si des rayons lumineux proviennent de la périphérie, ils produisent des perturbations lors de la réflexion : la zone de netteté est plus faible.

³⁸⁰ Michel Brault, 1980, p. 10.

prise de vue, ce qui allongerait nettement la durée du tournage. Michel Brault, qui l'assiste sur ce tournage, lui propose une autre solution :

"[...] Michel Brault avait décidé d'éclairer avec des lampes fluorescentes. Pour le chef, [Jean Roy], qu'était derrière la caméra, c'était une hérésie totale : « Pourquoi utiliser cette lumière un peu bâtarde, qui scintille... » Et le film a été fait. Je faisais le son, mais les lampes fluorescentes *chantaient*, il y avait des grands transfos. Il fallait contrôler ça aussi. L'idée de Michel, c'était de faire un éclairage de base comme une salle était éclairée probablement à l'époque, puis de tourner dans tous les angles sans se préoccuper de l'éclairage"³⁸¹.

Ce n'est pas la solution idéale, car cette lumière scintille et aplatit l'image. Elle perturbe également la prise de son. Le preneur de son doit, à son tour, chercher une parade. Cependant, elle assouplit le dispositif d'enregistrement et permet au réalisateur, Claude Jutra, de mener un travail avec les comédiens, en oubliant ces questions techniques. Il peut les laisser improviser à partir du scénario.

Dans le cadre de l'ONF, les techniciens du direct sont amenés à travailler sur des projets très variés. Ils s'inspirent de leur expérience pour inventer de nouvelles pratiques adaptées à chaque tournage. Ainsi, ils explorent autant le *cinéma direct* que d'autres formes de cinéma. À aucun moment ils ne mettent pas en place des règles fixes. Au contraire, en cherchant à s'adapter aux conditions de tournages – le lieu, les conditions de lumière, les mouvements des protagonistes, etc. – ils négocient constamment dans la faible marge que procure l'évolution du matériel. Chaque dispositif d'enregistrement est en fait un compromis entre les différentes questions techniques, les limites du matériel et des techniciens, les choix des cinéastes et les propositions de la réalité filmée.

Ainsi, le matériel autorise les cinéastes du direct à reléguer les questions techniques au second plan. La caméra n'est plus le centre de l'attention, le monde ne s'organise plus autour de cet appareil. C'est au contraire, la caméra qui se faufile parmi les personnes filmées. La souplesse de maniement et l'intelligence des cadres permettent d'éliminer des tournages les attitudes trop cinématographiques. Ruspoli rapporte une anecdote qui caractérise bien les capacités de Michel Brault :

"Lors des prises de vue des Inconnus de la terre [Mario Ruspoli. 1961], il était fort difficile de savoir si Brault avait ou non filmé ; tant il faisait semblant de ne pas filmer, tant il avait l'air de considérer la petite KMT (cachée par une housse d'étoffe et ne laissant voir que le bout de l'objectif) comme un objet sans importance et qui de toute manière ne fonctionne pas"³⁸².

Il ne cache pas sa caméra. Elle n'est pas non plus au centre de la scène. C'est un témoin, *un objet sans importance*, que les personnes filmées finissent par oublier. De manière générale, les techniciens n'abordent pas des sujets techniques devant les personnes filmées. Mario Ruspoli recommande "d'éliminer toute attitude technique" et de ne pas donner

³⁸¹ Carrière, juin 2004.

³⁸² Ruspoli, 1963, p. 30.

"l'impression qu'on fait du cinéma"³⁸³. Si la caméra est trop présente, elle amène les protagonistes à *surjouer* ou, au contraire, elle les *fige*.

Collaboration avec les personnes filmées

Au-delà de son rôle sur le *jeu* des protagonistes – leur attitude face à la caméra –, le dispositif d'enregistrement léger et synchrone permet aux cinéastes d'entretenir une relation privilégiée avec les personnes filmées. D'un côté, les techniciens sont libérés de la plupart des questions techniques et sont ouverts à la discussion. Ils ne sont pas concentrés sur leur matériel, mais ils sont concernés par la réalité filmée. De l'autre, la souplesse du dispositif lui permet de s'adapter aux conditions de tournage et, notamment, aux propositions des acteurs.

Ceci est particulièrement visible dans Golden Gloves (Gilles Groulx, 1961), un film qui tente de dresser le portrait de jeunes boxeurs montréalais. Dans ce film, on n'assiste pas à l'analyse cinématographique d'un phénomène sociologique, mais à la rencontre entre une équipe de cinéastes et quelques boxeurs amateurs. Les entrevues ne sont pas filmées de manière traditionnelle, en plan fixe. La caméra est très mobile. Le cadreur n'hésite pas à se déplacer pour montrer la scène sous un autre angle ou montrer une action hors champ. Cette image nous renseigne sur le contexte du dialogue entre le personnage et le cinéaste. Sans dénaturer la réalité observée, l'image est plus expressive.

La volonté des cinéastes de mettre en place un dispositif de réalisation qui s'adapte à la réalité de la rencontre est clairement exprimée dans le document préparatoire. Gilles Groulx propose de faire une forme de *prospection* cinématographique :

"C'est volontairement que dans mes premières rencontres avec eux, j'ai évité de fouiller trop profondément dans leurs motivations. Il m'a semblé que je devais réserver cette recherche pour le moment où je les ferais comparaître devant mes caméras. [...] La caméra m'apparaît avoir la même vertu qu'un catalyseur dont la présence modifie une réaction chimique. Pour tirer le meilleur avantage de cette vertu, il m'a paru nécessaire de ne pas pousser trop loin les conversations préalables"³⁸⁴.

Il ne cherche pas à connaître en profondeur les personnages qu'il a sélectionnés. Il conserve une part de mystère que la caméra – et le dispositif d'enregistrement – cherchera à dévoiler.

Le tournage de la séquence présentant le boxeur poids lourd Georges Thibault est réalisé sur son lieu de travail, dans une taverne. Les entretiens avec le boxeur sont entrecoupés par des scènes filmées sur place : Thibault qui renverse son plateau chargé de verres de bière, un homme qui finit sa chope, des jeunes attablés joyeusement, etc. Avec la complicité du cadreur, quelques convives décident de fixer, pour plaisanter, une feuille enflammée sous une chaise. Après un moment, l'occupant de la chaise se lève brusquement pour éteindre le feu. La scène est reprise dans le montage et elle est soulignée par le commentaire. Cette péripétie n'est pas planifiée ni mise en scène. Elle aurait sûrement eu lieu, à un moment ou un autre, sans la présence de la caméra. Par contre, la disponibilité

³⁸³ Ruspoli, 1963, p. 29.

³⁸⁴ Gilles Groulx, *Titre provisoire : Gants d'Or*, 1961, p. 10.

des cinéastes et la présence du matériel d'enregistrement est certainement l'occasion de faire cette farce.

Ce micro événement n'est pas indispensable pour présenter la réalité de Georges Thibault, boxeur poids lourd. Par contre, il donne le ton, l'ambiance de ses rapports avec son *groupe de supporters*, ses amis. Ce sont ces détails de la vie quotidienne qui font la richesse des films du direct. Ce sont des scènes fragiles qui ne peuvent être captées qu'avec beaucoup de précaution. D'un côté, il est difficile de les mettre en scène sans les caricaturer. De l'autre, cela suppose un dispositif d'enregistrement attentif et très souple, permettant de provoquer la scène sans la forcer.

Improvisation

Filmer les petits détails de la vie quotidienne devient l'une des caractéristiques du *cinéma direct*. Dans le *Rapport de recherche* écrit avant le tournage de À Saint-Henri le cinq septembre (Hubert Aquin, 1962), Monique Bosco et Fernand Cadieux affirment : « Nous ne cherchons pas l'insolite mais le quotidien »³⁸⁵. Cette phrase, reprise au début du commentaire écrit et dit par Jacques Godbout, semble guider tout le film.

Le film, réalisé sur vingt-quatre heures, tente de rendre compte de la vie dans le quartier de Saint-Henri. Les cinéastes choisissent le 5 septembre 1961, jour de la rentrée des élèves en classe. Pour ce faire, Hubert Aquin organise 10 équipes de tournage, dont 3 équipées d'une synchronisation image/son. Il les affecte à des lieux de tournage préalablement repérés sans leur donner d'autres consignes que de suivre les activités qui s'y déroulent. Le *Rapport de recherche* donne des indications sur le type de dispositif d'enregistrement souhaitable :

"J'ai vraiment senti chez un grand nombre de ceux que j'ai rencontrés une grande liberté dans l'expression verbale, un désir de communiquer et de faire partager leur expérience à autrui. Il s'agirait évidemment de savoir jusqu'à quel point la caméra les handicaperait. Pour les scènes de rue, etc, je crois qu'il serait préférable de les prendre à l'insu des participants"³⁸⁶.

Lors du tournage, ces indications sont partiellement respectées. Les cadreur filmant, à l'intérieur, caméra à l'épaule. En extérieur, certaines images sont filmées de loin au téléobjectif, d'autres sont réalisées au grand angle, la caméra se déplaçant au milieu des personnes filmées.

Par contre, le dispositif n'est caché ni aux personnes filmées, ni aux spectateurs. Il est mis en scène dans le film soit dans l'image, soit par le commentaire. La *voix off* évoque, en introduction, la démarche des cinéastes, les choix, les objectifs et le dispositif technique. Tout au long du film, la présence de la caméra est soulignée comme un fait exceptionnel. De plus, les plans montrant la caméra posée sur une chaise ou le preneur de son ou les assistants, sont conservés dans le montage final. Enfin, même les échecs sont montrés, comme la séquence de prière en direct à la radio. Durant la soirée, les cinéastes filment

³⁸⁵ Monique Bosco, Fernand Cadieux, *Rapport de recherche*, 7 août 1961, source ONF dossier 61 704.

³⁸⁶ Bosco, Cadieux, 1961.

plusieurs distractions. L'une des familles propose de se laisser filmer durant la prière du soir retransmise en direct à la radio. Manifestement, il ne s'agit pas d'une activité qu'ils pratiquent si régulièrement : ils n'arrivent pas à syntoniser la bonne station de radio et l'ensemble de la séquence semble très artificielle. Les cinéastes choisissent tout de même de la conserver, pensant certainement que cet échec est révélateur du décalage entre les activités que ces personnes jugent socialement acceptables et leur pratiques réelles.

En fait, ce type de dispositif n'est pas totalement nouveau. Il arrive que le réalisateur coordonne plusieurs tournages simultanés d'événements distants concentrés dans le même temps : les voyages de la Reine – Royal Journey (David Bairstow, Roger Blais, Gudrun Parker, 1951), Royal River (Roger Blais, Gordon Sparling, 1961) – ; les fêtes et les commémorations – Jour de juin (Victor Jobin, 1959). Cependant, tous ces films ne fonctionnent pas exactement sur le même mode. La plupart cherche un dispositif de production souple, mais n'envisage pas de la même manière la capacité d'improvisation induite par ces dispositifs.

Jour de juin (Victor Jobin, 1959) est un film sur les festivités de la Saint-Jean Baptiste. 8 équipes de cinéastes – synchrones et non synchrones – filment les chars allégoriques, les fanfares, les figurants et le mouton. Chaque équipe reçoit un planning précis des activités à filmer durant la journée. Contrairement à Saint-Henri le cinq septembre (Hubert Aquin, 1962), les cadres doivent suivre les choix réalisés au préalable par le réalisateur. De plus, seul l'aspect officiel de la cérémonie les intéresse. Le déroulement des festivités est très planifié, il est donc rare que des événements imprévus perturbent la parade. Dans ce cas, la marge d'improvisation des cinéastes est très faible. Seul Michel Brault tente quelques expériences en suivant, caméra à l'épaule, le défilé.

Les différences avec les autres films de l'Office au niveau du dispositif de production peuvent s'avérer fondamentales. Cela est flagrant, si on compare les films réalisés sur le même sujet, avec des dispositifs très différents. A la fin des années cinquante, la ville de Montréal décide de rénover certains quartiers et de construire des logements à loyer modéré. C'est un sujet qui passionne les cinéastes de l'Office. Il réalisent 5 films sur la question, entre 1958 et 1967.

Dans cette série, Le réaménagement d'un secteur urbain : les habitations Jeanne-Mance (Eugene Boyko, 1961) est le plus classique. C'est un reportage sur le projet des habitations Jeanne-Mance. Le discours du film est construit à partir des études réalisées pour les gouvernements fédéral, provincial et municipal. Il fait l'apologie des constructions modernes réalisées par la *Société centrale d'hypothèques et de logement*. Le commentaire classique reprend la version officielle, les images viennent corroborer ce point de vue.

Le film est construit en deux parties. La première est un constat, l'analyse du problème : Certains quartiers délabrés de Montréal ont grandement besoin d'être restaurés. Ces quartiers pauvres et insalubres favorisent le développement des maladies et de la délinquance. Les images de paupérisation sont présentées sans son direct mais avec une musique dramatisante. Au contraire, une mélodie sereine accompagne la seconde partie qui présente la construction des habitations *Jeanne-Mance* comme la *solution idéale*. Des

séquences fictionalisées, sans son synchrone, soulignent les avantages évidents de ce type d'organisation urbaine.

Toutes les images sont réalisées avec finesse, respectant les codes du langage cinématographique. Les pauvres sont filmés en contre plongé et les images des nouvelles constructions ont une esthétique publicitaire. L'éclairage est parfaitement maîtrisé et les mouvements de caméra sont propres. De manière générale, le film comporte peu ou pas de son direct. Aucune des personnes filmées n'a la possibilité de donner son opinion. Dans ce cas, la réalisation du film consiste simplement à illustrer la thèse présentée par le réalisateur dans le scénario. À aucun moment, la réalité ne peut influencer le projet, aucun autre point de vue n'est pris en compte. Par exemple, le film ne mentionne ni les expulsions, ni les tensions avec la population, ni les conditions de location des logements à loyer modéré...

En fait, Le réaménagement d'un secteur urbain (Eugene Boyko, 1961) prolonge toute une série de films sur la ville incluant Urbanisme - Le plan d'aménagement (Louis Portugais, 1958). Autant le film de Boyko est articulé autour d'un projet concret – la construction des *habitations Jeanne-Mance* – autant le film de Louis Portugais est théorique. C'est une présentation abstraite des travaux d'urbanisme tels qu'ils sont envisagés après la deuxième guerre mondiale. Malgré quelques innovations, le film de 1958 a une facture très classique. L'introduction est particulièrement originale pour l'époque. La séquence d'ouverture – d'une durée de 2'30 – présente sans commentaire des images de la ville accompagnées d'une musique jazz. Ensuite, le film reprend le ton classique des films onéfiens. À partir d'un commentaire très didactique, il commence par présenter le contexte historique du développement des villes au Canada, des premiers colons à l'époque moderne. "Cette ville n'a pas toujours existé. Il y a bien longtemps cette région était déserte. Un long pays déroulait ses plaines et ses vallons que sillonnaient des rivières aux affluents nombreux"³⁸⁷. Les paroles sont illustrées à l'aide de dessins, de gravure puis de photographies.

Le commentaire permet alors d'introduire le problème des conséquences de la révolution industrielle sur l'organisation de villes. "Un jour pourtant – révolution – une autre vie allait commencer. Bientôt la ville prit le visage que nous lui connaissons aujourd'hui"³⁸⁸. Et les mots permettent la transition avec les images de 1958. Ces images sont ensuite remplacées par des schémas et des explications théoriques des objectifs des études urbanistiques :

"Mais l'urbaniste espère diriger l'évolution de la ville. Son aspiration sera d'en prévoir le développement futur et de l'aménager en tenant compte des problèmes qui naîtront de ce développement. Mais il lui faut d'abord étudier et connaître la ville actuelle. Le principal élément qui conditionne la forme urbaine : la population. Age, densité, activité, rythme d'accroissement"³⁸⁹.

³⁸⁷ Louis Portugais, *Commentaire de Urbanisme*, source ONF dossier 54 702.

³⁸⁸ Portugais, 1954.

³⁸⁹ Portugais, 1954.

Cette réflexion, théorique et abstraite, n'est pas reliée à des exemples réels. De plus, le film présente une vision positiviste du développement urbain : "Apprivoisée, la ville est un lieu de bonheur, accessible à tous, où cet homme inconnu qui fait le mystère des foules, pourra, au lieu d'être asservi, se réaliser"³⁹⁰. Ces éléments correspondent point par point à l'approche proposée dans Le réaménagement d'un secteur urbain (Eugene Boyko, 1961) réalisé 3 ans plus tard.

La différence est frappante lorsqu'on compare ces deux films avec À Saint-Henri le cinq septembre (Hubert Aquin, 1962). D'un côté, l'approche très concrète et ciblée des cinéastes montre qu'ils ne cherchent pas à construire une généralité à partir d'un exemple. De l'autre, le refus des cinéastes de filmer le paupérisme, clairement affirmé dès le début dans le commentaire de Jacques Godbout, évite les clichés et les simplifications. Même les images montrant la pauvreté du quartier sont atténuées par le dialogue avec les personnes filmées et le son direct. Ce type d'approche légère et synchrone prend encore une autre dimension dans La petite Bourgogne (Maurice Bulbulian, 1968). Dans ce film, Maurice Bulbulian choisit de filmer avec les personnes concernées les difficultés des expulsions, l'absence de protections et l'importance de ce regrouper pour faire face aux pressions des autorités. Encore une fois, la prise de vue et de son direct permet de montrer une certaine joie de vivre dans ces quartiers. Sans chercher à atteindre une vérité, les cinéastes s'approchent de la réalité.

En fait, avec ce film Bulbulian dépasse la simple observation pour mettre en place un dispositif cinématographique qui d'un côté accompagne la réaction des personnes filmées et de l'autre provoque une réflexion chez le spectateur. Cette idée apparaît clairement dans le dossier de production du film et, en particulier, dans une lettre envoyée au réalisateur par Robert Chagnon et Denis Fortin de la *Société de service social aux familles*. Le cinéaste les sollicite pendant la préparation du film pour étudier avec eux "les possibilités d'insertion du cinéma dans l'ensemble de tous les mécanismes existant qui tentent d'élaborer des solutions valables aux multiples problèmes sociaux de notre milieu"³⁹¹.

Les deux acteurs sociaux réagissent très favorablement au projet :

"Vous [Maurice Bulbulian] êtes placés à un point stratégique pour permettre non seulement aux défavorisés d'exprimer leurs besoins, leurs conditions générales d'existence et leurs aspirations mais aussi pour offrir aux gens qui ne les connaissent pas la possibilité de les voir vivre et agir, de les rencontrer, d'apprécier toutes les richesses de leur être et de leur vie, d'éveiller chez eux une conscience de l'autre, un sentiment d'appartenance, de solidarité avec cette classe défavorisée et enfin une volonté ferme, lucide et décidée de partage vrai, se concrétisant dans des faits, et qui remplacera les modes traditionnels d'une charité périmée et qui a pour comble de malheur trop longtemps survécue"³⁹².

Leur idée n'est donc pas seulement d'observer les personnes expulsées, leur désarroi et leur combat (éventuel). Pour eux, et probablement aussi pour Bulbulian, le dispositif n'est pas un simple témoin éclairé et sympathique, mais un soutien direct à cette population pauvre.

³⁹⁰ Portugais, 1954.

³⁹¹ Robert Chagnon, Denis Fortin, *lettre à Maurice Bulbulian*, 29 juin 1967, source ONF dossier 61 704.

³⁹² Chagnon, Fortin, 1967.

Pour Chagon et Fortin, en réalisant ce film, les cinéastes de l'ONF mettent leur "technique au service d'une catégorie importante de notre société et qui est de loin la moins bien équipée pour faire face à ses problèmes, souvent chroniques, étant dus principalement à une désorganisation généralisée de leur environnement"³⁹³.

En filmant ces personnes, les cinéastes rendent public les préjudices vécus par les habitants d'un quartier de la ville de Montréal, ce qui donne une légitimité à leurs revendications. Le fait que le temps de tournage soit étalé dans la durée permet de saisir l'ensemble des questions soulevées par ce problème et d'en rendre compte de manière juste et non réductrice. Pour Chagon et Fortin, les cinéastes de l'ONF sont idéalement équipés "pour donner une voix à ceux qui n'ont plus le souffle, pour crier leur misère, qu'elle soit matérielle, psychologique ou morale, peu importe"³⁹⁴. La présence du dispositif d'enregistrement est l'occasion pour les personnes expulsées d'une prise de conscience collective. Au cours des discussions devant la caméra, chaque individu approfondit ses arguments pour décrire de manière précise le préjudice subi. En suivant les déclarations d'autres habitants, chacun prend conscience que son cas n'est pas isolé. Les revendications étant presque les mêmes pour tous, il devient évident de se regrouper pour les faire valoir. Même si le processus est déjà amorcé avant la rencontre avec les cinéastes, la présence du dispositif d'enregistrement est un élément déterminant dans la lutte des habitants de la petite Bourgogne, dans leur regroupement en comité de citoyens et leurs succès faces aux autorités municipales.

Ce dernier exemple appartient à un ensemble de pratiques menées par des cinéastes francophones de l'Office rassemblés dans le *Groupe de recherches sociales* qui se transforme par la suite en *Société Nouvelle*. Durant les années cinquante et soixante, ces cinéastes explorent les nouveaux rapports avec les personnes filmées permis, en particulier, par les techniques légères et synchrones.

3. Montage et mixage

Dans les structures de production souples qui accompagnent le développement des techniques légères et synchrones, le point de vue correspond rarement à celui d'une seule personne. Toutes les tactiques mises en place par les cinéastes – un projet de film qui questionne la réalité, un dispositif d'enregistrement qui s'adapte aux conditions de tournages et aux réactions de protagonistes, etc. – permettent une médiation originale entre leur point de vue et celui des personnes filmées. Ils ne cherchent plus à construire un discours *objectif* sur une réalité, mais, à travers la mise en scène audiovisuelle d'une rencontre, d'une expérience vécue, ils proposent aux spectateurs un lecture particulière de cette réalité. En cela ils adoptent une posture non instrumentale.

Les cinéastes du direct, comme d'autres développant des pratiques légères et synchrones, refusent le paradigme de la maîtrise du dispositif cinématographique. On

³⁹³ Chagnon, Fortin, 1967.

³⁹⁴ Chagnon, Fortin, 1967.

assiste à une mise à distance du monde, caractéristique d'une idéologie instrumentale lorsque le réalisateur tente de produire un cinéma lisse, où la réalité est présentée de manière globale, suivant un discours homogène. La place du spectateur est alors rigide, le sens lui est imposé. Soit il se perd dans l'illusion d'une reproduction mimétique de la réalité ; soit il est forcé d'adhérer au régime de vérité mis en place par un cinéma de reportage, où le réalisateur laisse croire qu'ils n'intervient pas sur la réalité filmée, en proposant une fausse absence de point de vue.

Au contraire, les cinéastes du direct vont tenter de rendre compte de la complexité de la réalité filmée, sans nier les zones d'ambiguïtés. Ils adoptent une attitude sincère face à la réalité filmée. Par exemple, ils s'engagent à respecter les paroles et les gestes qui leur sont confiés. Lors du montage image et son, la synchronisation et la construction audiovisuelle du discours se fait avec beaucoup de prudence. Le film se construisant lors du montage et non lors de l'écriture du projet, les cinéastes peuvent à la fois assumer une certaine subjectivité et dépasser les clichés pour montrer une réalité sans idées préconçues. Ainsi, les films du direct semblent réalisés à *hauteur d'homme*, premièrement parce que le son est enregistré sur place et la caméra est portée au milieu des personnes filmées, mais aussi par la mise en contexte construite au montage.

Synchronisations et désynchronisations

Au-delà de la qualité d'image qui caractérise ce cinéma – caméra portée, focales courtes, éclairage naturel – le *cinéma direct* est d'abord reconnaissable par la qualité du son. Pour Marcel Carrière, le cinéma québécois hérite de cette caractéristique :

"La particularité du son, dans le cinéma québécois, est justement d'être du son direct, même quand on a affaire à une fiction. Le documentaire a eu beaucoup d'influence sur le cinéma en général et sur la prise de son en particulier. Enregistrer le son en direct et l'utiliser par la suite représentent un grand défi car les conditions sont loin d'être toujours idéales et le preneur de son doit être inventif. C'est aussi dans la nature des choses de notre cinéma, contrairement, par exemple, au cinéma italien où la post-synchronisation est évidente, et où l'on note souvent une désynchronisation entre le son et l'image, que les Italiens jugent volontiers acceptable"³⁹⁵.

Carrière reconnaît que des questions économiques ont influencé ce choix :

"C'était beaucoup moins onéreux d'utiliser le son direct que de passer des semaines en studio à refaire la prise de son. Des contraintes d'un autre ordre établi venaient s'ajouter aux questions d'argent : l'Union des artistes nous interdisait de remplacer la voix d'une personne par celle de quelqu'un d'autre, lorsqu'il s'agissait de comédiens professionnels dans un cadre fictionnel. Si l'on estimait que la voix de quelqu'un était la bonne, elle ne serait pas vraiment meilleure en post-synchro"³⁹⁶.

³⁹⁵ Marcel Carrière, *Réflexions à voix haute et sans micro !*, 1993, p. 22.

³⁹⁶ Carrière, 1993, p. 22.

L'aspect économique n'explique totalement ce besoin d'enregistrer un son direct. fondamentalement, cela correspond au désir des cinéastes "d'être collé à la réalité"³⁹⁷. Comme nous l'avons vu précédemment, seul le son pris directement dans la réalité donne cette proximité avec les personnes filmées. L'abstraction créée par une image muette provoque une distance dans l'esprit du spectateur, entre les personnes filmées et les cinéastes. Cela concerne en premier lieu la parole, mais pas uniquement : les sons d'ambiances, les bruits du quotidien permettent aux spectateurs de reconstituer un contexte sonore et d'*entrer* dans cette réalité.

Il faut préciser que le son direct se développe à l'ONF grâce à la dextérité de ses preneurs de son. En effet, la direction de l'Office impose un veto non négociable contre toutes les pratiques produisant une image ou un son de mauvaise qualité. Cela concerne en premier lieu une prise de son médiocre. Sans le talent de Joseph Champagne ou de Marcel Carrière cette tradition ne peut pas s'établir. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder les rares films italiens de cette époque réalisés en son synchrone avec le même matériel. La prise de son est de loin, de moins bonne qualité. Les preneurs de son actuels au Québec sont les dignes héritiers de ces techniciens.

Il faut faire ici une distinction entre le son direct et le son synchrone. Les séquences d'entretiens respectent la synchronisation. Les paroles sont parfaitement callées sur les lèvres de la personne qui parle. Il en va de même lorsqu'un événement permet de vérifier la synchronisation image/son. Par contre, comme pour l'image, le monteur déplace de nombreux sons, afin de créer un contexte sonore. Le cadreur enregistre des images muettes lorsqu'il filme des plans de coupe. De même, l'ingénieur du son profite des poses où les conditions sonores lui sont favorables pour compléter sa prise de son. Il arrive également, à cause du matériel ou des conditions de tournage, que la synchronisation ne soit pas possible. Même lorsque l'enregistrement synchrone du son et de l'image est techniquement réalisable, tous les sons ne sont pas montés de manière synchrone.

Durant presque tous les tournages des films du direct, toutes les bobines ne sont pas impressionnées avec un signal de synchronisation. Sur 33 bobines exposées et répertoriées par Guy Borremans (sur un formulaire de développement disponible dans le dossier du film³⁹⁸) pour le film *Golden Gloves* (Gilles Groulx, 1961), 22 bobines sont marquées avec la mention *SILENT*. Sur les 11 bobines portant le signe *SYNCHRONISATION*, il est précisé sur cinq d'entre elles : « to be synchronised by Editor ». De plus, la séquence de la *salle Billard* est filmée sans synchronisation. La même séquence, dans la version finale, comporte un son synchrone, soit un son direct synchronisé au montage.

Il semble, même si cette information est difficile à vérifier, que lors du tournage des premiers films en son synchrone léger, les cinéastes impressionnent peu de bobines en synchronisation. Il n'y a pas de traces de consignes spéciales à ce sujet émises par les services techniques ou le laboratoire. Cela expliquerait les nombreuses parties de séquences sans son direct, recouvertes de musique. Cette esthétique, courante dans les années soixante, disparaît par la suite. Par exemple, dans *Golden Gloves* (Gilles Groulx,

³⁹⁷ Carrière, 1993, p. 22.

³⁹⁸ Source ONF, dossier 60 721.

1961), dans les séquences d'entretiens avec les boxeurs, il manque certains sons directs. Le début de l'entretien avec Jones dans la cuisine de sa mère est muet. Il se crée une distance avec les personnes filmées qui contredit l'esthétique globale du film. De même, dans la gare de triage, on entend Jones parler avec un cheminot, alors qu'à l'écran deux aiguilleurs se parlent dans la tour. Ensuite, la conversation entre Jones et le chemineau continue de manière synchrone, sans que l'on puisse distinguer ce qu'ils se disent. Cette manipulation, certainement justifiée par un manque de matière sonore, donne un aspect abstrait probablement non recherché par Gilles Groulx.

Dans tous ces cas, le monteur reconstitue une synchronisation factice mais vraisemblable. Le son est alors direct et non synchrone, c'est-à-dire enregistré dans les mêmes conditions de tournage, sans toutefois être post-synchronisé par un bruiteur. La plupart du temps cette distinction n'est pas visible pour le spectateur. Cependant, il existe parfois des indices d'une synchronisation au montage dans les dossiers de production. Marcel Carrière confirme cette idée :

"A l'époque du cinéma que l'on a par la suite baptisé *cinéma direct*, le son était à la fois un son direct et un son monté. Dans Lonely Boy, plusieurs séquences sont des séquences de fausse synchronisation. Il arrivait parfois que l'on vole les images. La conception sonore s'est faite dans la salle de montage à partir de sons bruts ou de sons seuls que nous avons captés, comme cela se fait souvent dans le *cinéma direct*, au moment du tournage"³⁹⁹.

Il existe également des cas où le montage sonore est visible :

"Alors que dans le film [Lonely Boy (Wolf Koenig, Roman Kroitor, Marcel Carrière, 1961)], on montre trois ou quatre concerts, dans les faits nous n'en avons enregistré qu'un et demi, à la fois à cause de problèmes techniques mais aussi de problèmes avec les syndicats de musiciens et de difficultés à prendre des images dans le contexte de ces concerts"⁴⁰⁰.

Le même montage est réalisé pour la séquence de concert dans le film Stravinski (Wolf Koenig, Roman Kroitor, Marcel Carrière, 1965).

Même dans les cas où le son est monté, cela est réalisé en toute honnêteté. Les cinéastes du direct respectent la parole qui leur est confiée. S'ils manipulent la réalité filmée, c'est pour en faciliter l'appropriation par le spectateur. En montant le son, leur objectif est de rendre un contexte sonore crédible et audible. Le montage image est réalisé suivant la même logique.

Enfin, la manipulation de la synchronisation image/son concernant tous les films du direct, cette caractéristique explique le choix de développer un matériel léger et synchrone aussi complexe. Dès les années cinquante, la caméra *Auricon Cinévoice* permet d'enregistrer sur le même support – la pellicule *single system Ektasound* de Kodak – une bande image et une piste son directement asservies. Outre son prix et la faible qualité de la piste sonore, le gros défaut de ce système est la difficulté de réaliser des montages complexes avec ce type de pellicule.

³⁹⁹ Carrière, 1993, p. 21.

Des films qui s'écrivent au montage

Plus généralement, le montage est une période déterminante pour l'ensemble des films du direct. Le sens des séquences émerge petit à petit à ce moment là. Etant donné la quantité de pellicule impressionnée lors du tournage et l'aspect peu contraignant du scénario, le montage est une période cruciale, où le film prend forme. La manipulation ne concerne donc pas uniquement la trame sonore. La transformation est habituellement assumée par l'ensemble de l'équipe. Les films du direct ne sont généralement pas réalisés par une seule personne, le cadreur et le preneur de son participant activement au choix de mise en scène lors du tournage. De même, il arrive que ces techniciens assistent à certaines séances de montage. Il existe bien sur des exceptions : Gilles Groulx monte en solitaire la plupart des films auxquels il collabore.

En fait, le montage est d'abord un tri, une série de choix. À ce niveau, la volonté affirmée par Claude Jutra et Michel Brault dans le synopsis de Québec-U.S.A. ou l'invasion pacifique (Michel Brault; Claude Jutra, 1962) est particulièrement claire. Ils commencent par décrire un dispositif d'enregistrement léger et synchrone, avant d'en montrer les conséquences concrètes :

"Des caméras extrêmement mobiles, munies de lentilles à grand angulaire et qui participent à l'action. [...] Des micros également mobiles, ce qui représente un problème extrêmement complexe. C'est la difficulté technique sur laquelle partout dans le monde butte ce genre de cinéma. Nous allons tenter de trouver des solutions nouvelles. [...] L'acceptation au départ du fait qu'il faille tourner beaucoup de métrage"⁴⁰¹.

En définissant un tel dispositif d'enregistrement, leur objectif est de conserver une grande souplesse pour pouvoir s'adapter à la réalité observée.

Par ailleurs, les deux cinéastes sont conscients qu'ils doivent définir de nouveaux critères esthétiques pour sélectionner les plans. Les pratiques légères et synchrones impliquent la mise en place de "critères différents" pour juger de la beauté et l'efficacité des plans"⁴⁰². Ils proposent aux producteurs – Fernand Dansereau et Pierre Juneau – de remettre en cause les conventions habituelles : "Le choix du matériel se fera finalement non point surtout en fonction de la qualité technique qu'il aura mais en fonction de sa qualité révélatrice par rapport à notre hypothèse de départ"⁴⁰³. En concertation, les cinéastes envisagent de sélectionner la matière qui leur semble appropriée pour rendre compte de la réalité.

Une partie de l'intérêt des Raquetteurs (Gilles Groulx; Michel Brault; Marcel Carrière, 1958) vient de sa construction, de l'organisation des plans. La dimension humaine du film est autant apportée par la présence du dispositif d'enregistrement parmi les personnes filmées que par le montage. Les longs plans séquences sont complétés par des images et des sons qui construisent un contexte à l'action principale. Le chien qui aboie après les

⁴⁰⁰ Carrière, 1993, p. 21.

⁴⁰¹ *Synopsis*, non signé, non daté, source ONF dossier 61 707, p. 9.

⁴⁰² *Synopsis*, source ONF dossier 61 707, p. 9.

⁴⁰³ *Synopsis*, source ONF dossier 61 707, p. 9.

coureurs ou les visages des spectateurs sont des digressions par rapport au sujet principal, la course en raquette. Pourtant, ce sont ces plans de coupes (visuels et sonores) qui ancrent le film dans une réalité très précise.

Les événements principaux sont filmés en longs plans, avec de multiples mouvements de caméras, généralement en plan d'ensemble. Les images sont synchronisées – au montage – avec des sons enregistrés de manière non synchrone. Cela concerne le défilé des fanfares, le discours du maire de ville, les courses de raquette et le couronnement de la reine de beauté. Cette unité est morcelée par des plans de coupes (visuels et sonores). Ce sont des plans courts et généralement plus serrés, montrant la pose hasardeuse des photographes, ou la réaction visuelle ou sonore des spectateurs.

Le montage ne crée pas des espaces étanches autour de ces événements, mais des sons contaminent un ou plusieurs espaces. Par exemple, le son des fanfares recouvre une partie de la cérémonie officielle d'accueil. D'autres éléments sonores ponctuels, comme des réactions des spectateurs, interviennent à la fois pendant la course et pendant la fête. Les applaudissements, les rires, les paroles à peine compréhensibles et les cris complètent l'ambiance sonore créée par la musique pour construire un contexte festif riche.

Dans cette esthétique, la description d'une scène ne suppose pas la suppression des petites actions au profits des événements principaux. La hiérarchie classique est remise en cause. Tout geste – puis, dans les films suivants, toute parole – est signifiant et peut être retenu par les cinéastes pour construire leur point de vue. Par ces pratiques, ils ne réduisent pas la complexité de la réalité à une image simple. Ils montrent, au contraire, le foisonnement et la diversité qui entourent le dispositif d'enregistrement. Dans les films du direct, la réalité ne se résume pas à ce qui est représenté par l'image et le son. La fraction de réalité donnée au spectateur lui donne la possibilité d'imaginer d'autres éléments du contexte. Il est chargé de compléter le film, au-delà des limites du médium cinématographique.

On trouve particulièrement beaucoup d'audaces au niveau du montage chez Gilles Groulx ou Claude Jutra. Lors du montage de Seul ou avec d'autres (Denis Arcand, Stéphane Venne, Denis Héroux, 1962), Gilles Groulx se permet beaucoup d'innovations sur le plan du montage. Par exemple, Michel Brault filme la séquence du match de tennis avec une tourelle de trois objectifs. Il tourne la tourelle pour changer de focale. Cependant, afin de gagner du temps et de conserver la constance de défilement de la caméra, il continue à filmer pendant cette opération, pensant que le monteur supprimera ces bouts de pellicules gâchés. Au contraire, Groulx apprécie l'effet créé par le travelling optique saccadé ainsi obtenu. Il les conserve dans le montage final. Dans ce cas, la mise en scène du dispositif d'enregistrement crée une marque d'énonciation spectaculaire. Les jeux avec les sons et les images ne produisent pas forcément des effets aussi visible.

Claude Jutra est l'un des cinéastes les plus imaginatifs. Dans La lutte (Michel Brault; Marcel Carrière; Claude Fournier; Claude Jutra, 1961), il enregistre des images "très particulières, fruit de son invention"⁴⁰⁴. Il réalise également le montage : "C'est lui qui a

⁴⁰⁴ Source Claude Fournier, La lutte ou la fin des combats en équipe, in Copie Zéro, 1987, p. 19.

lancé le clavecin dans le jeu, c'est lui qui a orchestré sur cette musique le ballet des lutteurs"⁴⁰⁵. Lors de cette séquence muette, les plans larges explicatifs laissent la place à des gros plans montrant la souffrance sur les visages des lutteurs, leurs jeux de mains ou leurs mouvements de pieds. Ces images alternent avec les réactions des spectateurs, des grimaces ou des yeux expressifs. Ainsi, les images seules donnent une sensation de souffrance. Le jeu de synchronisation avec la musique crée un effet de danse. L'absence de son direct abstrait les combats de leur contexte. Le film place son spectateur dans une position intermédiaire : il n'est pas dans la salle en présence des lutteurs, il est suffisamment en retrait pour questionner ce spectacle. Sans que cela soit affirmé dans un commentaire, l'aspect théâtral et spectaculaire de la lutte est proposé au spectateur. Ce dernier peut poursuivre la compréhension du film suivant ce paradigme ou bien l'ignorer.

Le combat principal, opposant Édouard Carpentier et son coéquipier aux *Fabuleux Kangourous* constitue la séquence principale du film, en son direct. La structure correspond à la séquence précédente. Des longs plans larges et descriptifs montrent les combats du point de vue du public. Les images du combat alternent avec les réactions du public. Lorsque les *méchants lutteurs* ne respectent pas les règles sans être sanctionnés, on voit d'abord les visages des spectateurs se crispent puis on revient sur le ring. Certains spectateurs réagissent de façon violente, d'autres expriment verbalement leur frustration. Des phrases courtes exprimées sur différents tons par la foule sont ajoutées. Elles sont souvent non synchronisées avec l'image. À un moment de grande tricherie, une spectatrice murmure : « Maudit cochons ! ».

Les gros plans amènent de l'intensité lorsque l'équipe Carpentier perd. Les visages se remplissent de souffrance, les poings et les pieds se serrent et se tendent. La sensation d'étouffement est relayée par les visages des spectateurs. Les réactions sonores sont alors étouffées. Le découragement des spectateurs montre leur souffrance en harmonie avec le spectacle sur scène. Lorsque Carpentier reprend le dessus, le commentateur annonce : « Carpentier à nouveau en grande forme »⁴⁰⁶. Des plans larges montrent les mouvements amples de cette phase spectaculaire du combat. Les réactions du public sont également beaucoup plus extraverties : les mouvements du corps sont relâchés ; un spectateur jette son journal ; le personnel de sécurité doit maintenir la pression des mouvements de foules ; les visages expriment la joie ; un spectateur crie : « Vas-y DouDou ! ».

Le spectateur du film est dans une posture particulière. Il vit les combats, à travers le point de vue des cinéastes. Il ne peut plus voir le spectacle sans retenue, la mise en scène de la lutte créant une distance. Il n'est pas non plus totalement à l'extérieur de cette réalité. À aucun moment, les cinéastes ne dénoncent la fiction des combats. Ils ne condamnent pas les spectateurs du forum. Ils laissent la question ouverte. Le spectateur du film est libre de se construire sa propre opinion, à partir de son expérience cinématographique.

On retrouve, en partie, cette esthétique dans *Golden Gloves* (Gilles Groulx, 1961). Néanmoins, le point de vue dans ce film est sensiblement différent. L'objectif de Gilles

⁴⁰⁵ Source Fournier, 1987, p. 19.

⁴⁰⁶ Commentaire de Michel Normandin, in *La lutte* (Michel Brault; Marcel Carrière; Claude Fournier; Claude Jutra, 1961).

Groulx est de suivre les boxeurs – et leurs amis – qu'il a déjà repérés : "Je n'ai point l'intention d'accorder à la foule autant d'importance qu'on lui en a accordée par exemple dans le film sur La lutte. Mon propos est différent. Il s'agit d'aller observer non pas les réactions de tout le monde mais de celles des gens que nous connaissons déjà"⁴⁰⁷. Cette intention trouve une traduction concrète dans les plans et les angles de prises de vues demandées par Groulx au tournage.

Le dispositif d'enregistrement mis en place par Gilles Groulx lors de l'enregistrement des *Golden Gloves 1961*, dans la salle Paul Sauvé, est décrit assez précisément dans le *traitement cinématographique*, contenu dans la version définitive du scénario – *Titre provisoire : Gants d'Or* daté du 29 mars 1961⁴⁰⁸. Deux caméras (sonores et fixes) sont installées dans chaque coin de l'arène. La première, en plan large, tourne constamment, l'autre, filmant en plan rapproché, enregistre les faits saillants. Trois *Arriflex* (dont une seule synchrone) filment des plans spéciaux : les gros plans des boxeurs, les vues en plongées. Deux magnétophones enregistrent les conseils des entraîneurs.

Lors des séquences de combats, les images en gros plan, exprimant l'intensité, alternent avec des plans plus descriptifs. Les plans larges décrivent le combat à la manière des retransmissions télévisées afin de permettre au spectateur de suivre le sens du combat. Les raccords dans le mouvement lient les visages, les parties du corps, les gants des boxeurs aux juges, arbitres, soigneurs, spectateurs... Ces images et ces sons agencés créent un effet impressionniste, qui offre la possibilité aux spectateurs du film de découvrir une réalité suivant un nouveau mode. Le film n'est pas une accumulation de faits ni un divertissement où il va vivre par procuration. Le spectateur oscille constamment entre la possibilité de vivre une expérience à travers le medium cinématographique et celle de développer sa propre réflexion.

Cette esthétique est renforcée par un montage sonore complexe. Au-delà de la simple synchronisation des sons directs, Groulx choisit d'amener des éléments sonores qui ne proviennent pas de la scène. Il ajoute, en particulier, des propos tenus par les boxeurs dans les séquences de combat. Par exemple, une parole de Jones, que l'on a déjà entendu lors de l'entretien au début du film, revient comme un souvenir : « Je cogne, cogne bang, bang, jusqu'à ce qu'il tombe... ». La phrase couplée avec l'image de son adversaire qui tombe K.O., prend un sens nouveau et conclut le duel victorieux.

Cette manipulation n'est pas planifiée, ni dans le scénario, ni dans la tête du cinéaste. Par contre, elle correspond à son objectif de traduire à l'écran "les rêves qui ont poussé Jones et Thibault à faire de la boxe" et "quelles sortes de personnes ils sont l'un et l'autre et quels points de vue ils entretiennent sur la vie"⁴⁰⁹. La mise en scène au montage de la réalité filmée ne la dénature pas. Ajoutée à toutes les autres déformations, créée par le medium cinématographique et réalisée avec la sincérité qui caractérise les cinéastes du direct, elle permet d'en révéler un aspect important.

⁴⁰⁷ Gilles Groulx, *Titre provisoire : Gants d'Or*, 1961, p. 25.

⁴⁰⁸ Source ONF, dossier 60 721.

⁴⁰⁹ Gilles Groulx, 1961, p. 23.

Le point de vue fragmenté, les angles de prises de vues et de prises de sons expressives, les éléments étrangers, les images ou les séquences hors de propos, tous ces éléments hétérogènes créent une *esthétique du morcellement*. Elles expliquent, en partie, les critiques québécoises du *cinéma direct*, jugé alors comme un cinéma brouillon, inesthétique et inutile. Jean-Pierre Lefebvre et Jean-Claude Pilon expriment cette idée, au sujet de Golden Gloves, À St Henri, Québec-USA et La lutte :

"[...] on se prend à souhaiter que l'équipe française laisse tomber ses *glossages* prétentieux et qu'elle se mette résolument au travail, une fois pour toutes. Qu'on nous donne enfin des œuvres finies, pensées ; des films qui subissent avec succès l'épreuve d'un second visionnement, des films d'envergure, marqués d'une personnalité et qui rejoignent l'universel"⁴¹⁰.

L'esthétique du morcellement contredit toutes les traditions en place à l'ONF. À première vue, elle ne semble pas rejoindre d'autres pratiques cinématographiques. En réalité, n'est-elle pas proche des tentatives de Dziga Vertov ou de Jean Vigo ? N'y a-t-il pas des liens à faire avec les nouveaux courants cinématographiques européens ?

Un montage expressif permet aux cinéastes du direct de morceler l'énonciation et de dépasser la simple monstration de la réalité, sans proposer à la place une écriture symbolique. La fragmentation de la réalité proposée par cette esthétique correspond également à un morcellement de l'énonciation du film, qui produit un agencement particulier.

Une subjectivité assumée ?

Les cinéastes du direct sont particulièrement conscients des différentes formes de mise en scène de la réalité, opérées durant la préparation du projet, lors du tournage ou du montage. Tout en favorisant la collaboration avec les personnes filmées et l'influence des aléas du tournage sur le projet, ils conservent l'initiative du film. D'un côté, l'influence d'une approche sociologique, héritée en partie de la tradition documentaire de l'Office, reste toujours présente chez nombres d'entre eux. L'idée de filmer la réalité sans médiation, correspondant à une certaine conception de la vérité, est encore très présente dans les projets de films, même si cet aspect est plus développé chez les cinéastes anglophones. Leur mission supposée de présenter *une* vérité les convainc de ne pas totalement abandonner une approche en *perspective*. De l'autre, le principe de révéler un discours à travers un dispositif d'enregistrement souple et ouvert sur les conditions de tournage et l'aspect fondamentalement hétérogène de cette énonciation sont des caractéristiques fortes des pratiques des cinéastes du direct. Ainsi, leur posture repose également une vision en *prospectivité* rendue possible par les dispositifs légers et synchrones.

Lors de la préparation de son premier film à l'ONF, Bûcherons de la Manouane (Arthur Lamothe, 1962), Arthur Lamothe pose la question de comment rendre compte dans un film

⁴¹⁰ Jean-Pierre Lefebvre, Jean-Claude Pilon, *L'Équipe française souffre-t-elle de la Roucheole ?*, in *Objectif*, n° 15-16, 1962, p. 53.

de la complexité du réel. Dès le départ, il refuse toute objectivité : "Il ne faudra pas prétendre montrer tous les bûcherons, ni prétendre à une analyse exhaustive de l'état de bûcheron"⁴¹¹. Sans se conformer aux stéréotypes en place, il cherche à décrire le *mythe de bûcheron* tel qu'il est véhiculé par la société nord-américaine. Au lieu de représenter directement la réalité des bûcherons, il envisage d'alimenter le mythe avec de nouvelles histoires, avec de nouveaux exemples. Pour Lamothe, "le mythe est réel. Il signifie. Ce mythe on ne l'invente pas. On le cerne"⁴¹².

Dans la description écrite du projet, Arthur Lamothe propose une première lecture du *mythe du bûcheron* :

"Chaque histoire que le bûcheron raconte se rapproche de ce mythe auquel il se réfère. Les histoires de bûcherons... On y trouve un être en santé, peu refoulé, un gaulois, un *coureur des bois*, le panache et le geste gratuit. La bière, les sacres, les *guidounes*. Une chaude amitié pour les compagnons de travail. La liberté. Il sera prodigue. Il détiendra le record du nombre de cordes dans une semaine"⁴¹³.

Lamothe oppose ce modèle au bûcheron européen, qu'il place du côté du qualitatif (qualité du bois, style de la coupe, etc.). Il décrit ce *gaulois américain* en fonction de critères d'évaluations quantitatifs :

"Son style de vie sera quantitatif. Le chiffre participera aux légendes. Tant de bouteilles de bière en une journée ; tant de miles parcourus en une fin de semaine ; tant de filles ; tant de cordes abattues en trois jours"⁴¹⁴.

Dans le film l'idée de quantité est exprimée de deux manières. Au-delà de la description des faits ou du contexte, le commentaire souligne l'aspect quantitatif de l'activité des bûcherons en alignant des chiffres :

"Il coupe du bois pour 6 \$ la corde, à 9 miles du camp. [...] Une corde 4 pied de large, 8 pieds de long, 4 pied de haut, 100 billots et 6 \$ à partager en deux. [...] C'était le 1^{er} février. 35 camions jetaient 52 000 cordes de bois à la rivière, de quoi alimenter en papier pendant 18 mois le quotidien *La Presse* et pendant 2 mois le *New York Times*. Flotteront ainsi [...] les 2 millions d'arbres coupés par 8 000 bûcherons, les 125 000 000 de billes de 4 pieds [...]. 35 camions, 65 chevaux, 8 tracteurs à chenille, 165 hommes, pendant 9 mois, 22 indiens pendant 15 jours, et 6 ans de labeur pour jeter dans la rivière 40 miles carré de forêt"⁴¹⁵.

Cet aspect est renforcé par des images (parfois muettes) de quantités de bois manipulés. La fin de l'énumération est complétée par plusieurs séries d'images de billots coupés, défrichés, empilés, puis chargés pour être débardés dans la rivière. Ensuite, les tas de bois sont mesurés par l'arpenteur. La caméra portée longe la pile de bois dont on ne voit plus la fin. Enfin, les bûcherons parlent pendant les repas, de la quantité de bois coupé, du temps qu'il reste à passer dans le camp, etc.

⁴¹¹ Arthur Lamothe, *Le film – conditions pratiques*, 27 décembre 1961, source ONF dossier 61 723, p. 5.

⁴¹² Lamothe, 1961, p. 8.

⁴¹³ Lamothe, 1961, p. 8.

⁴¹⁴ Lamothe, 1961, p. 8.

⁴¹⁵ Arthur Lamothe, *commentaire de Bûcherons de la Manouane*, 1962.

Le ton du film hésite constamment entre une approche sociologique et une approche plus personnelle, s'intéressant plus aux hommes qu'aux types idéaux qu'ils représentent. D'un côté le commentaire donne les faits, le contexte. Il détaille le contenu de l'assiette ou les règles de vie à l'intérieur du camp. Il complète ce que les images ne peuvent pas montrer : les accidents, ce que font les bûcherons lorsque l'hiver est terminé, ce que disent les bûcherons hors micro... De l'autre, les séquences en son direct donnent un accès plus direct à la vie des bûcherons. Lors des scènes dans les bois, les images et les sons poussent le spectateur au-delà du sens produit par les mots. Ainsi, il peut saisir des aspects de la dureté de ce travail que les mots échouent à qualifier. Même les séquences muettes accompagnées de chansons composées par un travailleur renforcent cet aspect du film.

Dans ce film, Arthur Lamothe pousse en quelque sorte à l'extrême la posture des cinéastes du direct, tiraillés entre un fantasme de filmer la réalité sans médiation et l'intuition de la provoquer au moment du tournage en étant présent avec le matériel cinématographique, entre leur approche en *perspective* et la vision en *prospective*. L'idée est d'accepter la déformation apportée par notre propre regard, comme un élément constitutif de la substance étudiée :

"Nous soulignons, nous éliminons, exagérons : finalement nous substituons un ensemble cohérent, rationnel, à la confusion et à l'incohérence du réel. [...] Nous stylisons, nous conservons seulement ce qui nous paraît caractéristique, nous amplifions le type. D'où la définition du *type idéal* comme une image mentale obtenue non par la généralisation des traits communs à tous les individus mais par rationalisation utopique"⁴¹⁶.

Le type idéal correspond aussi à une forme de *subjectivité assumée*. Suivant cette logique, le cinéaste ne veut ni imposer un point de vue omniscient, ni créer une forme d'objectivité. Le sens n'est pas attribué par une énonciation clairement définie, absente – objectivité – ou présente – subjectivité. La constitution d'un type idéal se base autant sur l'étude de la réalité que sur des mythes véhiculés. Dans ce cas, les traits observés ont autant d'importance que le regard du cinéaste et sa compréhension des idées préconçues qui guident sa lecture.

Dans ce projet de film, Arthur Lamothe est peut-être le premier à tenter de théoriser l'approche des cinéastes du direct. D'un côté, il ne veut pas réaliser un film sur des stéréotypes et des idées reçues. De l'autre, il ne veut pas non plus limiter la portée de son film à quelques exemples. Toute cette réflexion est basée sur les théories de Max Weber présentées dans *La sociologie allemande contemporaine* par Raymond Aron.

"Le *type idéal* de Max Weber est d'abord pensé contre les concepts d'essence dont il constitue pour ainsi dire le substitut positif. Il n'y a d'essence que pour et par un jugement de valeur. Le *christianisme authentique* ou le *vrai socialisme* résultent d'une préférence de l'historien ou du théologien. Le *vrai prolétaire*, le *véritable italien*, le *bûcheron authentique* résulteraient, dans un documentaire, d'une préférence du cinéaste. Cette démarche serait stérile car elle aurait la prétention d'atteindre la substance même des choses, l'être vrai au-

⁴¹⁶ Raymond Aron, cité in Lamothe, 1961, p. 5.

delà des apparences, les lois de Dieu, de la Nature ou de la Société, ou de l'Histoire. Elle dépasserait la portée du savoir scientifique et arrêterait les démarches explicatives"⁴¹⁷.

Sans vouloir décrire un objet universel – l'*essence du bûcheron* – il veut dépasser le simple exemple particulier – les quelques bûcherons filmés à La Tuque, camp *Dam C*. Il propose d'isoler des *types idéaux*, c'est-à-dire des caractéristiques des bûcherons du camp *Dam C* qui viendront ensuite nourrir le *mythe du bûcheron*.

Même si ce film participe du *cinéma direct*, il comporte de nombreuses différences avec les autres productions. Par exemple, Arthur Lamothe refuse de se laisser imposer par la réalité les caractéristiques remarquables :

"Jean Rouch, dans son *cinéma vérité* nous propose, au fond, des *types idéaux* à travers lesquels il voudrait analyser la société. Or ces *types idéaux*, je ne veux pas qu'ils me soient totalement imposés par les circonstances. Je veux, dans la mesure du possible, les choisir, les déterminer en fonction de la réalité que je veux décrire, en fonction d'une analyse préalable"⁴¹⁸.

Au risque d'être influencé par ses présupposés, il préfère guider sa lecture à partir de ses recherches préalables, plutôt que de suivre les événements et les rencontres.

Par contre, il tient à protéger l'aspect mythique de son approche. Il exclut d'envisager ses types idéaux sans leur contexte social : Je ne veux pas les psychanalyser car il deviendraient des cas, cesseraient d'être des *types*, ne pourraient signifier des rapports sociaux, perdraient complètement ce qu'il pourraient avoir de contenu mythique"⁴¹⁹. En choisissant les types idéaux qu'il filme, Lamothe tente de rejoindre le mythe, c'est-à-dire les types idéaux passés au niveau de l'inconscient collectif.

En choisissant de choisir, plutôt que de se laisser guider par les rencontres, Arthur Lamothe semble définir une réelle posture d'auteur qui est rare dans le *cinéma direct*. Cependant, est-il réellement conscient de tous ses choix ? Il ne maîtrise plus et ne cherche plus à contrôler la réalité filmée et la matière enregistrée. Les images et les sons lui échappent. La capacité d'ouverture du dispositif d'enregistrement sur les conditions de productions modifie la structure du film. L'oscillation constante entre deux postures, l'une tendant vers une vision détachée et analytique – *perspective* –, l'autre vers une expérimentation, un parcours – *prospective* – ouvre des possibilités nouvelles pour le spectateur. Ainsi, le film échoue partiellement face à ce programme ambitieux au profit de son intérêt pour le spectateur.

En prenant un peu de recul, on s'aperçoit que les réalisateurs canadiens inventent un pôle à part, entre le non-interventionnisme de Richard Leacock et la subjectivité partagée de Jean Rouch. Le discours filmique n'est pas produit à partir d'une position objective. En donnant la parole aux protagonistes, le *direct* modifie les rapports entre l'équipe de réalisation et les personnes filmées. Cette technique rend caduque la possibilité de recourir à une *voix off* extérieure omnisciente, en lui enlevant son pouvoir absolu. Dans certains des

⁴¹⁷ Raymond Aron, cité in Lamothe, 1961, p. 6.

⁴¹⁸ Lamothe, 1961, p. 5.

⁴¹⁹ Lamothe, 1961, p. 5.

films, un commentaire introduisant la séquence, présente les personnages et, ainsi, facilite la médiation entre le spectateur et les personnes filmées. Le but du cinéaste n'est plus de donner une information objective, mais de rendre compte d'un vécu, de l'expérience d'une rencontre.

En fait, que ce soit au niveau du matériel, des pratiques ou des conceptions esthétiques, l'ONF à Montréal constitue une voie spécifique du cinéma léger et synchrone. Plus généralement, chaque cinéaste se construit une place dans ce débat entre une tradition de cinéma documentaire objective et une subjectivité affirmée, en fonction du contexte de production de chaque film. Dès le départ, les techniques légères et synchrones sont explorées dans de nombreuses directions. Des configurations extrêmement variées sont expérimentées par la suite.

4. Diversité des approches

Le *cinéma direct* à l'ONF est à la fois un style novateur et un véhicule privilégié de l'affirmation nationale des Canadiens français. En fait, le second aspect vient se greffer sur le premier à la fin des années soixante :

"Le rite du direct affermissait ou réactivait la conscience des cinéastes qui y participaient et cette répétition fondait la spécificité nationale d'un cinéma québécois aux yeux de plusieurs analystes des années soixante et soixante-dix. Ce mode de représentation prit alors une telle expansion que les autres figurations employées par les cinéastes furent, sinon dévalorisées, du moins ombragées, secondarisées"⁴²⁰.

Le *cinéma direct* n'est pas le seul courant novateur à l'ONF, ni la seule voie empruntée par les cinéastes francophones pour revendiquer une reconnaissance. Il est vrai que ces pratiques, en contestant les structures de l'Office ou en expérimentant de nouveaux dispositifs cinématographiques, "posent des actes de libération". La possibilité de filmer caméra à l'épaule rend caduc le système de contrôle de la production mis en place par les cadres de l'ONF. Cependant, les réalisateurs qui filment ainsi n'ont pas le monopole des "actions de libération" :

"Il ne faut pas oublier non plus que peu de réalisateurs se font intégralement les défenseurs de cette nouvelle pratique ; principalement ce ne sont que Brault, Groulx et Fournier. Les nouveaux moyens techniques exercent un attrait indéniable sur la majorité des cinéastes ; ils impliquent souplesse, mouvement, intervention rapide et liberté. Mais il faut être prudent dans l'évaluation de l'influence des appareils sur le mode de tournage"⁴²¹.

Enfin, le *cinéma direct* n'est qu'une des multiples configurations rendues possibles par les techniques légères et synchrones.

Il faut donc conserver en mémoire que les pratiques légères et synchrones sont minoritaires à l'ONF. Elles sont méprisées par de nombreux cinéastes et par la plupart des

⁴²⁰ Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'ONF du Canada de 1939 à 1964*, 1986, p. 667.

⁴²¹ Véronneau, 1986, p. 666.

cadres de l'Office, tant francophones qu'anglophones. À ce sujet, le discours tenu par Claude Fournier à Jacques Bobet est sans ambiguïté : « Depuis que nous avons commencé le cinéma-vérité, toute l'administration de l'Office trouve que c'est du mauvais cinéma que nous faisons. Quand tu auras accepté cela, tu comprendras mieux ». Le témoignage de Jacques Bobet nous permet de nuancer ces propos :

"Malheureusement c'était vrai. Mais il faut tout de même que je vous dise une chose. Depuis ma toute première année à l'Office National du Film jusqu'à mon départ, la maison a été d'une tolérance extraordinaire. Ils n'aimaient pas *Le Chat dans le sac*, ils n'aimaient pas les films de Gilles Groulx qui ont suivi, ils n'aimaient pas *Avec Tambours et trompettes*. (...) Les services techniques ne nous aimaient pas tellement non plus, parce que l'on transformait les caméras, les prises de son, etc."⁴²².

Même après la création de l'équipe française, les directeurs de production et les services techniques gardent une certaine méfiance vis-à-vis du cinéma léger et synchrone. Sans le favoriser, ils le laissent se développer et influencer les autres pratiques cinématographiques de l'Office.

Malgré un fort rejet des techniques légères et synchrones, particulièrement au début, l'Office intègre peu à peu quelques-unes de ces évolutions. La synchronisation légère devient petit à petit la norme pour l'enregistrement de séquence en extérieur. L'Office en profite pour réduire ses coûts de production en diminuant la taille des équipes de tournage. Les entretiens, mêmes avec des personnages célèbres, sont enregistrés sur un *Nagra* synchronisé avec une *Auricon*. Les cadreur refusant de porter la caméra à l'épaule sont de plus en plus rares. Mêmes les réalisateurs ayant systématiquement refusé ce type de dispositif d'enregistrement se laissent parfois convaincre par leur équipe technique. Par exemple, Raymond Garceau réalise toujours ses films de manière classique, avec le même dispositif de tournage et la même esthétique. Cependant, lors du tournage de Québec à vendre (Raymond Garceau, 1977), le cadreur, André-Luc Dupont, le convainc de le laisser filmer, caméra à l'épaule, une manifestation d'agriculteurs. C'est probablement la seule séquence des films de Garceau où la caméra n'est pas posée sur un pied.

Ainsi, on pourrait isoler des traces de dispositif léger et synchrone dans beaucoup d'autres formes de production cinématographique. Sans étendre l'analyse à l'ensemble de production de l'ONF après les années soixante, il est possible d'isoler quelques-unes des tendances importantes. Avant de continuer dans cette voie dans la quatrième partie, poursuivons par l'étude d'un cas très particulier du développement d'un cinéma léger et synchrone à l'ONF, notamment la réalisation de Pour la suite du monde.

⁴²² Jacques Bobet, in *Les cinquante ans de l'ONF*, 1989, p. 31.

II. Pour la suite du monde

Le film Pour la suite du Monde, réalisé par Michel Brault, Marcel Carrière et Pierre Perrault en 1963, constitue un tournant esthétique et technique du cinéma léger et synchrone à l'ONF. C'est un film charnière, un des premiers longs métrages réalisés suivant une technique légère synchrone. Le *cinéma direct* commence par la mise en place d'un matériel plus adapté au tournage sur le terrain. Jusqu'ici, c'est la principale préoccupation des cinéastes de l'ONF. Selon Michel Brault, les principaux problèmes techniques sont résolus avant le début du tournage de ce film. Ils peuvent enfin s'attarder sur ce qu'ils filment et comment ils le filment. Ils recherchent une nouvelle façon de faire du cinéma.

La rencontre entre les techniciens du direct – Michel Brault et Marcel Carrière – et un homme de la parole – Pierre Perrault – permet à ce mouvement de prendre une autre dimension. C'est ce dernier qui est à l'origine du projet, il connaît les lieux et les habitants de l'île aux Coudres. L'enregistrement du réel est principalement l'œuvre de deux personnes : Brault et Carrière. Il ne faut cependant pas négliger le rôle des assistants – en particulier celui de Bernard Gosselin. Enfin, n'oublions pas la présence de Werner Nold – le monteur – venu assister Carrière à la prise de son et prendre contact avec la réalité de l'île aux Coudres.

Au travers du langage et des gestes quotidiens de la pêche, tout un esprit mythique où figurent les mystères de la lune, le culte des ancêtres, la puissance des marées, la conception sacrale de la tradition, est révélé. En plus de ce *révélateur*, pour reprendre le terme employé par Gilles Marsolais⁴²³, la relation particulière de l'équipe de production avec les habitants de l'île donne au film une coloration intéressante. Jean Rouch parle d'un film :

"où la caméra de Cartier-Bresson, sortie du cerveau de Vertov, retombe sur le cœur de Flaherty, où l'on a un *Man of Aran* avec du son direct. (...) C'est absolument formidable, c'est la réussite complète, c'est Rouquier, c'est *Farrebique*, avec la caméra terriblement participante qu'avait Flaherty, mais en même temps une caméra qui se promène - la caméra de Brault- avec des témoignages directs, avec des personnages fantastiques"⁴²⁴.

La caméra *terriblement* participante dépasse la ligne de frontière entre les gens qui filment et les gens filmés. La caméra de Michel Brault et le microphone de Marcel Carrière se mêlent aux habitants de l'île aux Coudres. Dans le même temps, les protagonistes sont invités – à des niveaux très variés – à participer au dispositif d'enregistrement.

À sa sortie, le film est présenté à Cannes le 16 mai 1963. Le fait que ce soit le premier long-métrage canadien présenté dans cette compétition renforce son prestige. Sa diffusion internationale étend son impact sur le monde du cinéma. Ce film s'inscrit dans une filiation, hors des conceptions classiques du medium cinématographique. Comme d'autres films, avant et après lui, Pour la suite du Monde met en place un rapport particulier avec le réel. Ni création pure d'un drame issu de l'imagination et du talent de ses créateurs, ni

⁴²³ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, 1997, p. 199.

⁴²⁴ Jean Rouch, Louis Marcorelles, Eric Rohmer, *Entretien*, in *Cahier du cinéma*, n°144, 1963, p. 21.

enregistrement objectif d'une réalité placée devant la caméra, ce film questionne le rôle du spectateur.

L'exploration des différentes origines des pratiques cinématographiques ainsi que des conséquences esthétiques des choix des cinéastes permet de suivre l'évolution particulière des techniques légères et synchrones que constitue ce film. Suivant un ordre chronologique, nous nous pencherons d'abord sur l'origine du projet, en nous basant sur une forme d'étude génétique de sa préparation. Ensuite, nous envisagerons la manière dont le dispositif d'enregistrement – les cinéastes, leur matériel et les pratiques cinématographiques – s'agence au contact des habitants de l'île aux Coudres : l'interaction entre les lieux, les hommes et les machines. Enfin, l'ensemble de la machine de production de ce film sera pris en compte afin d'analyser l'esthétique créée par les cinéastes lors du montage.

1. La rencontre entre Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière

Pierre Perrault est à l'origine de ce projet. Cela semble, à l'heure actuelle, un fait incontestable. À la fin des années cinquante, il écrit plusieurs versions d'une histoire se déroulant sur l'île aux Coudres, inspirée des rencontres et des discussions avec les gens de l'île. L'un de ces projets deviendra une pièce de théâtre, *Au cœur de la rose*, publiée en 1964. Perrault propose également un avant-projet de téléfilm, intitulé *Argument pour un télé théâtre filmé (document 1)*. Au début de l'année 1960, il présente ce projet à Roger Rolland – producteur à Radio Canada – qui lui propose une coproduction à l'ONF. Il semble que ce soit également lui qui propose à Perrault de travailler avec Michel Brault :

"Je connaissais Michel [Brault]. On avait discuté ensemble de la possibilité qu'il vienne faire la série *Au pays de Neufve-France* [René Bonnière, 1957]. À l'époque, il était sur le point de partir avec Rouch. Quand j'ai proposé l'idée, Roger Rolland m'a dit : « Tu devrais faire ça avec Michel Brault ». C'est Roger Rolland qui a entamé les négociations avec l'ONF et qui a imposé en quelque sorte le noyau de l'équipe. Michel a emmené avec lui Marcel Carrière avec lequel il a beaucoup travaillé et qui évolue avec beaucoup d'aisance et de discrétion parmi les gens"⁴²⁵.

Voici les circonstances probables de la rencontre. Voyons maintenant, à partir des éléments biographiques de chacun des cinéastes, les différentes sources de *Pour la suite du Monde*.

Pierre Perrault et la technique audiovisuelle

Par sa formation classique (scolaire, puis universitaire), Pierre Perrault est nourri de culture française. Ses études l'emmenent à Paris et à Toronto. À son retour, il peine à trouver sa place dans le Québec des années cinquante. C'est dans sa quête de ses racines québécoises qu'il rencontre les personnages de l'île aux Coudres. En fait, elle a lieu par

⁴²⁵ Pierre Perrault, *Une heure avec Pierre Perrault*, in *Séquence*, n° 34, 1963, 30.

hasard. Son beau-père (le père de Yolande sa femme) est un ami – politique – d'Alexis Tremblay. Dans de nombreux entretiens, Pierre Perrault relativise sa popularité parmi les îliens : longtemps à l'île aux Coudres « je n'étais que le gendre de Charles à Benjamin »⁴²⁶.

Ayant quitté une vie rangée de notable – avocat au barreau de Montréal – Pierre Perrault trouve quelques petits boulots pour vivre. En 1956, il est engagé à Radio Canada. On lui confie rapidement la réalisation d'émissions : il enregistre la vie *au bord de la rivière* ou les *chants des hommes*, aux quatre coins du monde. Jacques Douai lui confie une série d'émissions radiophoniques, Au pays de Neufve-France. C'est à ce moment-là que Pierre Perrault commence à enregistrer certains amis de sa belle-famille, dont Alexis Tremblay. Il se forge ainsi une expérience dans l'enregistrement d'une parole. Il développe aussi des techniques d'entretien radiophonique.

En 1957, Au pays de Neufve-France devient une émission de télévision, réalisée par René Bonnière. Pierre Perrault est déstabilisé par la lourdeur du dispositif d'enregistrement audiovisuel. Il regrette de ne pas pouvoir capter les paroles avec les gestes. Il poursuit tout de même cette expérience audiovisuelle. Il se crée des mots pour parler du Québec, il rencontre ses habitants et leur langue. Il apprend à parler du Québec, à amener les gens qu'il rencontre à se raconter. Il provoque des discussions, il crée des dialogues. Dans le même temps, il continue l'exploration du pays, en partant du fleuve : "Sans le magnétophone qui est autant appréhension que réflexion, est-ce que je m'en serais rendu compte seulement ? Cette parole éminemment poétique devenait ma géographie. Un fleuve existait par le verbe"⁴²⁷.

Avant le tournage de Pour la suite du Monde, Pierre Perrault n'est pas encore un cinéaste. Il n'a pas d'expérience cinématographique à proprement parler. Il commence seulement à envisager les différentes possibilités offertes par ce médium. Rien dans ses écrits ne permet de penser qu'il a déjà développé ce type de réflexion. Par contre, comme il nous l'indique en 1992, il semble déjà conscient des limites de la technique audiovisuelle, dans sa forme lourde et non synchrone :

"Bien heureux de pouvoir rapporter à la surdité des images d'aussi loin. Confiant nos émerveillements à la surdité de l'image. [...] Au retour, cependant, je me sentais confusément lésé d'une grande partie de la réalité. La plus humaine. J'avais le sentiment absurde d'avoir fait de la zoologie plutôt que de l'anthropologie"⁴²⁸.

Cependant, son magnétophone ne lui suffit plus. Les trésors sonores qu'il ramène de ses expéditions perdent de leur valeur, hors de leur contexte – principalement visuel. Il sent que l'enregistrement phonographique l'empêche de rendre toute la poésie de ses rencontres :

"Et quand, au retour, je transcrivais mes enregistrements, je voyais de mes yeux la gravité d'Alexis, la bonté de Marie, l'hilarité de Grand Louis, la finesse de Laurent, l'intelligence d'Eloi, et toute la mer qui environnait"⁴²⁹.

⁴²⁶ Alain Berson (dir.), *Cinéastes du Québec n 5 : Pierre Perrault*, 1970, p. 16.

⁴²⁷ Pierre Perrault, *Pour la suite du Monde, Récit*, 1992, p. 280.

⁴²⁸ Perrault, 1992, p. 282.

⁴²⁹ Pierre Perrault, *L'image du verbe*, in Lumière, n° 25, 1991, p. 12.

On ne connaît pas les motivations de Pierre Perrault lorsqu'il lance le *projet de film à l'île aux Coudres*. Tout ce qu'il nous reste, ce sont ses déclarations *a posteriori* :

"Il fallait pour réussir Pour la suite du monde les outils de la technique, la versatilité des techniciens et un certain courage et enthousiasme de Michel et Marcel qui n'hésitent pas à se mouiller les pieds. Pour une pêche ou pour un film ? Pour les deux !" ⁴³⁰.

Depuis ce premier film, Pierre Perrault a beaucoup réfléchi sur sa pratique cinématographique. Il faut donc prendre en compte la relecture des faits par ce théoricien du cinéma et questionner cette version.

Avant de procéder plus avant dans les questions de productions de Pour la suite du Monde, explorons d'abord les racines du film dans la biographie des deux autres cinéastes.

L'expérience de Michel Brault et le savoir faire de Marcel Carrière

Après des études en philosophie à l'Université de Montréal, Michel Brault se passionne pour la photographie et le cadrage. En 1950, il fait un stage de trois mois à l'ONF comme assistant cadreur. Il devient ensuite pigiste à la télévision de Radio Canada (1953, *Petites Médisances*). Il y rencontre Claude Jutra (1954, *Images en boîtes*, réalisation Claude Jutra). En 1956, il est pigiste à l'ONF. L'Office s'installe à Montréal et la direction complète son effectif avec des employés contractuels francophones. Il participe au tournage des films de l'unité B (The Days Before Christmas, Terence Macartney-Filgate, 1958 ; Police, Terence Macartney-Filgate, 1958).

De son côté, Marcel Carrière suit une formation en électronique dans un institut de technologie puis à l'université. À partir de 1954, il devient stagiaire à la prise de son à l'ONF, principalement sous la direction de Joseph Champagne. Ce dernier est reconnu dans la profession pour sa qualité et sa rigueur, mais également pour sa souplesse. Par exemple, Champagne est apprécié des compositeurs et musiciens pour son inventivité et sa flexibilité. Il met ses qualités d'ingénieur du son au service de la prise de son. Carrière inscrit sa pratique dans la même voie. Rapidement il acquiert la réputation d'être capable d'enregistrer un bon son dans toutes les conditions ! D'après Luc Perreault, Carrière s'efforce lors de chaque tournage de "se placer au même niveau que ses interprètes" ⁴³¹. Il prend l'habitude lors des tournages des films du direct de s'impliquer dans le projet dès la préparation du tournage.

Michel Brault et Marcel Carrière partagent la préoccupation de Pierre Perrault d'aborder la réalité sans idées préconçues. Les deux techniciens ont l'expérience nécessaire pour enregistrer dans toutes les conditions. Ils sont autonomes : ils s'adaptent – et bricolent – suivant les circonstances. Ils sont attentifs : ils perçoivent *l'instant décisif*. Ils savent filmer les hommes en action. Ils collaborent souvent : ils savent créer une image ou un son synchronisables.

Ces éléments mis en place, revenons maintenant à la genèse de Pour la suite du Monde.

⁴³⁰ Pierre Perrault, Paul Warren, *Cinéaste de la parole*, 1996, p. 64.

⁴³¹ Luc Perreault, *Un bricoleur qui a fait Carrière*, 1973.

La genèse du projet

Lorsqu'en 1963, un critique de la revue *Séquence* demande à Pierre Perrault : « Aviez-vous un plan de travail ? », ce dernier répond : « Rien qu'une idée. [...] Mais aurions-nous eut un plan qu'il eut été impossible de le suivre »⁴³². Or, Gwenn Schepppler⁴³³ a récemment découvert dans les archives de l'Office National du Film, plusieurs étapes de scénarisation. Il faut donc comprendre la réponse de Pierre Perrault comme suit : « Nous avons un plan de travail, mais nous ne l'avons pas suivi » !

La première version (*document 1, Argument pour un télé théâtre filmé*) est un document dactylographié. L'auteur, Pierre Perrault, y construit une trame dramatique, le projet *Argument pour un télé théâtre filmé* se présente ainsi :

"Une fille, qu'on la nomme Yolaine pour l'instant, a quitté l'île aux Coudres depuis dix ans et n'est jamais revenue : orpheline elle n'a qu'une sœur mariée avec un navigateur. Un jour, elle reçoit un message de son oncle Alexis qui est le beau-père de sa sœur, laquelle, comme c'est l'usage à l'île, habite avec les vieux de son époux. Alexis domine son entourage avec son prestige et sa parole : il commande le respect et il est entouré de la galerie de ses enfants avec lesquels il se dispute fréquemment à propos de tout et de rien ; le fond de l'argument d'Alexis repose sur la valeur du passé de l'île que les jeunes mésestiment et sont portés à ridiculiser (bien qu'en vérité ils en sont fiers – ajouté à la main)"⁴³⁴.

Perrault met en place des personnages, pour concrétiser l'action. L'idée de la pêche est un ressort important du récit : un jeune veut impressionner la jeune fille (Yolaine), et propose de relancer la pêche.

Cette scénarisation est accompagnée d'une présentation des intentions du cinéaste. Il décrit les deux axes du projet : l'aspect documentaire – autour d'Alexis Tremblay, dont la parole serait intégrée au film – et la trame fictionnelle – autour du personnage de Yolaine. Il mentionne également un mode de tournage léger : "Équipe technique : à étudier, la plus discrète et la plus souple possible"⁴³⁵. Cependant, le synopsis ne comporte pas de dialogue. Plus globalement, il n'existe pas dans les documents disponibles dans les archives de l'ONF, la trace d'un dialogue, voir même d'un commentaire, écrit par Perrault. Il soumet ce document à Roger Rolland. Ce dernier est séduit par le projet, mais propose à Perrault de le réaliser en coproduction avec l'ONF. Il semble que ce soit la question du dispositif d'enregistrement discret et souple qui oriente leur choix vers les cinéastes de l'Office.

Pierre Perrault écrit une seconde version (*document 2*). Dans un manuscrit de 9 pages, intitulé *Projet de film à l'île aux Coudres*, Perrault présente son projet de film dont le titre de travail est : *L'île en quête d'un nouveau destin*. Le projet repose sur quelques grands thèmes : l'insularité, le fleuve, la présence d'hommes mémoires (patriarches) et la pêche au marsouin. Le film est centré sur l'île comme un personnage situé entre le passé et le futur.

⁴³² Pierre Perrault, *Une heure avec Pierre Perrault*, in *Séquence*, n° 34, 1963, p. 30.

⁴³³ Les éléments de cette étude génétique sont tirés de la thèse de Gwenn Schepppler, *Pour la suite du monde, analyse de l'œuvre de Pierre Perrault*, 2000.

⁴³⁴ Pierre Perrault. *Argument pour un télé théâtre filmé*, source ONF, dossier 61 720.

⁴³⁵ Perrault, source ONF, dossier 61 720.

La reprise de la pêche est présentée comme un élément de fiction. Dans *l'Argument du film*, l'auteur envisage de construire le récit en collaboration avec les gens de l'île :

"Ce film ne sera pas un documentaire en ce sens que nous nous proposons de provoquer fictivement la reprise des pêches à marsouins. Cependant, chaque épisode, chaque anecdote sera inventée, imaginée et jouée par les gens de l'île eux-mêmes qui seront appelés à vivre en quelque sorte leur propre légende. Autrement dit, le scénario devra se construire au fur et à mesure en suivant cette ligne générale"⁴³⁶.

Une place est également réservée à l'improvisation : "Du moins, si l'on ne peut à proprement parler d'improvisation, plutôt d'une latitude d'adaptation du tournage à la vie de l'île et de ses événements"⁴³⁷. Une dramatisation est également envisagée, autour d'éléments spectaculaires, comme le naufrage, la mi-carême et la pêche. *Le Traitement du sujet* est directement tiré (photocopié) de *l'Argument pour un télé théâtre filmé*.

Roger Roland commence les négociations avec l'ONF sur la base de ce document. D'après Louise Carrière, un projet d'accord est envoyé par l'Office à Radio Canada, le 19 décembre 1961. La première entente entre Guy Roberge et Alphonse Ouimet ne précise pas la forme définitive du film, dont la durée minimale est fixée à 60 minutes. En outre, "un commentaire est prévu, et René Lecavalier devrait en être le narrateur"⁴³⁸.

L'entente définitive, signée le 12 janvier 1962, précise la cadre financier et légal du projet :

"L'Office aura l'entière responsabilité du film. Monsieur Pierre Perrault agira comme scénariste et comme conseiller durant la production. L'Office s'engage à travailler en étroite collaboration avec la Société, telle que représentée par son délégué, monsieur Réal Benoît, superviseur des émissions sur films, notamment en recherchant ses opinions sur le projet initial et par la suite aux étapes suivantes : titres et génériques, premier montage, montage final, commentaire et copie épreuve. Le détail de cette collaboration fera l'objet, si nécessaire, de mises au point périodiques entre la Société et l'Office"⁴³⁹.

Ce document ne détaille ni les aspects esthétiques, ni les aspects concrets du projet. Ni le producteur exécutif (Fernand Dansereau ?), ni le réalisateur (Michel Brault ?), ni les techniciens ne sont précisés. Il donne simplement "l'entière responsabilité du film" à l'ONF, soit la possibilité de produire le film comme ils l'entendent. La seule limite est un droit de regard accordé à Réal Benoît, superviseur des émissions sur films à Radio Canada : "L'Office s'engage à travailler en étroite collaboration [...], en recherchant ses opinions sur le projet" de la préparation à la copie finale. Même si Perrault est reconnu comme l'initiateur du projet⁴⁴⁰, ni lui, ni les producteurs de Radio Canada n'ont le contrôle de ce projet. Ce point est important, car il force Perrault à négocier avec les producteurs de

⁴³⁶ Perrault. source ONF, dossier 61 720.

⁴³⁷ Scheppler, 2000, p. 65.

⁴³⁸ Louise Carrière, *La scénarisation des premiers films*, in Pierre Perrault, *Cinéaste-poète*, 1999, p. 131.

⁴³⁹ Lettre de Guy Roberge adressée à Alphonse Ouimet le 12 janvier 1962, contresignée par le destinataire, source ONF, dossier 61 720.

⁴⁴⁰ "L'Office s'engage à produire un film en langue française, sur l'île aux Coudres et la chasse aux marsouins, projet initialement conçu par Monsieur Pierre Perrault" (Lettre de Guy Roberge adressée à Alphonse Ouimet le 12 janvier 1962, contresignée par le destinataire, source ONF, dossier 61 720).

l'Office tout au long de la réalisation du film. Il devra abdiquer sur certains points comme les coupes dans la séquence de la mi-carême ou sur certains éléments du tirage.

L'entente est complétée par un document *Projet de film à l'île aux Coudres* (document 3). Son écriture s'étale sur l'automne 1961. D'après les différentes versions et les autres documents – lettres et mémorandums – l'accompagnant dans le dossier de production du film, il semble que ce document résulte de la négociation entre Pierre Perrault, Fernand Dansereau et Pierre Juneau. Perrault est l'auteur principal. La plupart des versions sont très annotées. Sur l'une d'elles, les ajouts sont signés par Dansereau (notes datées du 9 novembre 1961). Enfin, Dansereau et Juneau échangent beaucoup de courrier sur ce sujet.

Il est cependant très difficile de reconstituer en détail l'ensemble des tractations autour de ce projet. Il manque encore beaucoup d'éléments. Par contre, en comparant avec d'autres projets du même type, le nombre d'interventions des producteurs de l'Office sur l'écriture du projet de Perrault n'a rien d'étonnant. Par exemple, lors de la coproduction ONF/Radio Canada du *Au bout de ma rue* (Louis-Georges Carrier, 1958), les traces de pré-production montrent la suite de négociations entre le réalisateur – Louis-Georges Carrier – et le directeur de la production – Pierre Juneau –, via l'intermédiaire du producteur exécutif de l'unité F – Léonard Forest. C'est sa première collaboration avec l'Office et les producteurs sont réticents à lui laisser une marge de manœuvre trop importante. Durant le mois de juin 1958, Carrier écrit 4 versions d'un scénario. Le 11 juin 1958, Léonard Forest envoie un rapport détaillé de production à Pierre Juneau. Le 16 juin 1958, Carrier ajoute un découpage technique au dossier.

Dans son rapport, Forest plaide la cause du réalisateur. Il présente en détail ses intentions et, en particulier, le dispositif d'enregistrement qu'il tente de mettre en place :

"À l'intérieur de ce garde-fou, Carrier voudrait surtout user de la caméra comme d'un instrument d'observation. Il a déjà passé de longs moments dans le quartier. Il voudrait s'y attarder encore, avant et durant le tournage, pour que la caméra ne soit que « le témoin d'une journée » dans un milieu choisi. Cela répond, je crois, à une certaine définition du documentaire"⁴⁴¹.

Tout en essayant de rassurer Juneau, en l'assurant de sa vigilance et de la bonne préparation du projet, Forest plaide pour donner une marge de liberté à Carrier.

Il est probablement écouté, car le film laisse supposer un dispositif très souple, adapté autant aux réactions du garçon qu'aux événements imprévus. De plus, dans une lettre, Carrier remercie le cadreur Michel Brault "qui a su, par une technique sûre, réaliser au-delà de mes espérances l'histoire que j'avais amorcée. Il a visualisé d'une façon étonnante certains aspects de la rue Logan et du port de Montréal, et l'en remercie"⁴⁴². Il semble donc que la marge de liberté durement négociée ait permis à Carrier d'exploiter l'expérience de Brault.

⁴⁴¹ Léonard Forest, *Rapport de production à Pierre Juneau*, 11 juin 1958, source ONF dossier 58 906.

⁴⁴² Louis-Georges Carrier, *Lettre à Gilson et Léonard Forest*, 1^{er} octobre 1958, source ONF dossier 58 906.

Le principe de suivre un garçon, le long de sa rue, de son quartier Centre sud de Montréal au fleuve Saint-Laurent est proposé par Louis-Georges Carrier – réalisateur à Radio Canada – à l'ONF. Le traitement cinématographique repose sur un dispositif léger et synchrone. Le résultat est un court-métrage d'une dizaine de minutes. On imagine les difficultés de Perrault pour faire accepter un projet beaucoup plus complexe et plus long. De plus, Pour la suite du monde est l'un des premiers long-métrages produit par l'Office.

D'après les déclarations de Pierre Perrault, l'idée de laisser les protagonistes construire le scénario au fur et à mesure en fonction du déroulement de la pêche, est née sous l'influence de Fernand Dansereau et de Jean Rouch :

"L'inspiration m'est venue de Jean Rouch. Par un long détour. Je ne connaissais pas Jean Rouch. Ni son film La pyramide humaine. [...] Fernand Dansereau m'a raconté le film. Comment Rouch avait mis en situation des gens qui parvenaient, disait-il, à vivre devant la caméra. Sans l'intervention du dieu des machinations"⁴⁴³.

Dans toutes les versions du *Projet de film à l'île aux Coudres*, il n'est pas envisagé d'écrire un scénario ou des dialogues ; ce sont les événements qui dictent leur propre chronologie. Les cinéastes lancent l'idée de la reprise de la pêche tout en cherchant une rentabilité économique, soit "mettre l'un ou plusieurs de ces acheteurs en contact avec les gens de l'île qui désirent reprendre la pêche". Ensuite, ils ont l'intention suivre le déroulement des événements : "Chaque épisode, chaque anecdote sera inventé, imaginé et joué par les gens de l'île eux-mêmes qui seront appelés en quelque sorte à vivre leur propre légende"⁴⁴⁴.

La reprise de la pêche est présentée comme une *provocation*. Dans les premières versions, cet élément est présenté comme une limite : "Ce film ne sera pas un documentaire en ce sens que nous nous proposons de provoquer fictivement la reprise des pêches à marsouins"⁴⁴⁵. Cette idée disparaît dans les versions ultérieures, remplacée par le principe d'une manipulation nécessaire pour atteindre la réalité de l'île : "Nous nous proposons de provoquer artificiellement la reprise de la pêche aux marsouins et de profiter de l'occasion pour faire un film qui tachera de capter le plus honnêtement possible la saveur de ces gens"⁴⁴⁶. Ainsi la mise en situation n'est plus seulement une *provocation*, mais devient aussi un *révélateur*.

Tout le dispositif du film repose sur ce *révélateur* : la reprise de la pêche au marsouin. Ce n'est pas cette pêche en elle-même qui intéresse les cinéastes, mais ce qu'elle représente pour cette communauté et les enjeux que sa reprise va créer. L'idée est de proposer aux habitants de l'île de reprendre une activité – révélatrice d'une certaine manière d'être au monde – qui les *enchante*, dans le sens où, en se passionnant pour cette activité, ils en oublient le dispositif d'enregistrement.

Enfin, le film se centre toujours d'avantage sur Alexis Tremblay. Une note écrite par Dansereau soutient cette idée :

⁴⁴³ Perrault, 1996, p. 18.

⁴⁴⁴ Pierre Perrault, *Document 3.2 : Projet de film à l'île aux Coudres*, p. 5.

⁴⁴⁵ Pierre Perrault, *Document 2 et 3.1 : Projet de film à l'île aux Coudres*, p. 4.

⁴⁴⁶ Pierre Perrault, *Document 3.2 : Projet de film à l'île aux Coudres*, p. 4.

"Nous projetons de centrer d'une certaine façon le film sur un personnage précis qui vit actuellement à l'île aux Coudres (*Alexis*), qui a pratiqué la pêche aux marsouins et qui, pour des raisons surtout sentimentales, se meure de la reprendre. C'est lui qui recevra la commande (ou peut-être ira solliciter à Québec) et qui se chargera de convaincre la paroisse d'effectuer les travaux nécessaires à la reprise. Beaucoup dépendra évidemment de ce personnage. Le *témoignage du scénariste (Pierre Perrault) et du réalisateur (Michel Brault) à son sujet sont formels : c'est un bonhomme extrêmement intéressant, assez intelligent et assez savoureux pour qu'il vaille la peine de courir le risque de bâtir le film autour de lui*"⁴⁴⁷.

Le ton de cette note montre la confiance placée par le producteur dans l'équipe Perrault et Brault. Il soutient ce projet et il comprend leurs motivations. Il s'associe pleinement à cette décision : "*Nous projetons de centrer...*". Il est conscient des dangers de cette décision : "courir le risque de bâtir le film autour de lui". Ce soutien est important dans la réalisation d'un projet comme celui de Pour la suite du Monde.

Lorsque Michel Brault prend connaissance du projet, le *Projet de film à l'île aux Coudres (document 3)* est en cours d'écriture. Il ne participe pas directement à sa rédaction. Cependant, le projet est probablement modifié par les premiers repérages effectués durant cette période par Brault et Perrault. Les deux cinéastes semblent d'accord sur une approche souple et discrète :

"Il est entendu que nous viserons à la plus grande souplesse technique afin d'éviter dans toute la mesure du possible ~~la mise en scène artificielle et l'intervention des mécanismes de production dans la réalité que nous voulons saisir dans sa spontanéité~~ que la mise en scène artificielle vienne fausser la réalité que nous voulons saisir"⁴⁴⁸.

On imagine facilement que cette approche correspond dans leur esprit à un dispositif d'enregistrement léger et synchrone.

Après ce détour par les origines scripturaires du film, continuons l'exploration du dispositif de production de Pour la suite du Monde, en étudiant la rencontre entre les cinéastes – et leur matériel – et les habitants de l'île aux Coudres.

2. *La rencontre entre les cinéastes, l'île aux Coudres et ses habitants*

Michel Brault est d'avantage un homme de terrain qu'un homme d'écriture. Sa participation à la préparation du tournage s'est donc plus déroulée sous forme de repérages, que de préparation écrite. En plus de la connaissance des lieux approfondie de Pierre Perrault, les cinéastes ont fait plusieurs voyages à l'île aux Coudres pour repérer les lieux de tournage et pour expliquer leur projet. Leur objectif est de trouver des appuis sincères parmi les habitants. Les cinéastes profitent de ces rencontres pour introduire petit à petit le matériel cinématographique. Le tournage commence durant l'hiver 1962, il se poursuit

⁴⁴⁷ Extrait du *document 3*, note intercalée du producteur Fernand Dansereau, in Pierre Perrault, *Document 3.2 : Projet de film à l'île aux Coudres*, p. 4, je souligne.

⁴⁴⁸ Pierre Perrault, *Document 3.2 : Projet de film à l'île aux Coudres*, p. 5, ratures de Pierre Perrault.

jusqu'à l'automne 1962 – prise et vente du marsouin. Les images à New York – livraison du marsouin – datent de l'automne 1962.

Description du dispositif d'enregistrement

Le dispositif mis en place pour réaliser Pour la suite du Monde n'est pas né du néant. Comme nous l'avons vu, beaucoup d'éléments jouent un rôle dans sa genèse. Par contre, il est tout à fait nouveau : c'est le premier film à entretenir ce rapport avec la réalité⁴⁴⁹. Comme par osmose avec l'ensemble de la démarche cinématographique, ce dispositif n'a pas été créé avant le début du tournage. Il est né suivant l'ensemble des choix détaillés précédemment – au niveau du matériel, de l'approche, etc. Il se modifie au contact de la réalité, tout au long du tournage. En fait, il est le résultat de la négociation entre le dispositif de production et la réalité filmée. Une preuve de cette adaptation des cinéastes est le tâtonnement, au début du tournage, dans la mise en scène :

"Au début, évidemment, Michel Brault et moi avons eu quelques maladresses. Nous avons fait quelques petites tentatives pour obliger les gens soit à se répéter, soit à faire des choses qui ne leur étaient pas du tout naturelles. Les résultats étaient médiocres. C'est seulement quand nous avons placé les gens dans leur propre action, quand nous nous sommes placés, par rapport à eux, au moment précis où ils étaient susceptibles d'agir, que nous avons eu des résultats analogues à ceux qui sont dans le film. Et si nous avons introduit dans ce film une des séquences tournées suivant la technique précédente, on aurait pu juger de l'énorme différence"⁴⁵⁰.

C'est par l'expérience, et non suite à une préconception, que se construit la relation entre le dispositif d'enregistrement et les habitants de l'île. Au départ, Michel Brault est le réalisateur officiel. Cependant, Pierre Perrault, qui est à l'origine du projet, entend donner son point de vue. Il n'a pas l'intention de rester un consultant, comme avec René Bonnière, lors du tournage de Au pays de Neufve-France. Un partage du travail s'organise :

"Dès qu'il se passe quelque chose, je filme. Pendant ce temps-là, Pierre essaie de voir ce qui se passe ailleurs. Nous travaillons en équipe. Nous nous complétons. Pierre s'intéresse à la parole. Moi, à l'image et aux gestes des hommes"⁴⁵¹.

Au-delà de la traditionnelle complémentarité entre l'homme-parole et l'homme-image, il y a surtout une complicité basée sur la confiance qui naît entre les deux cinéastes. Pierre Perrault sait que Michel Brault ne va pas *écraser* la réalité avec sa technique cinématographique. D'un autre côté, les gens de l'île aux Coudres accordent leur confiance aux cinéastes, parce qu'ils connaissent Pierre Perrault.

⁴⁴⁹ C'est également le dernier à mettre en œuvre exactement le même dispositif. Les autres films de Michel Brault sont très différents. Pierre Perrault continue son exploration de l'île aux Coudres sur le même mode. Par contre, il collabore avec Bernard Gosselin et le révélateur est d'un tout autre ordre, ce qui modifie en profondeur le dispositif de production. Les autres films coréalisés par Pierre Perrault et Michel Brault reposent sur d'autres principes.

⁴⁵⁰ Pierre Perrault, Louis Marcorelles, Michel Delahaye, *Entretien*, in Cahiers du cinéma, n° 165, 1965, p. 35.

⁴⁵¹ Léo Bonneville, *Le cinéma québécois*, 1979, p. 140.

Michel Brault, dont – à ce moment-là – l'ensemble des œuvres sont des co-réalisations, attache beaucoup d'importance à cette collaboration. Il en va de même avec les autres membres de l'équipe : "Il y a un endroit dans le film où j'ai mis les trois noms, c'était un petit peu rendre hommage à Marcel Carrière. Parce que Marcel Carrière n'a pas été que le preneur de son"⁴⁵². Tous les membres de l'équipe donnent de leur temps et de leur énergie ; par exemple, ils n'hésitent pas à tourner le jour de Pâques à 5h du matin. De même, lors de la première scène de recherche de la trace de la pêche, l'eau étant à marée basse, les barques sont échouées. Les pêcheurs ont leurs longues bottes, ils marchent dans l'eau. Pierre Perrault est équipé, il les suit. Michel Brault et Marcel Carrière ont de simples bottes, qui s'arrêtent sous le genoux. Ils décident de quitter leur barque, avec le matériel de tournage. Ils passent le *pt'it chenail* sans bottes aux *grandes mers de mars*, pour être présents, pour mémoriser une scène unique. Dans le même geste, ils forcent l'admiration des habitants de l'île : marcher dans la mer basse, sans bottes, ça c'est un exploit !

Dans le même ordre d'idées, les cinéastes rivalisent d'inventivité pour dépasser les limites que pose le matériel. La prise de son est réalisée via différents types de microphones, souvent modifiés pour les adapter aux conditions de tournage. Outre un micro cardioïde placé au bout d'une perche – ou tendu au bout du bras⁴⁵³ – il employait des micros omnidirectionnels, placés sur la poitrine – maintenus par une cordelle passée autour du cou du protagoniste. Ce dispositif forme une sorte de gros micro-cravate. Il arrive que le preneur de son doive se placer dans le champ de la caméra pour capter un son audible. Dans ces cas, Carrière enroule dans un journal un micro de reportage *slim trim*, commercialisé par la compagnie américaine *Electrovoice*. Ainsi, il enregistre le son "tout en faisant le badaud"⁴⁵⁴.

Marcel Carrière doit capter les sons pertinents, en éliminant les sons parasites, avec des micros peu sensibles. Ensuite, il doit cacher le micro, afin qu'il n'apparaisse pas dans le champ de la caméra. Dans la plupart des séquences, il enregistre en tendant son micro (à la main ou au bout d'une perche). Dans d'autres, il place des micros proche des protagonistes⁴⁵⁵. Parfois ces deux stratégies ne sont pas possibles. Par exemple, dans la séquence où Léopold Tremblay vient confirmer avec Abel Harvey qu'il y a du marsouin dans la pêche, il arrive avec son véhicule, freine, sort, se dirige vers Abel Harvey qui l'attend sur la terrasse. Carrière a placé un micro-cravate sur Léopold. Ce dernier, juste après être descendu de son véhicule, lance le câble de son microphone. Pendant que les protagonistes parlent, Carrière rampe à côté du camion et branche le fil du micro dans son enregistreuse⁴⁵⁶.

Carrière enregistre le son sur un magnétophone à bande magnétique *Nagra III*, portable, pesant 6 kg et moyennement volumineux. Ce magnétophone est équipé d'une petite boîte de mixage, avec deux entrées. Cette *mixette* permet de capter les sons avec plus de précision – obtenir un bon volume sonore, ni trop faible, ni saturé – et d'éliminer une partie

⁴⁵² Propos de Michel Brault recueillis le 01/05/98 à Montréal.

⁴⁵³ Voir photo in Pierre Perrault, *Pour la suite du Monde, Récit*, 1992, p. 285.

⁴⁵⁴ Carrière, juin 2004.

⁴⁵⁵ Voir plus haut pour ce qui concerne les micros-cravates.

des sons parasites. Lorsqu'un micro ne capte rien d'intéressant – si par exemple la personne reste silencieuse – l'ingénieur du son peut diminuer le volume d'entrée de ce micro ou couper complètement le signal. Ce dispositif est indispensable lorsque plusieurs microphones sont en *air*. Ce qui est d'autant plus vrai en 1960, la qualité des microphones étant passable. En effet, le matériel utilisé est emprunté à la radio. Il n'est pas encore très adapté à une utilisation en plein air.

Toutes ces improvisations techniques sont réalisées en direct. Comme le précise Marcel Carrière : " On ne faisait pas deux prises"⁴⁵⁷. Les cinéastes ne peuvent pas demander à une personne de répéter ce qu'elle vient de dire. Ils peuvent tenter de la mettre dans une situation semblable et de la guider sur ce sujet, mais la scène sera toujours différente. Il est donc primordial que les techniciens réussissent leur prise au moment où elle a lieu. Cela leur laisse très peu de marge de manœuvre. Il faut souligner une fois de plus le mérite de ces techniciens qui arrivent dans ces conditions à enregistrer un son et une image d'excellente qualité.

L'absence de matériel adéquate force les techniciens à se surpasser, afin d'inventer des tactiques pour contourner ces limites. D'autres problèmes se posent, pour ce qui concerne l'image. Trois caméras différentes sont empruntées aux services techniques de l'ONF. Une *Auricon* – caméra non-reflex – qui permet de filmer en son synchrone des scènes intérieures (alimentation 110 V). Assez silencieuse, elle est cependant lourde – 25 kg. Elle est généralement montée sur un pied et équipée d'un grand angulaire. Une petite caméra *400 Kodak*, à ressort – c'est-à-dire sans moteur ni synchronisme – permet de filmer, à la main, en grand angle, des plans de coupe. Le gros du tournage est réalisé avec une caméra *Arriflex 16 mm*, qui ne possède cependant pas toutes les qualités d'une caméra légère synchrone. Elle est lourde – 10 kg, sans les blimps –, peu ergonomique et bruyante, le cadreur utilise des blimps pour l'insonoriser – ce qui l'alourdit encore. Elle est équipée d'une tourelle de trois objectifs. Michel Brault avait choisi un zoom, un 150 mm et un 300 mm (longues focales). Un des avantages de cette caméra – outre d'être la seule caméra légère synchrone disponible à Montréal – est de permettre un contrôle précis du point même pour les courtes focales. "Elle avait l'étrange qualité de tomber en panne lorsque ce qu'on filmait était sans intérêt", ajoute Michel Brault⁴⁵⁸.

Pour des raisons de souplesse et de disponibilité du matériel, les cinéastes choisissent de filmer en 16 mm noir et blanc. La seule pellicule disponible, pour un tournage dans des conditions de lumière et de maintenance difficiles, est la *PlusX*, conçue par *Kodak*. Cette pellicule n'est pas particulièrement sensible⁴⁵⁹. Or, l'un des principes de Michel Brault est

⁴⁵⁶ Source : Carrière, juin 2004.

⁴⁵⁷ Carrière, juin 2004.

⁴⁵⁸ Michel Brault, Jean-Claude Labrecque, *Rencontre*, in *Lumière* n° 25, 1991, p. 22.

⁴⁵⁹ À ce sujet, il y a deux informations contradictoires :

- D'après René Prédal, *La photo de cinéma*, 1985, il n'existe que des pellicules de 50 ASA, en 1962. La *5247 Kodak*, dont la sensibilité peut aller jusqu'à 200 ASA n'est disponible qu'après 1965. Il faut attendre que Fuji lance sur le marché une pellicule de 250 ASA (1970 et suivantes), pour que Kodak réagisse et lance des pellicules 16 mm. plus sensibles.

de "respecter les gestes et la parole des gens tels qu'ils sont", ce qui implique de conserver "la lumière telle qu'elle est". Il explique : "si une maison est éclairée aux tubes fluorescents, il faut alors employer des fluorescents au tournage"⁴⁶⁰. C'est de cette manière qu'il tourne les séquences de la mi-carême dans Pour la suite du Monde. Il a légèrement modifié les éclairages réels des maisons, en déplaçant quelques lampes ou en changeant le voltage d'une ampoule. Lorsque c'est possible, Brault modifie les conditions de lumière plusieurs jours à l'avance.

Lors du tournage, trois types de situations se présentent. Pour le tournage des scènes en intérieur, les images principales sont réalisées avec la caméra *Auricon* posée sur un pied. La synchronisation est possible si le bâtiment est relié à l'électricité – ce qui est le cas de l'ensemble des maisons. Cela explique la stabilité des plans, que ce soit dans les familles, à l'église, ou lors de la réunion des propriétaires de la pêche. Des plans non synchrones sont réalisés avec la petite *400 Kodak* à ressort. Ce sont des plans larges ou des plans sans référents sonores évidents. Ils sont intégrés dans l'ensemble au montage, ce qui *gomme* l'absence de synchronisation. Cette pratique suppose une bonne coordination entre Michel Brault et Marcel Carrière. Il est indispensable que les sons récoltés par l'un *collent* avec les images de l'autre. Ce dispositif de tournage est synchrone, mais particulièrement lourd. Il ne permet pas la souplesse que certaines situations exigent.

C'est pourquoi Michel Brault préfère filmer avec la caméra *Arriflex*, plus discrète et portable :

"Je m'asseyais parmi les gens. Tout le monde savait qu'on était là, en général. Pierre Perrault était un peu connu dans la région, donc ils savaient qu'il y avait un groupe, ils nous appelaient *les gens de Radio Canada*, même si on était de l'O.N.F.. Quand on rentrait dans une maison, même si on n'avait pas demandé la permission, ils ne s'occupaient pas de nous. On les filmait toujours à travers des activités, que ça soit la mi-carême, la veillée des âmes..."⁴⁶¹.

On remarque que cette caméra est employée de préférence dans des scènes bruyantes, ou le son de l'appareil ne perturbe pas la captation de la parole. Dans le cas de la mi-carême, la séquence est morcelée au montage, la musique n'est donc pas réellement synchrone.

De manière générale, les tournages en extérieur sont réalisés avec la caméra *Arriflex* blimpée. En extérieur, le son produit par la caméra n'est pas un gros problème : si la caméra filme avec un peu de distance ou si elle est placée contre le sens du vent, elle ne perturbe pas l'enregistrement du son. Les plans du début sont plus fixes et filmés avec plus de distance. Il y a plusieurs raisons à cela. La caméra étant lourde, Michel Brault est peu à l'aise pour la porter. Il est beaucoup plus fixe que lors du tournage de Chronique d'un été. Comme les séquences centrales du film ont été montées dans l'ordre chronologique, on peut étudier une évolution du cadrage. Au début du tournage, les cinéastes –

- Dans un entretien avec Guy Gauthier (in Guy Gauthier, Philippe Pilard, Simone Suchet *Le documentaire passe au direct*, 2003, p. 47), Michel Brault affirme : « Pendant le tournage de Pour la suite du Monde, on passait souvent de 100 ASA à 200 ASA ». Cela suppose qu'ils utilisaient ces deux sensibilités de pellicule.

⁴⁶⁰ Brault, 1996, p. 134.

⁴⁶¹ Propos de Michel Brault recueillis à Montréal en mai 1998.

principalement Michel Brault et Marcel Carrière – manquent d'aisance avec certains des protagonistes. La manière dont Abel Harvey, le capitaine de la pêche, est filmé est très révélatrice. Les premiers plans sont distants, ce qui lui donne une posture en retrait par rapport à l'action. Il garde cette image durant les plans de préparation de la pêche : il est le capitaine, celui qui dirige. Dans sa cuisine il est montré, toujours aussi peu bavard, tenant sa petite fille sur ses genoux. Cette image l'humanise : on sent que la caméra l'a apprivoisé, elle peut s'approcher de lui.

La troisième situation concerne l'enregistrement d'un dialogue dans un bâtiment non raccordé au secteur. Dans ce cas, les cinéastes ne peuvent pas filmer avec la caméra *Auricon* ; il n'y aurait pas de système de synchronisation. *L'Arriflex* est synchronisée, mais trop bruyante. Comment, dans ce cas, filmer avec une caméra non insonorisée, synchronisée avec un *Nagra* par le système *synchrone piloté* ? Le cas se présente lors du tournage de la séquence de la forge où Léopold aide le forgeron à réaliser un harpon. Michel Brault explique le dispositif :

"Je suis près d'eux, pas très loin, et aussi un peu loin. D'ailleurs, on voit qu'il y a un effet téléobjectif. Je filmais au téléobjectif et Marcel [Carrière] était tout près avec son magnétophone. Pour mes gros plans, je tournais ma tourelle et je mettais un zoom. Avec une caméra bruyante, je pouvais tout de même faire des gros plans"⁴⁶².

Ceci explique pourquoi cette scène est filmée au téléobjectif. Les protagonistes ne semblent pas pouvoir bouger de leur siège, malgré l'aspect animé de la discussion. Plus généralement, tous ces compromis entre un matériel inadéquat et des conditions de tournage difficiles ont des répercussions esthétiques.

Une caméra participante

Comme on le voit dans ces exemples, les protagonistes sont associés aux questions techniques. Ils participent pleinement au dispositif d'enregistrement. Le cas de Léopold Tremblay est extrême : il devient quasiment un membre de l'équipe. Cela concerne, dans une moindre mesure, les autres habitants : ils n'hésitent pas à aider les techniciens à porter leur matériel, en particulier dans les séquences de pêche. Le lien – réel et métaphorique – qui unit l'équipe technique rejoint également la communauté filmée. Il n'est pas besoin de rappeler ici le rôle du fil de synchronisme qui relie la caméra au magnétophone. Au-delà de leur complicité, les deux techniciens sont en interaction avec les personnes filmées. Comme ils doivent s'adapter à leurs déplacements, les cinéastes sont très attentifs aux réactions des protagonistes. Ainsi, pendant les tournages, ils établissent des contacts riches qui perdurent le reste du temps. De manière générale, à l'île aux Coudres, les cinéastes mettent en place une *caméra participante*.

Dans ce type de cinéma, la caméra n'est pas cachée, elle n'est pas là pour imposer sa présence. Elle ne cherche pas à se faire oublier, seulement à se faire accepter :

⁴⁶² Entretiens avec Michel Brault, in Guy Gauthier, Philippe Pilard, Simone Suchet, *Le documentaire passe au direct*, 2003, p. 101.

"Par des chemins détournés, Perrault, Brault et Carrière réussissent ici la jonction de la spontanéité absolue de Leacock et la contestation dialoguée chère à Edgar Morin (...) L'expérience artistique est d'abord une expérience humaine, née d'une connaissance intime du milieu et des protagonistes"⁴⁶³.

Dans ce cas, l'interface mécanique étant en étroite relation avec l'agent humain, le dispositif d'enregistrement permet de filmer autrement. La caméra est au milieu de la réalité. "Pour Brault, le cinéma doit se trouver dans la vie, non seulement pour l'observer, mais aussi pour y participer et ainsi mettre terme à l'immobilité des corps"⁴⁶⁴. L'équipe de tournage est intégrée à la communauté, elle participe aux activités. Le fait de se raconter, d'enregistrer la vie, est mis sur le même plan que les autres activités. Dans les scènes de pêche, il est normal de prévoir une chaloupe pour les cinéastes. La caméra devient un instrument indispensable à la pêche.

Le *cinéma vérité*, tel qu'aime le comprendre Jean Rouch, "consiste à filmer la réaction que provoque chez les gens la présence de la caméra"⁴⁶⁵. C'est à travers le filtre de cette mise en scène qu'on peut retrouver la réalité filmée. Le principe de la caméra participante n'est pas nouveau, en lui-même. Il est directement inspiré de l'expérience de Jean Rouch – principalement dans Moi un noir. Cependant, entre ces deux films, le matériel cinématographique a beaucoup évolué : il est presque léger et synchrone. De plus, la collaboration avec les personnes filmées prend dans ce film une dimension jamais atteinte auparavant. Plusieurs conditions sont réunies : il y a tout d'abord, les liens étroits qui se tissent entre les habitants de l'île et les cinéastes.

En ce sens, l'amitié entre la famille Tremblay et Pierre Perrault joue un rôle important. En même temps qu'il noue cette amitié, Pierre Perrault acquiert une très bonne connaissance des habitants et de leurs modes de vie. Ces deux éléments placent Pierre Perrault dans une situation spécifique. Il n'est pas là pour faire un reportage sur des pêcheurs de marsouins. Il n'enregistre pas des entretiens, il ne cherche pas seulement à garder la trace d'une parole. Il propose aux habitants de l'île de se raconter.

Les réalisateurs n'arrivent pas sur l'île en demandant : « est-ce qu'on peut entrer pour vous filmer ? ». Ils proposent de faire une pêche aux marsouins :

"Alors là, l'intérêt, la difficulté, les objections, les accords, tout ça, prenaient le dessus sur le fait d'être filmé. C'était très passionnant pour ces gars-là qui n'avaient pas fait ça depuis 30 ans, de se retrouver dans une salle, puis avec 2, 3 gars de Montréal, avec des caméras et un magnétophone, ça ne les dérangeait pas beaucoup. Ils nous voyaient à peine. Ce qu'ils voyaient, c'était Léopold sur la scène, le curé qui était là, l'idée de refaire la pêche, « Oui, je veux la refaire, la pêche. »"⁴⁶⁶.

Comme ils sont filmés de l'intérieur de leur cercle, les habitants de l'île s'expriment librement. Une confiance s'instaure en même temps que se créent des relations humaines.

⁴⁶³ Louis Marcorelles, *Une esthétique du cinéma direct*, 1964, p. 6.

⁴⁶⁴ Charles Perraton, *La caméra à l'épaule comme dispositif de vision dans le cinéma direct*, p. 121.

⁴⁶⁵ Jacques Leduc, *Les cameramen de l'ONF*, in *Séquence* #33, 1963, p. 26.

⁴⁶⁶ Brault, mai 1998.

La caméra sert de révélateur ; même si elle est acceptée, elle modifie le comportement de la personne filmée. C'est une occasion de prendre la parole, on cherche à contrôler son discours. Les habitants se rendent rapidement compte de l'importance de ce film sur leur avenir, ils y voient leur intérêt. Ils acceptent de participer, ils s'investissent énormément. Il semble que leur principale motivation est de raconter leurs exploits de pêche.

Du point de vue des habitants, l'équipe de réalisation est témoin. L'expérience radiophonique de Pierre Perrault joue un grand rôle dans ce dispositif. Il ne rentre pas dans la logique de l'interview. Il ne pose pas des questions, il n'attend pas de réponses. Pour recueillir la parole, il procède de manière subtile. Au cours du tournage, Pierre Perrault constate qu'en "interrogeant une personne, [il obtient] une réponse. Mais en interrogeant ou plutôt en parlant à deux personnes, [il n'obtient] pas deux réponses mais un dialogue"⁴⁶⁷. Il provoque des rencontres entre deux îliens, avec un des cinéastes ou avec la caméra – dialogue verbal ou visuel.

Dans Pour la suite du monde, il n'y a pas vraiment de *mise en scène*, mais plutôt une *mise en situation*. Pierre Perrault propose à deux personnes de discuter d'un sujet, dans un lieu préétabli. Jamais il ne contrôle ce qu'ils vont dire. Il est donc difficile d'anticiper l'action. Cette forme de cinéma dépend beaucoup d'un dispositif d'enregistrement léger et synchrone. Cela suppose une équipe réduite. Un des défauts du tournage de Au pays de Neufve-France est la trop nombreuse présence des techniciens. Un cinéma lourd ne permet pas cette osmose, la rencontre des cinéastes et des îliens. Lorsque l'équipe de réalisation est nombreuse, les techniciens ont tendance à former un groupe homogène. Cette disposition laisse peu de place pour créer des rapports humains avec les personnes filmées. Les cinéastes centrent leurs conversations sur des aspects techniques, ils emploient une langue spécifique et, plus généralement, conservent une attitude technique qui exclue les non initiés⁴⁶⁸. Chaque groupe fonctionne dans son monde, il y a peu de chance qu'une rencontre ait lieu.

Cela se passe différemment lors du tournage de Pour la suite du Monde, car le film est réalisé par une petite équipe :

"On était trois, même deux, Marcel Carrière et moi, trois avec Pierre Perrault. Au printemps, Bernard Gosselin est venu se joindre à nous. À cause de la possibilité de la capture du marsouin, j'avais besoin d'un assistant et d'une autre caméra pour faire d'autres prises de vue. On a tourné à quatre, mettons, au maximum"⁴⁶⁹.

La petite équipe est composée de techniciens ayant une attitude humaine, sympathiques. En plus de la fluidité de prise de son et de la discrétion de Marcel Carrière, ou de la mobilité de la caméra de Michel Brault – et de Bernard Gosselin – il faut une souplesse, chacun devant s'adapter à la situation. Il faut constamment improviser et inventer de nouvelles pratiques. Comme pour les tournages à l'ONF, personne n'est indispensable et personne n'a un poste ou une tâche précise. Par exemple, lors du tournage à New York,

⁴⁶⁷ *Une heure avec Pierre Perrault*, in Séquence, n° 34, p. 30.

⁴⁶⁸ C'est pour cette raison que Mario Ruspoli recommande "d'éliminer toute attitude technique" (Ruspoli, 1963, p. 29).

⁴⁶⁹ Brault, mai 1998.

Marcel Carrière n'a pas pu faire le déplacement, Bernard Gosselin a fait la prise de son. Même avec une oreille attentive, rien ne nous permet de déceler cela après le mixage final. Le film est un projet commun, chacun fournit tous les efforts nécessaires pour le réaliser.

Le dispositif d'enregistrement faisant partie du groupe, c'est le groupe qui se raconte. Au-delà d'une collaboration avec les habitants, on assiste à une prise en charge de l'histoire et du tournage, à différents niveaux. À un premier niveau, ils sollicitent les cinéastes pour leur montrer des éléments importants – à leurs yeux – pour leur conter des histoires. Le plus productif est évidemment Grand Louis. Par exemple, pour la question de l'eau de Pâques, il réveille Michel Brault et Marcel Carrière à cinq heures le matin, pour dire : « Hé ! Les petits garçons, on s'en va à l'eau de pâques, là ! ». Les deux techniciens réagissent aussitôt, comme le confirme Brault : "On est parti à pied, on a descendu la côte, puis on est allé à un ruisseau qui coule à l'année"⁴⁷⁰. Il faut souligner la complicité particulière qui se crée entre Brault – Carrière – et Grand Louis. Au début du projet, il n'était pas prévu de personnage cabotin ou de chantre d'église. Louis Harvey a construit sa place, tout au long du tournage.

Un autre protagoniste a pris une autre dimension, au moment des repérages : Léopold Tremblay. Dans son cas, on peut parler d'une forme de réappropriation du projet. Par exemple, lors de la réunion organisée pour convaincre les propriétaires de reprendre la pêche, Léopold Tremblay expose l'idée de la reprise de la pêche, comme étant la sienne : « Il m'est venu une idée (...), j'ai fait les démarches. (...) La semaine dernière, je suis allé à Québec, le surintendant de l'aquarium m'a promis qu'il nous achèterait 4 marsouins à 500 000 \$ chacun, pris en vie »⁴⁷¹. Plus loin, sur une barque, il demande à un homme de se pousser, pour que la caméra puisse voir Alexis Tremblay, qui parle : ainsi, Léopold organise l'image. Cela devient de la mise en scène lorsqu'il invite une jeune fille à danser sur la piste improvisée sur le dos de la barque. Ainsi, Léopold acquiert une place particulière entre sa famille et les cinéastes, une interface supplémentaire. Il facilite la médiation entre ces deux groupes. Il prend cette posture parce que les cinéastes lui laissent cette possibilité. Sans l'attitude invitante des réalisateurs, Léopold Tremblay n'aurait pas adopté cette position.

Le dernier élément de cette collaboration est la synchronisation à l'enregistrement, entre le son et l'image. Le son direct permet de faire entendre les voix réelles, les intonations et les accents. La synchronisation avec les gestes ouvre de nouvelles possibilités de montage. Voyons maintenant cela en détail.

3. La rencontre avec une autre esthétique cinématographique

Déroulement de la post-production

Dans cette forme de cinéma, le montage est une étape délicate, entre une *lecture* – revivre une expérience passée, au ralenti, en consultant le matériel impressionné – et une

⁴⁷⁰ Propos de Michel Brault recueillis le 01/05/98 à Montréal.

⁴⁷¹ dialogue tiré du film, je souligne.

écriture – sélection et construction. Pour la suite du monde est un film monté à quatre mains. Pour Louise Surprenant, "une écriture à quatre mains c'est un peu Brault, Perrault, Carrière et Nold mais c'est surtout Michel Brault et Werner Nold dans la salle de montage"⁴⁷². Brault a assisté au montage aux côtés de Nold :

"Ces derniers (Michel Brault et Wener Nold) ont visionné, sélectionné et organisé ces images sonores les réduisant à une heure et quarante cinq minutes de visionnement. En relation téléphonique avec Pierre Perrault, ils ont construit, au fil de l'événement filmé, le récit d'une réalité quotidienne, au cœur du fleuve"⁴⁷³.

Comment, dans ce cas, expliquer qu'un cinéaste comme Perrault, autant préoccupé par cette phase dans ses autres films, laisse le soin à d'autres de mener à bien cette tâche ?

Premièrement, sur le papier, Perrault n'est pas le réalisateur du film. Il n'est donc pas prévu qu'il soit rémunéré à temps plein durant la période de montage. Brault, qui aux yeux des producteurs, est le réalisateur officiel, a sa place dans la salle de montage. Deuxièmement, Pour la suite du Monde est la première véritable expérience cinématographique de Perrault. Il est tout à fait possible, qu'au début, il n'ait pas entrevu toutes les possibilités qu'offre cette phase. De plus, il a confiance en Brault, il sait que le film sera mené à terme, dans le respect du projet initial :

"[A ce moment-là, Pierre Perrault] n'est pas tout à fait cinéaste, c'est un grand poète, il est extraordinaire, mais il n'y connaît rien à la pellicule, il n'y connaît rien aux caméras. Il ne s'en mêle pas d'ailleurs, il ne s'en occupe pas. En plus, il y a beaucoup de situations où il n'était même pas au tournage. Et puis dans ce film-là, il n'a pas assisté au montage"⁴⁷⁴.

Comme Perrault a laissé Brault gérer les questions techniques lors du tournage, il lui confie également la tâche de superviser les questions du développement, de la synchronisation, du montage, du mixage et de l'étalonnage.

Troisièmement, lors du montage du film, durant l'hiver 1962-1963, Perrault continue d'aller régulièrement à l'île aux Coudres pour préparer le tournage du Règne du jour (Pierre Perrault, 1967). Les habitants de l'île lui proposent également de retendre la pêche en avril 1963. D'après ses agendas 1962 et 1963⁴⁷⁵, de novembre 1962 à avril 1963, Perrault se rend 8 fois sur l'île. En mars 1963, pendant la dernière phase de préparation du film, il est absent de Montréal du 3 mars au 22 mars. Il assiste à l'une des dernières projections de travail qui a lieu, en présence de Pierre Juneau, le mardi 26 mars. Par contre, il est très présent à l'ONF pendant les mois de janvier et février 1963, au moment où le gros du travail de montage est réalisé.

Même s'il a passé moins de temps dans la salle de montage, il ne faut pas minimiser l'influence de Pierre Perrault. Ses visites, ses conseils, ainsi que toute la réflexion produite avant le montage, influencent le travail du monteur. Il suit le déroulement du montage et aucune objection majeure ne le fait douter dans cette confiance. Ces *Journaux personnels*

⁴⁷² Louise Surprenant, *Une écriture à quatre mains*, in Cahiers du Gerse, n°1, 1995, p. 151.

⁴⁷³ Surprenant, 1995, p. 153.

⁴⁷⁴ Brault, mai 1998.

⁴⁷⁵ Pierre Perrault, *Journaux personnels, fond Pierre Perrault*, 1962 (source : Université Laval – P319 A2)

daté de 1963 comportent de nombreuses références sur le processus de montage de Pour la suite du monde. Certaines concernent le projet en général :

"Nous travaillons péniblement. On sent venir la fin – 18 mois de travail – un long métrage / dont personne encore ne sait très exactement / s'il est bon ou mauvais. / La technique et la conception déroutent / les plus décidés à se prononcer. / Peu manifestent contre l'œuvre / mais personne n'ose prédire le public / même les plus intelligents, ceux qui méprisent / tous les autres / respectent le public et se soumettent / à ses édits. / On ne sait par toutefois combien de temps / il faudra pour que la sentence / soit enfin rendue !" ⁴⁷⁶.

D'autres sont des remarques précises, qui attestent à la fois de la présence de Perrault dans la salle de montage et de son intérêt pour le montage :

"Nous avons refait le ¼ Alexis / avant les marguerites / en des actes du film les plus simples / mais aussi une certaine anxiété / le marsouin est mis en doute. / Montage aussi du texte de Cartier / sur l'arrivée du marsouin. / Rentré à 3h30 du matin" ⁴⁷⁷.

Il note ses réflexions, sur le travail en cours. Hors de la salle de montage, il continue à organiser les images et les sons :

"Montage de la fin du film / l'idée de Werner est excellente. Il fait / apparaître l'image d'Alexis quelques / secondes à la toute fin du film / et on entend / « bon ben ferme astheur / Je me repose ». / Par là on peut entendre qu'il me parle, qu'il parle à Michel à Marcel, à la caméra... / et qu'il veut reprendre son souffle et ses idées / pour continuer avec nous la fabrication / d'un film" ⁴⁷⁸.

Il y souligne également l'excellente relation, dans la salle de montage, avec Werner Nold et Michel Brault.

Les seules irritations répertoriées concernent la longueur du processus et les difficultés des relations avec les cadres de l'Office. D'un côté, les cinéastes ont hâte d'en finir :

"La projection / le film m'écoeure ! de même pour Michel ! / Il est temps que cela finisse / ne restent que des détails au fond : de la patience / il semble que rien jamais n'arrivera à son terme / J'attends" ⁴⁷⁹.

D'un autre, Perrault sent que la direction cherche à l'isoler de ses appuis à Radio Canada. Lors d'une projection du film aux partenaires de la Société Radio Canada, comme il est prévu dans le contrat liant les deux institutions, Roger Rolland n'est pas convié. Pierre Perrault constate : "Projection quasi-finale de La TRACE / on n'a pas invité R. Rolland : aurait-on peur parce qu'il est mon allié" ⁴⁸⁰. Pierre Juneau insiste pour donner un autre titre au film. Il cherche à en réduire la durée. Il n'hésite pas à faire supprimer des scènes qu'il juge superflues. Par exemple, il juge que la mi-carême n'a rien à voir avec le film tel qu'il est décrit dans le *Projet de film à l'île aux Coudres* (version finale). Brault et Perrault

⁴⁷⁶ Perrault, *idem*, 17 janvier 1963.

⁴⁷⁷ Perrault, *idem*, 18 janvier 1963.

⁴⁷⁸ Perrault, *idem*, 19 janvier 1963.

⁴⁷⁹ Perrault, *idem*, 24 janvier 1963.

⁴⁸⁰ Perrault, *idem*, 24 janvier 1963.

résistent pour conserver un aspect important de la vie sur l'île. Ils doivent tout de même faire des concessions et supprimer une scène où les jeunes de l'île préparent leurs masques.

La partie terminale de la production du film est marquée par de nombreuses tensions. Juneau s'implique beaucoup dans le projet, envisageant un grand avenir pour ce film. Dès mars 1963, alors que le film est toujours au montage, il prépare la distribution du film. C'est à ce moment que l'idée de projeter Pour la suite du monde à Cannes apparaît. Il presse les cinéastes à faire des concessions sur le titre final, sur les titrages et le générique. Cette expérience marque Perrault, qui va chercher pendant toute sa carrière à l'ONF à échapper au contrôle des producteurs.

Après cette rapide présentation des conditions de production du film, détaillons les aspects esthétiques du montage.

Principes du montage

Le montage, dans ses grandes lignes, suit la chronologie des actions. *La geste*, les attitudes et les réactions des insulaires viennent compléter la structure du film. L'élément le plus marquant, par rapport au projet approuvé par les producteurs – entente Guy Roberge/Alphonse Ouimet du 19 décembre 1961 –, est la disparition du commentaire. Toutes les voix et tous les niveaux de langage qui composent le film appartiennent à l'île aux Coudres. Au niveau de la parole, aucun élément hétérogène – apporté par l'ONF – ne complète les images et les sons enregistrés sur l'île. La langue – le français tel qu'il est parlé à l'île aux Coudres – est l'une des caractéristiques de ce film. C'est une langue parlée, une langue orale. Elle accompagne le geste et ne vient pas seulement donner un sens aux images. L'une des conséquences concrètes de cet accent sera l'ajout d'un sous-titrage des dialogues en français international. Réalisés pour la projection en France, les sous-titres sont conservés sur toutes les copies.

Si l'on regarde en détail le film, on s'aperçoit qu'il repose principalement sur la parole et les gestes de *trois sages*. Abel Harvey, le capitaine de la pêche, fuit le micro mais rend possible *la geste* par ses gestes. Personnage de petite taille, trapu, il impose une forme de respect. L'absence presque totale de sa voix donne de l'importance à ses gestes et aux sons – principalement sons d'ambiances – qui accompagnent l'image visuelle. Grand Louis, le chanteur d'église, s'approprie le micro et la caméra. Il aime se mettre en scène et attirer les regards. C'est le personnage audiovisuel par excellence, le geste accompagne la parole, la synchronisation (réelle ou reconstituée) est indispensable au discours de ce personnage. Alexis Tremblay, cultivateur et politicien, ne participe pas – ou très peu – à la pêche. On sent le respect que les cinéastes portent à Alexis Tremblay, par la place qu'ils lui donnent dans le film. Ils isolent sa voix pour construire une forme de *commentaire homodiégétique*.

Dans le cas du capitaine de la pêche, la mise en image du personnage semble moins consciente. Il n'a pas besoin d'élever la parole pour se faire entendre : les pêcheurs semblent le respecter naturellement. C'est apparemment cette attitude autoritaire qui a tenu les opérateurs à distance, du moins au début du tournage. Cette attitude se traduit à l'image : à plusieurs occasions, il est filmé en légère contre-plongée. Sur sa barque,

pendant que les hommes tendent la pêche ou sur sa galerie, lorsque Léopold Tremblay arrive en trombe pour confirmer qu'il y a du marsouin dans la pêche, la caméra est placée plus bas que lui. Cette image n'est vraisemblablement pas due à la volonté spécifique du cadreur, mais résulte des conditions de tournage : Abel Harvey est sur une barque, le cadreur est dans l'eau. Michel Brault ne cherche pas cette contre-plongée. Cependant, dans le film, cette image donne une dimension spécifique au personnage. Léopold Tremblay est également filmé en contre-plongée lors de la réunion des propriétaires de la pêche. Cependant, son manque de charisme l'empêche de prendre la posture de chef auquel il aspire. Les autres protagonistes du film sont généralement filmés à hauteur d'homme, sans perspective.

Après la première séquence de pêche, les hommes sont invités dans la cuisine du Père Abel. Il parle peu, mais on le voit souvent approuver certains propos. Il laisse parler Grand Louis tout en fumant son cigare. Tous les protagonistes sont filmés à plat, seul Abel Harvey, assis sur une chaise, est filmé en contre-plongée – Michel Brault tenant la caméra sur ces genoux. De même, dans deux séquences, à la fin du film, Abel est assis dans l'herbe, Alexis le rejoint. À chaque fois, Abel est assis plus haut que les autres protagonistes. On ne peut pas expliquer cette mise en perspective de ce personnage par sa grande taille : il est plutôt plus petit que la moyenne. Cette mise en scène optique n'est pas non plus le résultat d'un style, d'une volonté spécifique des réalisateurs. Michel Brault traduit simplement – de manière inconsciente –, par l'image, une impression qu'il ressent face à cette personne.

Un second élément entre dans la création – cinématographique – de ce personnage. Autant Grand Louis est présent par la parole, autant Abel Harvey reste souvent silencieux. Cette différence d'attitude souligne la complicité qui existe entre ces deux *anciens*. Lorsque Grand Louis débat avec Edmond Dufour sur l'origine de la pêche, Abel est présent, mais ne prend pas part au débat. Il soutient Louis en niant de la tête lorsque Edmond Dufour affirme : « les sauvages n'ont jamais tendu de pêche à marsouins icitte ». D'autre part, Grand Louis se charge alors de faire l'apologie d'Abel, qui écoute sans sourciller. Ce dernier prend l'image d'une force tranquille.

Cette impression est renforcée par le fait que son image est souvent remplacée par un autre plan lorsqu'il parle. Ceci s'explique sûrement par l'absence de plan synchrone où le capitaine de la pêche s'exprime. Abel Harvey parle peu et il est possible qu'il se méfie de cette caméra. L'enregistrement du son étant plus discret, il est possible que Marcel Carrière enregistre certaines de ses paroles lorsque la caméra est au repos. Même dans les séquences finales, Abel écoute et pose des questions : il s'exprime par gestes et par monosyllabes. Lorsqu'on le félicite, il remercie humblement. Étant un personnage important du film, les monteurs ont cherché à lui donner la parole. Comme il parle peu, les cinéastes n'ont pas forcément eu beaucoup de pellicule où il s'exprimait. Lors de la prise du marsouin, Alexis est absent. C'est la seule séquence de pêche qu'il ne commente pas. Lorsque les hommes s'approchent du marsouin, Abel lui donne l'accolade et lui dit : « Tiens mon vieux ! Tu t'es fait prendre mon ami. Voilà trente-huit ans que je ne t'ai pas vu

mon gars ! ». Ses paroles prennent alors beaucoup de valeur. Le geste prend le pas sur la parole.

Le personnage de Grand Louis se construit entre ces deux pôles, entre la parole d'Alexis Tremblay et *la geste* d'Abel Harvey. Il réunit l'image et le son, dans une action parfois digressive, désaxée par rapport à la trame principale du film. À travers ce personnage s'expriment la dimension humaine et la dimension mythique de l'île aux Coudres. On trouve ici l'influence du montage de Gilles Groulx. Le film est parsemé d'images visuelles et sonores qui le place dans un contexte.

Au-delà du contexte visuel et sonore, chaque scène est peuplée par des spectateurs qui leur donnent une vie. Le plus souvent, ce sont des enfants. L'action attire les regards et à ce jeu-là, Grand Louis est captivant. Alors qu'il propose de l'eau de Pâques à des enfants, Louis Harvey répond au bellement d'un mouton, il lui propose de boire l'eau. Tout en continuant sa prestation, il surveille la caméra du coin de l'œil. Comment doit-on interpréter le coup d'œil de Louis ? C'est une interrogation : « je peux continuer, ou la caméra est toujours là donc je continue ? ». Il profite de la présence de la caméra : elle représente des spectateurs supplémentaires qui le motivent à se mettre en scène. Dans ce cas, les images deviennent des séquences autonomes, qui n'ont pas de raccord direct avec la trame générale du film.

On a souvent reproché à Pierre Perrault et Michel Brault de ne s'être intéressés qu'aux hommes à l'île aux Coudres. Or, les femmes et les enfants sont bien présents dans le film. Bien sûr, l'action ne les concerne pas directement. Les femmes sont pourtant là, par des regards, par des gestes. La séquence de la mi-carême prend toute sa dimension par la présence passive et silencieuse des jeunes filles.

Ces *séquences digressives* sont une caractéristique importante du montage. C'est une marque stylistique que l'on retrouve dans les films montés par Werner Nold. Il insère régulièrement des séquences autonomes par rapport à la structure générale du film. Ces petits films dans le film permettent d'enchaîner avec une séquence exigeante. Ils participent, de manière indirecte, au discours général du film. Un des thèmes récurrent de Pour la suite du Monde est la transmission d'un savoir, l'enregistrement d'un savoir-faire et sa donation en héritage aux jeunes générations – *pour la suite du monde...*

L'intermède où Léopold tente d'apprendre à ses fils et neveux à tailler des chaloupes reprend ce thème. Lorsqu'il entre dans la grange, les enfants jouent avec des pneus : « C'est pas une affaire pour vous autres, ça ! ». Et il décide de leur montrer comment tailler des petits bateaux en bois. En leur montrant ce jeu, c'est le geste appris avec son père qu'il transmet à ses enfants. C'est une allégorie du film. Les anciens – Alexis Tremblay, Grand Louis, Abel Harvey – montrent *la geste* aux générations qui ne l'ont pas vue. Abel ou Alexis ne participent pas directement à ces séquences. Ou alors, ils y sont présents sans leur prestige de patriarche, en tant que personnage normal. Dans la séquence de la grange, Léopold repousse l'aide de son père : « Les politiciens... à leur politique ! ». Par contre, cela concerne la grande part des interventions de Grand Louis. C'est même dans ces intermèdes qu'il gagne ses lettres de noblesse. D'après Pierre Perrault, avant le tournage du

film, Louis Harvey est considéré comme marginal, presque *l'idiote du village*. Avec Pour la suite du Monde, "Grand Louis est devenu un ancien écouté et respecté"⁴⁸¹.

Ces séquences ne font pas partie du projet tel que Pierre Perrault l'imagine avant le tournage. Il concentre son attention sur la préparation des séquences de pêche, sur la mi-carême ou sur les entretiens avec Alexis Tremblay. Il est peu présent lorsque Grand Louis parle. Il arrive même que Michel Brault ne soit pas là. C'est le cas, lorsque Grand Louis parle de son coq à Marcel Carrière : « Oh ! Oh ! Oh ! C'est tout un coq, ça, quatre fois par jour ! ». Le preneur de son a son matériel, il enregistre ce monologue. Il le fait entendre à Michel Brault :

"Je lui dis : « il faut faire des images pour mettre là-dessus ! » Alors, le lendemain je suis allé chez Grand Louis puis... Il était exactement comme Grand Louis l'avait décrit ! Il courait après les poules partout... J'avais qu'à faire des images. J'ai eu un petit moment où on voit Grand Louis qui regarde son coq courir un peu partout avec une botte de foin. Il a suffi après de faire reparler du coq dans l'étable avec Léopold. Ça fait le lien tout de suite"⁴⁸².

Dans ce cas, le son – authentique – a guidé le travail de l'opérateur. L'image du coq est réelle, mais reconstituée. Plusieurs scènes du film reposent sur ce principe : le son constitue souvent la base du montage. La trame visuelle est construite, soit directement à partir d'une synchronisation réelle avec le son – réalisé à l'enregistrement – soit en fonction d'une synchronisation approximative ou supposée, voir même possible. Lorsqu'une parole est captée en même temps par la caméra et par le magnéscope – sans que la synchronisation des appareils ne soit possible – il s'agit simplement de resynchroniser des images et des sons.

À d'autres moments du film, la synchronisation entre l'image et le son a été construite artificiellement. Les plans de coupes réalisés avec la 400 *Kodak* – sans synchronisation – entrent dans cette catégorie. Cela concerne également les séquences reconstituées, soit à partir d'une parole existante – séquence du coq de Louis Harvey – soit en ajoutant des sons d'ambiance à une image muette – intermèdes des enfants qui jouent avec les bateaux. On retrouve cette construction dans la plupart des intermèdes. Le motif sonore de la parole devient un *continuum sonore*⁴⁸³. Il est parfois complété par la musique.

Ce montage synchrone concerne les images et des sons. Par contre, certaines voix quittent le synchronisme. C'est le cas des commentaires *off*, mais homodiégétiques, des scènes de pêche par Alexis Tremblay. Cette séquence est construite sur deux espaces. Le premier est constitué par un plan rapproché de son visage, filmé à l'intérieur, peu éclairé. Le second est le St Laurent, lieu de la pêche. Les deux espaces visuels sont hermétiques. La voix d'Alexis commence par envahir l'image de la pêche. Ensuite les sons de la pêche - clapotis des vagues, vent, etc. – contaminent l'espace d'Alexis, sa voix étant mixée avec les sons d'ambiance. Ensuite, les voix des pêcheurs enchaînent, comme dans un dialogue, avec la voix d'Alexis.

⁴⁸¹ Cité in Scheppler, 2000, p. 21.

⁴⁸² Brault, mai 1998.

⁴⁸³ Notion définie par Michel Fano, *continuum sonore* (in Encyclopedia Universalis, *cinéma*, cité par Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, 1983, p. 304).

Au sujet de ce commentaire homodiégétique, Jean Châteauvert remarque que le discours du narrateur peut prendre la forme d'une *focalisation externe*. Il ajoute : "La *focalisation mise en scène dans le discours verbal* dépasse le cadre de la narration en *voix over* et induit une subjectivisation du récit filmique, le commentaire venant jeter un éclairage particulier sur les événements visualisés"⁴⁸⁴. La subjectivité de ces propos est très marquée. On suit le point de vue (cognitif) d'Alexis Tremblay. Dans ces séquences, la parole acquiert une forme d'autonomie par rapport à l'image. Le thème central de Pour la suite du Monde, *la geste*, est introduit, guidé, commenté, par la voix. La pêche est relancée par son fils, sous la direction d'Abel Harvey, avec le soutien d'une partie de la population de l'île, sous la bénédiction orale d'Alexis. Il est le garant de la tradition et du respect de l'action. Sa parole permet la transmission du savoir, elle souligne également les enjeux culturels de la pêche. Suivant cet aspect, Alexis est l'un des médiateurs entre la réalité de l'île et les spectateurs, entre *la geste* et *la suite du monde*.

Il faut tout de même relativiser la position d'Alexis Tremblay et étendre la notion de commentaire homodiégétique. Pendant la pêche, mais également avant et après, Grand Louis commente ses gestes, il les questionne. En fait, tous les pêcheurs participent à ce commentaire, en même temps qu'ils retendent la pêche. La discussion commencée sur la plage – qui a tendu la première pêche, les sauvages (les Amérindiens) ou les émigrés (les Français) ? – continue dans la cuisine : les lieux changent, les bruits d'ambiances se mêlent, les voix restent. La parole fait la transition entre les lieux, dans la même séquence.

Cette partie du montage de Pour la suite du Monde est directement issue du *Projet de film à l'île aux Coudres (document 3.2)* qui prévoit de centrer le film sur la parole d'Alexis Tremblay. Pierre Perrault, en collaboration avec René Bonnière, a déjà tenté de donner la parole à Alexis dans l'un des épisodes concernant l'île aux Coudres de Au pays de Neufve-France (René Bonnière, 1957), montrant une traversée du St Laurent, en partie gelé, en canot. Le film commence par un entretien avec Alexis qui, depuis son salon, explique le principe et les difficultés d'une telle entreprise. Sa parole se mêle au commentaire écrit par Perrault. On voit ensuite deux équipes de rameurs en action. D'un côté, l'entretien est cadré de manière classique. Alexis est assis sur sa chaise à bascule, entouré de ses objets familiers. De l'autre, il n'y a pas de confusion possible entre la parole d'Alexis et les gestes des rameurs. Ils appartiennent à deux espaces bien délimités et distincts.

Cet aspect du film rejoint également des pratiques cinématographiques déjà employées par Jean Rouch – Moi un Noir, 1958 – ou par Claude Fournier – Télesphore Légaré, garde-pêche, 1959. Cependant, dans ces deux exemples, il n'y a pas de décalage temporel entre l'action et le commentaire. Dans Moi un Noir, Oumarou Ganda réalise une sorte de doublage en postproduction. Il improvise sur le montage d'une histoire qu'il a jouée précédemment. Dans Pour la suite du Monde, on ne peut pas situer dans le temps les images visuelles et sonores. Elles sont d'origines spatio-temporelles différentes, mais aucune ne semble préexister à l'autre.

⁴⁸⁴ Jean Châteauvert, *Deux mises en scène de la focalisation : la production et la perception*, 1998, p. 11.

À travers des pratiques légères et synchrones, Pour la suite du monde propulse le *cinéma direct* vers une autre forme d'image. Il est rapidement suivi par différentes formes de dispositif.

Les cinéastes du direct ne prennent pas pour acquis leurs manières de faire des films. Ils adaptent leurs pratiques au projet et aux conditions de tournage. À travers leurs pratiques cinématographiques ou l'esthétique mise en place par leurs films, ils cherchent un autre type de présentation de la réalité qui englobe autant les personnes filmées que les spectateurs. En cela ils remettent en cause les institutions de sens qui gouvernent le médium cinématographique, en particulier à l'Office.

Ces quelques remarques poussent peut-être les techniques légères et synchrones vers une tendance mineure⁴⁸⁵. Sans que cela concerne la totalité des films produits à travers un dispositif léger et synchrone, cette possibilité mineure est l'un des critères des pratiques les plus inventives. C'est pourquoi l'exploration des techniques légères et synchrones à l'ONF se poursuit sur ce mode.

⁴⁸⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, 1975.

"Ce qui, en *cinq minutes* de ma vie, m'arrive ou m'apparaît, deviendrait, projeté sur un écran, une chose dénuée de tout intérêt : d'une insignifiance absolue. Il n'en est pas ainsi dans la réalité parce que mon corps est vivant, et que ces *cinq minutes* sont les cinq minutes du soliloque vital de la réalité elle-même"⁴⁸⁶.

Quatrième partie : *cinéma léger et synchrone* et posture mineure

Depuis les années quatre-vingt, quelques critiques cinématographiques québécois⁴⁸⁷, membres de la grande famille – industrie – du cinéma québécois, prennent une position polémique par rapport aux techniques légères synchrones. Ils affirment que le *direct* contamine le cinéma québécois depuis les années soixante et qu'il en empêche le développement. C'est une relecture de l'histoire : Pierre Véronneau a montré la non unanimité des techniques de tournage léger et synchrone à l'ONF jusqu'en 1964. Il est aisé de montrer qu'il en fut de même après, et même hors de l'ONF. Gilles Carle, Pierre Patry, et même Claude Fournier en sont les exemples les plus flagrants. Il n'est pas besoin d'ajouter que la production de l'ONF a toujours favorisé une forme dramatique (fictionnelle ou documentaire) qui est résolument opposée à l'esthétique du cinéma léger et synchrone.

Il faut tout de même souligner l'importance de ce courant esthétique dans le cinéma québécois. L'influence du cinéma léger et synchrone est visible sur beaucoup des dispositifs de production des films depuis les années soixante. De même, il est vrai de dire que les critiques et les historiens du cinéma ont mis en évidence cette spécificité du cinéma québécois et en ont montré la valeur : les travaux de Gilles Marsolais, de Michel Larouche, Pierre Véronneau vont dans cette direction. Les Européens ont largement contribué à cette mise en valeur d'une forme de cinéma basée sur la tradition du *cinéma direct* (Louis Marcorelles, Guy Gauthier, Jean-Louis Comolli, etc.).

En fait, le *cinéma direct* est une réaction à une conception du medium cinématographique basée sur un dispositif technique lourd, comme on le retrouve dans le cinéma classique hollywoodien. Le cinéma québécois a montré, tout au long de son histoire, qu'il pouvait rejoindre cette tendance majeure du cinéma : les tentatives successives pour implanter une industrie du cinéma au Québec – ou au Canada – en sont la preuve la plus flagrante. En réaction à l'institutionnalisation du medium cinématographique, les techniques légères et synchrones constituent une forme de résistance choisie par certains des cinéastes les plus innovants. Cela n'est pas le fruit du hasard. En contestant les structures de production classiques des films, les dispositifs légers et synchrones rendent possible de nouvelles pratiques cinématographiques ayant des enjeux esthétiques particuliers et impliquant le spectateur dans d'autres formes de

⁴⁸⁶ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, 1976, p. 215.

⁴⁸⁷ Dont Marie Christine Abel, André Giguère, Luc Perreault, dans *Le cinéma québécois à l'heure internationale*, 1990, ou Christian Poirier, dans *Cinéma et politique au Québec, La question identitaire dans l'imaginaire filmique et les politiques publiques*.

réception. Ainsi, comme le montre Michèle Garneau dans l'article *Minorité et généricité*⁴⁸⁸, certains dispositifs légers et synchrones s'inscrivent dans une conception de style mineur, tel que le propose Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Kafka, Pour une littérature mineure*⁴⁸⁹.

Tout en continuant à questionner les aspects techniques de ces formes de cinéma, l'idée est de souligner l'intérêt esthétique de ces films, en comparant les différentes compréhensions du médium cinématographique. Cette démonstration s'effectuera en trois temps. Dans un premier temps, la poursuite de l'exploration des dispositifs de production légers et synchrones permet de souligner quelques conséquences esthétiques des choix des cinéastes et des contraintes du médium. Dans un deuxième temps, cette approche rend possible une étude plus spécifique de la manière dont les pratiques légères et synchrones modifient les caractéristiques de l'image audiovisuelle. En effet, les choix – conscients ou inconscients – faits par les cinéastes ou encore les contraintes de production ont des conséquences sur l'esthétique de l'œuvre. Cela autorise enfin, dans un troisième temps, la description de quelques types de propositions des cinéastes au spectateur qui persistent dans l'œuvre. Le cinéaste construit son film pour un spectateur. Les cinéastes du direct, puis leurs successeurs, cherchent à toucher un public. Même s'ils ne l'expriment pas toujours, ils ont une idée de la manière dont ils veulent approcher le spectateur. Ainsi, au moment du tournage ou du montage, le dispositif de réception a un impact sur les pratiques des cinéastes.

L'exploration de conséquences esthétiques des conditions de production, des caractéristiques de l'image et des dispositifs de réception concerne les trois aspects des postures mineures, tels que soulignés par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Le devenir mineur est d'abord caractérisé par une *déterritorialisation*. Le dispositif de production du film n'est pas créé avant le début du tournage. Il se modifie au contact de la réalité, tout au long du tournage. En fait, il est le résultat de la négociation entre le dispositif de production et la réalité filmée.

La seconde caractéristique mineure est que tout prend une valeur collective. L'œuvre ouverte peut, dans certaines conditions, rejoindre les questionnements d'un peuple sur son devenir. Par exemple, Pour la suite du Monde est le résultat d'une série de rencontres : la collaboration entre les techniciens du direct – Michel Brault et Marcel Carrière – et un homme de la parole – Pierre Perrault, le contact avec l'île aux Coudres et ses habitants. Combinée avec la souplesse du cinéma léger et synchrone, cette rencontre permet de rendre compte d'une certaine réalité, tout en respectant un mode d'expression *québécois*. Les conceptions du monde ainsi exprimées dépassent largement les *particularités linguistiques* ou les *manières de faire*.

Ce point rejoint la dernière caractéristique mineure, c'est-à-dire un devenir *politique*. Le film ne présente pas une réalité associée à un sens figé. Au contraire, le dialogue persiste à la projection. Les débats entre les protagonistes, les interactions avec les cinéastes ou les

⁴⁸⁸ Michèle Garneau, *Minorité et généricité*, 1995.

⁴⁸⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, 1975.

clins d'œil aux spectateurs ouvrent l'œuvre, lui donnent la possibilité d'évoluer et de nous affecter.

Comme le soulignent Deleuze et Guattari, ces trois caractères existent de manière concomitante. Elles sont abstraites de leur contexte et présentées de manière successive afin de pouvoir les décrire. De plus, en accord avec l'approche choisie dans cette thèse centrée sur l'exploration des pratiques et du matériel, le premier caractère, c'est-à-dire celui de la déterritorialisation, prend une dimension prépondérante. En effet, même si les pratiques initiées par les cinéastes prennent d'autres dimensions, l'emphase est mise sur leur aspect déterritorialisant. Aussi, le lecteur gardera à l'esprit que d'autres liens sont possibles entre tous ces éléments qu'une telle présentation ne permet pas toujours d'actualiser.

Afin de souligner les caractéristiques esthétiques déterritorialisantes, cette dernière partie ne s'intéresse plus à l'ensemble des pratiques légères et synchrones à l'Office national du film, mais se concentre sur celles qui développent une approche mineure, à partir du caractère de la déterritorialisation. Elle concerne également d'autres pratiques inspirées en partie par celles décrites précédemment. Cela permet de replacer ces quelques éléments dans une perspective historique. C'est pourquoi de manière plus évidente que précédemment, cette étude abandonne toute visée exhaustive. Cependant, cette approximation ne remet pas en cause la description qui va suivre. Elle constitue un parcours possible à travers ce questionnement, une présentation partielle à travers quelques exemples révélateurs.

I. Dispositifs de production : questionner la réalité ?

1. Dispositifs légers et synchrones : questionner le médium

Trois conceptions du médium cinématographique coexistent à l'ONF après la deuxième guerre mondiale : une conception *griersonienne* ; une conception *industrielle* ; une compréhension *orale* du cinéma. Les techniques légères et synchrones apparaissent sous l'influence de ces trois conceptions. C'est d'abord une réaction de certains techniciens et réalisateurs contre une conception lourde du médium cinématographique. Après la deuxième guerre mondiale, le gouvernement fédéral, les cadres et les principaux réalisateurs de l'Office cherchent à mettre en place une structure de production inspirée du système hollywoodien. Leur premier objectif est de contrôler la qualité technique des films et, plus généralement, de normaliser la production de l'Office, en particulier celle destinée à la diffusion télévisuelle.

Dans un second temps, ils cherchent à favoriser l'émergence d'une industrie cinématographique canadienne, en formant des techniciens et des cinéastes et en développant à l'Office un service technique de référence. Cette évolution n'a pas eu lieu, du moins dans les années cinquante et soixante. Par contre, elle a canalisé un mouvement de réaction vers le développement des techniques légères et synchrones. Ce mouvement s'inspire des pratiques imposées par Grierson à l'ONF mais aussi d'une conception du *orale*

medium cinématographique (voir à ce sujet le 3^{ème} chapitre de la première partie). Voyons maintenant quelles sont les caractéristiques de cette oralité cinématographique.

Oralité cinématographique

Pour caractériser Pour la suite du monde, Yves Lacroix propose l'idée de "l'adaptation cinématographique d'une œuvre orale"⁴⁹⁰. Suivant cette approche, la reprise de la pêche ou les gestes quotidiens constituent une multitude de contes oraux que les cinéastes sont venus capter. Cependant, il faut étendre la notion d'oralité : cela comprend les textes lus par Alexis Tremblay et ses commentaires ; les réflexions des autres résidents de l'île, en particulier celles de Louis Harvey ; *la geste* des pêcheurs menée par le capitaine de la pêche. Les commentaires d'Alexis Tremblay sont complétés par la parole et *la geste* des autres personnages. La lecture des récits de Jacques Cartier par Alexis apporte autant de matière au film que les fables de Louis ou la présence muette d'Abel. Ainsi, Alexis Tremblay n'est pas le seul auteur de cette *oralité*⁴⁹¹.

Le film est inspiré d'une réalité principalement orale. Ainsi, les accents et les gestes prennent toute leur importance. Comme dans les autres productions du *cinéma direct*, les expressions n'ont de valeur que si elles sont enregistrées dans leur contexte d'émission. Seule la souplesse du dispositif d'enregistrement permet aux cinéastes de filmer au milieu de la réalité et de capter ces éléments fragiles. Ce cinéma repose d'abord sur la captation de la parole. Il faut toute la disponibilité et la souplesse du dispositif d'enregistrement léger et synchrone pour aller chercher une parole et en ramener une trace. Cependant, la parole n'est rien sans les gestes des protagonistes, les sons d'ambiance et le cadre visuel.

Le dispositif d'enregistrement repose sur le matériel et les pratiques décrits dans les parties précédentes. C'est-à-dire, au niveau de l'image, une caméra légère, ergonomique, pouvant être manipulée par un seul opérateur, facilement rechargeable, fonctionnant avec des batteries. Il faut aussi qu'elle soit peu bruyante pour ne pas gêner l'enregistrement du son. Une pellicule suffisamment sensible et un objectif de bonne qualité lui permettent de filmer dans toutes les situations sans modifier profondément les conditions d'éclairage. Le chargeur de la caméra doit être assez grand : on ne peut pas interrompre le tournage trop souvent. La prise de son, synchronisée avec l'image, doit également se faire avec un matériel léger et ergonomique. La qualité des micros et du support d'enregistrement doit s'adapter aux conditions de tournage.

La principale qualité de ce matériel cinématographique est de laisser une grande marge de liberté au technicien. Ce dernier doit prendre la bonne décision, au bon moment, pour ne pas rater l'événement, le geste ou la parole. Généralement, la scène n'est pas rejouée. Il lui faut également rester en contact avec le contexte de tournage. Le cadreur et l'ingénieur du son doivent être en relation pour que la dimension sonore et celle de l'image correspondent. Ceci n'est possible qu'avec une équipe réduite et soudée où les deux techniciens ont une perception semblable de la scène.

⁴⁹⁰ Yves Lacroix, *Pour la suite du monde*, in *Lettres et écritures* # 1, 1963, p. 31.

Démarche Jacques Cartier

Par rapport à ces innovations – tant sur le plan du matériel que des pratiques – Pierre Perrault apporte à ce dispositif est un questionnement fondamental :

"L'Office national du film était alors en train de la mettre au point, mais sans savoir encore très bien comment l'utiliser. Car on peut très bien faire de la photo synchrone, mais si vous faites de l'enregistrement filmé, vous n'avez pas le même résultat. Je précise : si votre but est de faire un film qui retiendra le son, vous obtenez un certain résultat ; si votre but est d'enregistrer des paroles et de filmer en fonction d'elles, vous en obtenez un autre"⁴⁹².

Tout en étant concerné par les recherches des cinéastes du direct vers un perfectionnement des dispositifs légers et synchrones, Perrault mène, dans ses films, ses écrits et ses déclarations, une réflexion sur sa pratique cinématographique.

Bien sûr, il n'est pas le premier à mener cette réflexion. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder les différentes déclarations et écrits (articles, projets de films) des autres cinéastes du direct et, en particulier, Gilles Groulx, Claude Fournier ou Arthur Lamothe. On ne peut surtout pas réduire le *cinéma direct* à des pratiques cinématographiques de techniciens sans inspiration et sans recherche esthétique. Par contre, Perrault poursuit la démarche initiée avant son arrivée et lui donne une autre dimension.

Lorsque Perrault écrit le *Projet de film à l'île aux Coudres*, c'est pour répondre à un manque, une frustration. Ni son magnétophone, ni sa plume ne lui permettent de rendre compte de la réalité de l'île aux Coudres⁴⁹³. Même s'il n'est pas conscient de toutes les possibilités du médium cinématographique, il a une idée précise de certaines des spécificités de la technique audiovisuelle : sa matière ne repose pas exclusivement sur les mots, sur le texte, sur le littéraire. En 1963, Perrault s'interroge au sujet de Pour la suite du monde : « Est-ce du cinéma ? ». Sa réponse est : "Je ne sais pas. Mais ce que nous avons fait, ce n'est pas de la littérature"⁴⁹⁴.

Avec ce film, Perrault commence l'exploration d'un nouveau mode d'expression. D'un côté, il cherche un support pour sa mémoire :

"Comment arrêter l'instant qui s'engouffre dans le passé, l'événement qui n'a plus de prise sur notre mémoire que par la fugacité d'une impression lumineuse évanouie ? Mais voilà que la technologie nous permet de fixer cette empreinte sur la pellicule ou sur la bande magnétique. Notre pauvre mémoire devient assurée"⁴⁹⁵.

Il devine tout de suite que ce médium n'est pas neutre. La lumière capturée par l'objectif de la caméra et le son capté par le microphone génèrent une pensée. L'agencement d'images visuelles et sonores produit toute une série de possibilités de sens que le cinéaste ne

⁴⁹¹ Pour approfondir cette notion, il serait intéressant d'explorer ce que Pier Paolo Pasolini entend par « langue orale de la réalité » (Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, 1976, p. 167 à 196).

⁴⁹² Pierre Perrault, Louis Marcorelles, Michel Delahaye, *Entretien*, in *Cahiers du cinéma*, n° 165, 1965, p. 35.

⁴⁹³ Voir le début du second chapitre de la troisième partie.

⁴⁹⁴ Pierre Perrault, cité in Lacroix, 1963, p. 36.

⁴⁹⁵ Pierre Perrault, *L'Oumigmatique, ou l'objectif documentaire*, 1995, p. 16.

maîtrise pas et que le spectateur choisit d'actualiser. Le spectateur est questionné, on lui propose une série de virtualités : il a le choix de s'inscrire – ou pas – dans cette production culturelle. Il a le choix sur la manière dont il veut s'investir – et se laisser investir – par le film. Là, le cinéma prend une dimension mineure.

L'approche du cinéaste repose sur le principe de la *démarche Jacques Cartier* : l'observateur décrit ce qu'il voit, son voyage est modifié par les aléas de parcours. Clairement, cette conception du cinéma s'apparente à la chasse – ou à la pêche. Le réalisateur part avec un désir qu'il adapte à ses rencontres. Ces pratiques supposent une approche discrète et une capacité d'*écouter* le réel.

Dans ces réflexions, Pierre Perrault fait souvent référence aux chroniques de voyage de Jacques Cartier :

"Et le lendemain au matin eusmes bon temps
et fysmes porter jusques environ dix heures du matin
alla quelle heure eusmes congnoissance du font de la dite baye
dons fusmes dollans et marriz"⁴⁹⁶.

À partir de ces écrits, il développe une réflexion sur la différence d'attitude de Christophe Colomb et de Jacques Cartier face à leur Amérique :

"Colomb nie l'insularité de Cuba et il rapporte les Indes à son roi et il est honoré. Cartier n'appelle pas une baie un passage. Il rend compte. Il explore tous les passages. Il rend compte des baies. Et il démontre qu'il n'y a pas de passage. Il exprime le réel. Personne n'en veut. Il admet la géographie même quand elle contredit l'imaginaire. il n'en sera pas remercié"⁴⁹⁷.

Ce sont des questions que Pierre Perrault soulève tout au long de son œuvre cinématographique. Il tente d'aborder chaque nouvelle exploration sans idées préconçues. Cela ne consiste pas à revendiquer une démarche objective. Tout en acceptant son propre point de vue sur le monde, le cinéaste se laisse inspirer par la réalité filmée.

La vidéo et Robert Morin

À ce niveau, l'un des héritiers de Perrault les plus productifs est Robert Morin. Ce cinéaste n'est pas un héritier de Pierre Perrault dans un sens classique : Morin ne prolonge ni l'œuvre de Perrault, ni même ses pratiques. Par contre, il questionne – dans des directions différentes – la technique audiovisuelle. Il se situe au-delà du cinéma léger et synchrone, car il privilégie l'enregistrement vidéo.

Sa position est particulièrement claire dans *Yes sir, Madame !* (Robert Morin, 1994), où il joue avec la narration et les éléments purement cinématographiques. Le synopsis, très simple en apparence suit la *crise d'identité* de Earl Tremblay, né d'un père francophone et d'une mère anglophone. Au fil des bobines, au fur et à mesure que l'histoire progresse, ces deux identités s'affrontent de plus en plus violemment. Au paroxysme de sa schizophrénie,

⁴⁹⁶ Pierre Perrault, *L'inconnu du connu ou Un fleuve à écrire*, in *Possibles*, vol. 9, n° 3, 1985, p. 164.

⁴⁹⁷ Perrault, 1985, p. 164.

le personnage finit par s'auto mutiler. Il décide alors une séparation audiovisuelle de ses deux identités. Au départ, chaque commentaire est traduit dans l'autre langue. La traduction devient de plus en plus approximative. Dans les dernières bobines, seule une voix commente les images à tour de rôle, jusqu'à la disparition totale du commentaire à la fin du film.

Tout au long de ce processus, le personnage filme ce qui l'entoure au moyen d'une caméra. Cette auto mise en scène correspondant à différentes pratiques de vidéastes, on l'associe instinctivement au support vidéo. Au cours de la préparation du film – Morin écrit une dizaine de versions du scénario pendant presque 10 ans – le cinéaste a l'idée géniale d'insérer une caméra et 19 bobines de film 16 mm pour structurer l'ensemble du film. Le parcours identitaire se construit alors sur 19 séquences. Chaque changement de bobine est bien identifié par un intermède sonore sur fond noir. L'esthétique du film 16 mm donne une coloration souvenir d'enfance, en particulier aux premières séquences. La rareté caractéristique de ce support renforce l'aspect involontaire et apparemment insignifiant des moments retenus par le cinéaste. Enfin, la caméra 16 mm non sonore justifie la présence d'un commentaire réalisé *a posteriori*. Ainsi, tout en jouant avec les attentes du spectateur, Robert Morin justifie les éléments de son scénario par des contraintes techniques. Les caractéristiques du médium participent directement à l'agencement de la trame narrative.

D'après Georges Privet, ce rapport avec la caméra est une constante dans l'œuvre de Morin :

"Généralement trouvée par hasard ou léguée par un parent, celle-ci devient vite l'outil d'un film dont on nous dit souvent qu'il a été découvert dans les ruines d'une maison abandonnée ou flottant à la dérive. Bref, un objet trouvé qui a permis à quelqu'un de se découvrir, et qui a accouché d'une autre objet trouvé (le film) qui nous permettra peut-être de nous découvrir nous aussi..."⁴⁹⁸.

Dans la plupart de ses films, Morin s'attache à souligner l'importance des aspects concrets du médium dans toute forme d'expression. Il propose au spectateur de questionner la technique audiovisuelle, dans tous ses aspects. Dans le même temps, il ouvre une véritable réflexion sur les rapports entre la société québécoise et le contexte nord-américain.

En inversant les référents, Morin tente de lutter contre l'institutionnalisation du médium. Il refuse de classer ses pratiques audiovisuelles dans un genre, dans une catégorie ou même sur un support particulier. En fait, il se réclame d'un entre deux :

"Les gens disent que ce que je fais a le cul entre deux chaises. Que je me situe quelque part entre le réel et la fiction, entre l'expérimental et le commercial, entre le vrai monde et les acteurs. Moi, j'ai le sentiment d'avoir été marginalisé par défaut. Je n'ai jamais voulu être un artiste incompris, et je n'ai jamais fait de trucs ésotériques. Je voulais juste atteindre la télévision pour rejoindre le plus de monde possible. Mais la télévision, c'est la Bastille de notre époque. La diffusion des tapes, j'en ai toujours rêvé, mais je n'y ai jamais vraiment cru"⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ Georges Privet, *Le Petit Robert du Grand Morin*, in *24 images*, n° 102, 2000, p. 13.

⁴⁹⁹ Robert Morin, *Vérités et mensonges d'un documenteur*, in *24 images*, n° 102, 2000, p. 9.

Il ne revendique pas sa marginalité, sans toutefois la refuser. Il ne fait pas les concessions nécessaires pour se conformer aux canons et aux normes en place. En cela, son attitude ressemble à d'autres cinéastes, dont Perrault.

Plus largement, le cinéma léger et synchrone permet au cinéma québécois de se déterritorialiser. Il le soustrait au système de représentation cinématographique dominant. Le cinéma québécois n'est pas né minoritaire parce qu'il est issu d'une société minoritaire. Les postures mineures lui permettent de se soustraire, au moins pour un temps, au paradigme de pouvoir. En refusant *la force du pouvoir* pour privilégier *la puissance d'expression*, les pratiques cinématographiques se *déterritorialisent* dans un devenir. Voyons comment cela s'agence à partir de l'étude de quelques cas concrets.

2. *Jouer et vivre face à la caméra*

La première caractéristique mineure du cinéma léger et synchrone serait donc une forme de questionnement constant du médium, à la fois dans l'adaptation d'un dispositif de production souple aux conditions de tournage et dans l'expérimentation collective du médium cinématographique par les cinéastes et les personnes filmées. Ce n'est évidemment pas une spécificité des techniques légères et synchrones. Cependant, dans ces cas la déterritorialisation a lieu suivant un mode original.

Des modes de production plus souples

Le cinéma léger et synchrone se développe à l'ONF de manière concomitante avec l'assouplissement du contrôle des cadres de l'Office sur la production. Lorsque John Grierson crée l'ONF, il organise la structure autour du commissaire. Même s'il délègue à ses proches collaborateurs, il conserve le contrôle de toutes les étapes de production des films. Il fait aussi le lien entre le gouvernement canadien – les différents ministères et autres commanditaires – et les cinéastes. À son départ, la gestion administrative de l'Office est renforcée par un système très hiérarchique. Cette structure pyramidale est contestée à la fin des années cinquante, en particulier par les jeunes cinéastes francophones qui négocient une marge de liberté plus grande. La mort de Donald Mulholland modifie l'organigramme. Tout en conservant un droit de regard sur les projets de film (depuis la période d'écriture jusqu'à la copie finale) Grant McLean et Pierre Juneau ne cherchent plus à formater la production de l'Office comme le faisait leur prédécesseur.

Les films du direct sont réalisés dans ce contexte. Les cinéastes ne peuvent pas développer des techniques légères et synchrones si la structure administrative de l'Office reste rigide. Dans le même mouvement, leurs pratiques font évoluer les conditions de production des films à l'ONF. Agencée avec des revendications linguistiques, cette évolution s'institutionnalise avec la création d'un pôle de création en français – en 1964 –, puis, à l'intérieur de *l'équipe française*, d'un *comité de programme* – en 1968.

Tous ces éléments constituent des conditions de production plus souples. Les cinéastes sont plus libres de choisir les sujets, les modes de tournage et leurs choix du montage. Ils

sont moins contraints sur le temps de tournage et la quantité de pellicule exposée. Les budgets sont régulièrement dépassés. Ils peuvent quasiment filmer où et quand ils veulent et ainsi s'adapter à l'évolution de leur projet. L'un des meilleurs exemples est probablement le film de Gilles Carle, La vie heureuse de Léopold Z (1965). Au départ, ce film est une commande sur le déneigement à Montréal. Gilles Carle détourne complètement le projet, en filmant une comédie dramatique traitant de l'enlèvement de la neige, à Montréal, la veille de Noël. Il crée un personnage de fiction et épuise son budget pellicule en filmant des scènes d'intérieurs. Il finit par obtenir une rallonge pour filmer la neige et répondre à la commande.

L'état de semi-liberté qui caractérise l'équipe française des années soixante profite également à des films produits non officiellement par l'ONF. À tout prendre est un bon exemple. Ce film est réalisé par Claude Jutra, avec le concours de nombreux techniciens de l'ONF. Werner Nold confirme sa participation au projet : "Michel Brault, Jean-Claude Labrecque et moi-même prenions plaisir à aller lui donner un coup de main le soir et les fins de semaines"⁵⁰⁰. Jutra produit ce film avec ses propres moyens, soit de l'argent emprunté à sa famille ou à la banque. Il sollicite ses amis qui acceptent généreusement de contribuer gratuitement au film, devant ou derrière la caméra. Les techniciens empruntent régulièrement du matériel à l'Office pour faire avancer le projet. Sans les caméras, le matériel d'éclairage et quelques consommables fournies indirectement par l'Office, le film n'aurait pu être réalisé.

La totale liberté de production dont bénéficie Claude Jutra lui coûte chère. Il s'endette pour faire le film. Au fur et à mesure du tournage, l'argent manquant, Jutra ne peut plus filmer faute de pellicule. Cet aspect économique a des conséquences esthétiques. Jutra n'a pas pu enregistrer tous les sons et les images dont il a besoin. Cette contrainte le force à être très inventif au moment du montage. Il va compenser cette absence de matériel par des *voix off*. Le propos du film se déplace. Le « re happening amoureux entre copains » devient une introspection et une confession audiovisuelle. Jutra choisit de *filmer sa conscience* pour relier les différentes séquences déjà filmées, sa voix venant au moment du montage et du mixage faire ce lien.

Évolutions des dispositifs légers et synchrones

Ces deux exemples ne sont pas des cas isolés. À partir de 1962, les cinéastes francophones tournent de plus en plus de séquences fictionalisées où des acteurs sont mis en scène pour reproduire une situation. Différentes stratégies sont explorées : acteurs professionnels ou occasionnels ; scènes rejouées ou totalement inventées ; avec ou sans improvisation ; avec ou sans scénario et dialogues écrits ; etc. Cette tendance ne correspond pas à un développement choisi par la direction de l'Office. Par contre, ils ne cherchent pas à s'opposer à ces nouvelles pratiques cinématographiques explorées par les cinéastes à partir de celles déjà en place à l'ONF. La plupart de ces films reposent, au

⁵⁰⁰ Werner Nold, *28 ans rien qu'en dimanches...*, in Copie Zéro, 1988, p. 14.

moins en partie, sur un dispositif d'enregistrement léger et synchrone. Ils en poursuivent l'exploration du côté de l'improvisation et de la création en groupe.

La vie heureuse de Léopold Z (Gilles Carle, 1965) est peut-être le film le moins influencé par les pratiques légères et synchrones. Dans de nombreuses séquences, la caméra est fixe, posée sur un pied. De même, les voix sont souvent post-synchronisées, il y a peu de prise de son direct dans ce film. Gilles Carle planifie les scènes à l'avance et écrit des dialogues pour les comédiens. Il demande un jeu peu naturaliste aux comédiens qui souvent sur jouent les scènes. Le projet bénéficie tout de même beaucoup de la souplesse des conditions de production. Le projet se développe au fur et à mesure, en fonction de l'imagination du réalisateur, de l'inspiration des acteurs et des événements survenant lors du tournage.

On retrouve certaines caractéristiques des films du *cinéma direct* ou du *Candid Eye*. Par exemple, Gilles Carle met en place plusieurs niveaux de commentaires. La voix classique entre en concurrence avec les autres *voix off*, celle de la radio (qui renseigne le spectateur sur la situation météo) et celles au téléphone. Au début du film la voix omnisciente perd sa crédibilité auprès du spectateur en répétant inutilement ce que l'on vient d'entendre (par la radio et par le téléphone). Dans le reste du film, elle construit tout de même un lien entre les séquences et permet de palier au manque d'image. Lorsqu'elle introduit Léopold Z, le montage sonore crée une interaction entre la *voix off* et des citations des protagonistes. Le jeu avec la *voix off* correspond aux expérimentations de Claude Jutra pour désacraliser cette parole qui, dans l'esthétique classique onéfiennne, dictait le sens à l'image.

Plusieurs des thèmes exploités dans ce film rappellent l'esthétique de The Days Before Christmas (Terence Macartney-Filgate, 1958). Quelques lieux de tournage sont identiques : le rayon jouet et parfum d'un grand magasin ; la rue, les piétons et le taxi ; la chorale. La séquence de la chorale reprend les mêmes échelles de plans, cadrage et esthétique sonore. Du côté de l'image, un plan d'ensemble est suivi d'un panoramique sur les visages des jeunes chanteurs. Sur le plan sonore, l'enregistrement d'excellente qualité des chanteurs répétant et interrompus par la voix du chef de chœur dont le son a la texture du direct, moins parfait et entouré d'une ambiance sonore. Beaucoup de ces images sont filmées de loin, au téléobjectif, comme le faisaient les cinéastes de l'Unité B.

Enfin, certaines des scènes sont manifestement improvisées et les acteurs jouent avec la situation de manière burlesque, comme lorsque Léo vient faire un emprunt à la banque et joue avec un stylo ou quand Théo vient proposer à Léo de transporter ses meubles. Ces séquences reposent sur un dispositif d'enregistrement léger et synchrone, la prise de son est direct et les dialogues sont filmés en continu, sans l'alternance champ contre-champ. Lorsque cela est nécessaire, suivre un personnage à pied ou faire un mouvement de caméra complexe, la caméra est portée à l'épaule. Cette dernière caractéristique est valable pour la plupart des films du direct.

Les traces d'un dispositif d'enregistrement léger et synchrone sont beaucoup plus visibles dans le film À tout prendre (Claude Jutra, 1963). Dans le *Dossier de presse*, Claude Jutra reconnaît la filiation entre son film et les pratiques du *cinéma direct* :

"Les méthodes de tournage furent celles du *cinéma direct*, c'est-à-dire équipement léger, mobile, son synchrone direct, pas d'éclairage artificiel (sauf un *sun-gun* dans les cas d'extrême nécessité). Tout comme pour le cinéma vérité ou le cinéma documentaire, ce film n'a vraiment pris forme qu'au montage où il a fallu structurer cette histoire à partir d'une énorme quantité de pellicule impressionnée. C'est dans cette mesure que le film participe au courant du cinéma vérité"⁵⁰¹.

Jutra précise également qu'il laisse les acteurs improviser et que son rôle consiste uniquement à les mettre en situation. Ceci n'est valable que couplé avec l'enregistrement synchrone image/son, comme le confirme Jutra : "Il est à noter que le son a toujours été pris en *direct*, même extérieur, afin de permettre aux acteurs d'improviser librement"⁵⁰².

Ainsi, un dispositif de production souple permet au cinéaste d'adapter son projet de film aux différentes influences extérieures : les conditions de tournage, l'improvisation des acteurs et l'inspiration du réalisateur. Une anecdote du tournage permet de mieux comprendre comment cela s'agence. Claude Jutra demande à Johanne de révéler un aspect de sa vie devant la caméra. Il imagine différentes tactiques pour filmer ce récit autobiographique :

"Voici ce que Claude Jutra avait imaginé pour que Johanne soit le plus à l'aise possible. La caméra était installée dos à la fenêtre. Lui faisant, Johanne était cadrée en plan moyen. Elle commençait à parler : « M'amour, j'ai un secret à te dire ». Claude était derrière elle, lui caressant les cheveux. Michel amorçait alors un zoom in très lent pour cadrer le visage de Johanne en extrême gros plan tandis que Claude retirait ses mains. C'était alors le signal convenu : Michel m'a fait signe de sortir par la fenêtre. Il m'a suivi, et après lui Claude. La caméra avait une autonomie d'une demi-heure de pellicule : Johanne disposait de vingt minutes pour s'expliquer"⁵⁰³.

Les trois cinéastes reviennent à temps pour terminer le plan : "Claude est entré le premier (toujours par la fenêtre, s'est replacé derrière Johanne. A la caméra, Michel a amorcé un léger zoom out pour la recadrer en plan moyen et la séquence s'est ainsi terminée au soulagement général"⁵⁰⁴. Malheureusement, lors du visionnement des rushes, les cinéastes s'aperçoivent que le rideau de la fenêtre poussé par le vent cache une partie de l'image. C'est pourquoi cette prise n'est pas conservée dans le montage final.

Jutra invente d'autres dispositifs pour filmer le *secret de Johanne* sans mettre les techniciens dans la confiance. La prise retenue est montée suivant un long plan séquence. C'est l'une des rares séquences du film sans effet de montage ni au niveau du son – son direct synchrone –, ni au niveau de l'image. Ce dispositif correspond à celui mis en place dans *Chronique d'un été* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1960), lorsque à la fin d'une journée de tournage, Marcelline propose ainsi à Jean Rouch de raconter... de *se* raconter. Sollicité, Michel Brault, le cadreur, met en place un dispositif qu'il a l'habitude d'utiliser à l'ONF. La personne filmée marche, un *Nagra* en bandoulière, le micro à la main. Brault précède

⁵⁰¹ Claude Jutra, *Dossier de presse A tout prendre*, 1963.

⁵⁰² Claude Jutra, *Dossier de presse A tout prendre*, 1963.

⁵⁰³ Jean-Claude Labrecque, *Le secret de Johanne*, in *Copie Zéro*, 1987, p. 20.

⁵⁰⁴ Labrecque, 1987, p. 20.

Marcelline de quelques pas, la caméra à la main. Marcelline est seule avec son *Nagra*, personne ne peut l'entendre.

Les pratiques initiées par les cinéastes du direct sont une source d'inspiration pour Claude Jutra. Il souligne cet héritage en dédiant ce film à Jean Rouch et à Norman McLaren, deux des pères du *cinéma direct* à l'ONF. En retour, Jutra apporte de nouvelles propositions. Au moment où le matériel commence à devenir suffisamment performant, les pratiques légères et synchrones tendent à se cristalliser sur une forme figée. Les nouveaux défis forcent les cinéastes à réinventer des dispositifs de production souples qui s'adaptent à l'expérience cinématographique. Ainsi, les protagonistes et les cinéastes participent constamment à une expérimentation du médium cinématographique. Le processus de tournage participe du film, le dispositif d'enregistrement laisse des traces qui ne sont pas éliminées au montage. Enfin, le film ne prend sa forme définitive qu'à la fin du montage qui devient un moment crucial.

Le processus de tournage

Ces caractéristiques ne correspondent pas uniquement au film de Claude Jutra. L'importance du processus de tournage devient un élément fondamental des dispositifs légers et synchrones.

C'est particulièrement le cas dans Pour la suite du monde, où les pratiques des cinéastes ne cherchent pas à séparer l'acte de filmer des gestes et des paroles des protagonistes. Il n'y a pas de mise à distance de la réalité de l'île aux Coudres. Les cinéastes – avec leur matériel – vivent les événements de l'intérieur de la communauté. De même, les protagonistes participent au tournage de manière plus ou moins directe. Des interactions et des échanges ont lieu. Cette contamination entre le dispositif d'enregistrement et la communauté de l'île aux Coudres est, dans ce film, un terrain favorable à la création d'un discours fabulant. On le constate directement dans la construction même du film et plus particulièrement dans les *séquences de pêche*. Dans ce film, les protagonistes *vivent et jouent*⁵⁰⁵ les événements et guident le tournage. Bien sûr, certains actes sont provoqués. Par exemple, Perrault propose à deux personnes de venir débattre d'un sujet devant la caméra. Cependant, aucune scène n'est rejouée, toutes sont captées directement par les cinéastes. Ensuite, le montage produit un agencement complexe de sons et d'images – et de discours. Le film propose le récit de l'expérience d'une rencontre entre *la tradition* et *la suite du monde*.

Cet aspect prend de plus en plus d'importance durant le tournage des films de Pierre Perrault. Le processus de recherche – notamment les échecs et les égarements – est aussi important que le résultat. La rencontre avec les personnes filmées est un élément déterminant du dispositif d'enregistrement. Lors du tournage du Mouchouânipi ou Le Pays de la Terre sans arbre (Pierre Perrault, Bernard Gosselin, 1980), Perrault a des difficultés à filmer avec les protagonistes principaux. Tout d'abord, il est à la poursuite de gestes

⁵⁰⁵ Dans le générique de fin, il est précisé que "Les habitants de l'île aux Coudres ont joué et vécu ces événements".

traditionnels qui résistent difficilement à l'évolution du mode de vie des Montagnais. Ensuite, ne parlant pas la même langue, il dépend constamment de la médiation des traducteurs. Ces obstacles poussent Perrault à modifier son dispositif.

Afin de compléter son approche anthropologique, Pierre Perrault filme ses invités en train d'expérimenter certains aspects de la culture montagnaise. Par exemple, Serge André Crête goûte volontiers à la nourriture préparée à partir du caribou. De même, il n'hésite pas à tester la tente à transpirer. À aucun moment, les images du présent ne prennent une valeur métaphorique. Les scènes se déroulent au présent. Elles correspondent aux coutumes anciennes. Cependant, ce ne sont pas des reconstitutions ; à aucun moment, elles ne valent pour la traduction en images et en sons des récits montagnais. La distance entre les pratiques anciennes et l'expérience des blancs est montrée et expliquée. Seule l'expérience de la chasse est réactualisée de manière différente. Pierre Perrault situe le décalage entre la chasse d'antan – effectuée à la lance, suivant un ensemble de règles et un respect pour l'animal chassé – et la chasse actuelle – où le pourvoyeur met tout en œuvre pour satisfaire son client. La dichotomie souligne la disparition progressive de la culture montagnaise. À nouveau, le dispositif d'enregistrement se crée en fonction du projet de film et des conditions de tournage.

3. *Agencements collectifs d'énonciation*

Un dispositif d'enregistrement léger et synchrone permet de créer une nouvelle forme de discours. Dans un cinéma classique, on peut distinguer clairement les éléments constitutifs du film : les personnes filmantes, le dispositif d'enregistrement et les personnes filmées. Dans les cinémas de Pierre Perrault, Jean Rouch, Claude Jutra ou John Cassavetes, le réel et le film ne sont plus séparables, il n'y a pas de *hors* ou *dans* le film : le personnage continue à exister hors du film, même s'il est transformé par cette expérience.

"Il y a toujours passage d'un état à un autre au sein du personnage. (...) Le personnage a cessé d'être réel ou fictif, autant qu'il a cessé d'être vu objectivement ou de voir subjectivement : c'est un personnage qui franchit passage et frontières parce qu'il invente en tant que personnage réel, et devient d'autant plus réel qu'il a mieux inventé"⁵⁰⁶.

L'espace diégétique n'est pas confondu avec la réalité filmée, comme c'est le cas dans le mode *objectif* du reportage. Il n'y a pas non plus une séparation nette entre ces deux mondes, comme dans les films fictionnels classiques. Ces cinéastes dépassent le rapport impossible du cinéma à une réalité brute. La caméra interagit avec la réalité filmée et les personnes filmées modifient leur comportement.

Le personnage, sur l'écran et dans la réalité, ne cesse de devenir un *autre*. Dans le même temps, le cinéaste, le dispositif d'enregistrement, devient un autre. Il se produit une fusion entre les cinéastes et les personnes filmées qui les emportent. L'expérience humaine préexiste au film. La rencontre est provoquée par le tournage, mais l'événement

⁵⁰⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Ed. de Minuit, Paris, 1985, p. 198.

cinématographique ne peut avoir lieu que dans cette dimension humaine. Les exemples de collusions entre le cinéaste et les protagonistes sont nombreux.

Le cas de *Pour la suite du Monde* (Pierre Perrault, Michel Brault, Marcel Carrière, 1963) est particulièrement significatif. Le dispositif d'enregistrement repose sur la collaboration entre un homme de la parole – Pierre Perrault⁵⁰⁷ – et les techniciens du direct – Michel Brault et Marcel Carrière. Cependant, le film ne serait pas le même sans la rencontre des cinéastes avec l'île aux Coudres et ses habitants. La dimension poétique de ce film découle de la *magie* de ces rencontres. Au travers du langage et des gestes quotidiens de la pêche, tout un esprit mythique où figurent les mystères de la lune, le culte des ancêtres, la puissance des marées, la conception sacrale de la tradition, est révélé. En plus de ce *révélateur* la relation particulière de l'équipe de production avec les habitants de l'île donne au film une coloration intéressante. La caméra *terriblement* participante dépasse la ligne de frontière entre les gens qui filment et les gens filmés. Dans le même temps, les protagonistes sont invités – à des niveaux très variés – à participer au dispositif d'enregistrement.

Les cinéastes deviennent des îliens, Pierre Perrault en tête : on lui demandera de retendre la pêche. Les habitants de l'île aux Coudres s'approprient la reprise de la pêche et certains participent à la réalisation du film. On peut même parler de réappropriation du projet par certains insulaires. Par exemple, Léopold Tremblay facilite la médiation entre les îliens et les cinéastes, en s'appropriant le discours des cinéastes et en organisant l'image de l'intérieur⁵⁰⁸.

Le dispositif ainsi mis en place permet de rendre sensible – c'est-à-dire visible et audible – des dimensions non apparentes de la réalité. Cette caractéristique est commune à tous les films de Pierre Perrault. Pour la suite du monde propose aux habitants de l'île aux Coudres de renouer avec leurs passés ; Le Mouchouânipi tente de révéler ce lien avec l'histoire. À travers l'actualisation des récits de chasses avec des images du présent, c'est toute une cosmogonie montagnaise qui est attendue. La chasse au caribou et la pêche au marsouin fascinent Perrault de la même manière⁵⁰⁹. Les deux sont des pratiques ancestrales qui reposent sur une observation préalable de la nature – le caribou traverse le lac là où le courant est le moins puissant, le marsouin ne perçoit pas l'espace entre deux harts, etc. – et un respect magico-religieux de l'équilibre naturel.

Dans les deux cas, Perrault a une très forte intuition de ce qu'il cherche et il est très actif dans sa quête. Cependant, il n'a aucune idée de la manière dont sa vision va s'actualiser sur la pellicule. Comme Pour la suite du monde, le dispositif de production du Mouchouânipi ne préexiste pas au projet de film. Il n'est même pas mentionné dans les écrits préliminaires du *Projet de la Baie James*. Ce projet devient le film principal de la série. La réalisation du Mouchouânipi dure huit années et absorbe la majeure partie des financements alloués au

⁵⁰⁷ Perrault est à l'origine du projet, il connaît les lieux et les habitants de l'île aux Coudres depuis 1954.

⁵⁰⁸ Voir la troisième partie, deuxième chapitre.

⁵⁰⁹ Pierre Perrault s'intéresse aux sujets de la chasse au caribou et du territoire des Amérindiens, depuis le tournage de la série Au pays de Neufve France (Attiuk et Ka-Ke-Ki-Ku).

*Projet de la Baie James*⁵¹⁰. C'est à travers l'échec du projet de la Baie James que se construit ce film. L'idée de départ arrive par hasard. Cette rencontre est mise en scène dans le film :

"L'idée du film est partie d'une conversation dans un train en 1972. Cette conversation rassemblait José Mailhot, les cinéastes, et une vieille Indienne qui parle du lac Mouchouânipi. Aucun projet concernant Mouchouânipi ou le lac de la rivière Georges, ou encore une enquête sur les chasses indiennes n'apparaît dans les projets préliminaires fin 71 début 72"⁵¹¹.

Le film – de sa conception à sa réalisation – est pensé au fil des rencontres. La déterritorialisation du médium est alors poussée à son paroxysme. Malgré les pressions de l'Office pour structurer le projet, Perrault arrive à rendre souple un médium qui, à la base, est particulièrement contraignant.

Cependant, il faut relativiser le lien entre ces deux projets. Lors du tournage sur l'île aux Coudres, Pierre Perrault facilite la rencontre entre les cinéastes et les habitants. Ces derniers lui font confiance parce qu'ils le connaissent depuis plusieurs années. Cette connaissance des lieux et des personnes lui permet d'orienter le tournage et de mettre en situation les discussions. Dans le *Projet de la Baie James*, Pierre Perrault délègue ce rôle à d'autres, qui deviennent des personnages du film⁵¹². Il faut souligner le rôle d'interprète que jouent le curé de Schefferville ou José Mailhot – anthropologue québécoise, invitée par Perrault sur le tournage du film. Le principe du passeur entre deux cultures est ici directement figuré à l'écran par la différence de langue. Même si on fait un effort de compréhension, on ne peut pas accéder directement à la culture montagnaise. Toute rencontre passe par la médiation du traducteur.

Dans Pour la suite du monde, Léopold Tremblay est clairement un relais des cinéastes parmi la population. Dans Le Mouchouânipi quelques Montagnais prennent également ce rôle de médiateur, tant au niveau de la traduction que de la facilitation des contacts sociaux. Cependant, les *médiateurs* sont principalement les traducteurs – le curé de Schefferville ou José Mailhot – et l'*expérimentateur* – Serge André Crête –, c'est-à-dire des blancs, québécois ou francophones. Le résultat est toujours un film de rencontres, rencontre entre des blancs (universitaires), des colons (blancs installés dans la région) et des Montagnais, mais les cinéastes sont à l'extérieur de ce cercle. Même si on retrouve la confusion entre personnes filmées et membres de l'équipe de réalisation, le groupe concerné par le dispositif d'enregistrement se réduit. Certaines personnes filmées – des Montagnais – en sont exclues.

Or, même si la rencontre entre Pierre Perrault les Montagnais n'a pas réellement lieu, ce dernier arrive tout de même à exprimer un aspect de la réalité du grand nord québécois. Dans ce film, Perrault questionne la *conquête de territoire*, c'est-à-dire l'occupation par le Blanc et les conséquences autant pour les Montagnais que sur la mise en place d'une identité québécoise. Sans adopter spécifiquement le point de vue des Amérindiens, le film

⁵¹⁰ Gwenn Scheppler, intervention lors du *Forum du CRI*, décembre 2002.

⁵¹¹ Scheppler, décembre 2002.


montre, à travers la recherche d'un territoire mythique et la poursuite de la légende d'Atticknapéo, la disparition de pratiques culturelles liée à la perte du territoire. Les échanges entre les différents groupes – les Montagnais, les colons et les *médiateurs* – mettent en lumière le gouffre culturel entre plusieurs manières de vivre et soulignent les écarts entre les différentes conceptions du monde. Le discours du film figure ce décalage en reposant principalement sur l'interaction entre les cinéastes et les médiateurs. C'est en cela que Perrault échoue à créer un dialogue avec les Montagnais.

Pierre Perrault n'est pas le seul à mettre en place ce type de dispositif de tournage à l'Office. Les projets de Colin Low aux îles Fogo à la fin des années soixante reposent sur un principe semblable. Low s'installe parmi les habitants et filme avec leur concours. Il adapte le tournage aux événements et aux rencontres. Ensuite, les rushes sont visionnés en commun avec les habitants et le montage est le résultat de cette collaboration. Le réalisateur n'arrive pas sur l'île avec une série de sujets prédéterminés. Ce n'est qu'après le visionnement que le matériel filmé trouve un sens dans une série de courts-métrages.

Il existe bien sûr beaucoup d'autres variantes dans la production de l'Office. Par exemple, dans La noce est pas finie, (Léonard Forest, 1971), Léonard Forest commence par écrire un scénario avec un groupe de citoyens du comté de Gloucester, au Nouveau-Brunswick. Ensuite, lors du tournage, chacun se donne un rôle construit autour de ce scénario commun. Le projet final prend autant l'aspect d'un reportage ou d'une enquête sociologique sur les conditions de vie dans la région que d'une œuvre collective reflétant les préoccupations des protagonistes.

Tous ces projets ont des visées sociales : permettre à une communauté d'exprimer sa réalité afin de prendre conscience de ses dysfonctionnements. Dans un deuxième temps, ils permettent de rendre public une situation anormale afin de faire pression sur les autorités. Ainsi, ces films s'adressent d'abord à la population concernée, comme reflet de ses préoccupations et ensuite aux autres Canadiens, pour les informer et leurs transmettre une expérience. Par exemple, Maurice Bulbulian questionne systématiquement sa pratique cinématographique en fonction d'une pertinence sociale. Dans La petite Bourgogne (Maurice Bulbulian, 1968), Bulbulian dépasse la simple observation pour mettre en place un dispositif cinématographique qui accompagne la réaction des personnes filmées. Dans Chroniques de Nitinaht (Maurice Bulbulian, 1997), il accompagne les *Ditidahts* du village de Nitinaht Lake en Colombie-Britannique dans leur travail de mémoire communautaire visant à mettre un terme à un histoire marquée par la violence familiale, les agressions sexuelles et l'inceste. Pendant près de sept ans, le cinéaste est accueilli dans la communauté pour filmer les témoignages. Le dispositif d'enregistrement, en filmant les confidences et devenant une part de la mémoire communautaire, participe au travail de réconciliation et de pardon. Dans un second temps, en dénonçant les internats religieux et plus généralement l'acculturation imposée par les autorités politiques, ce film devient l'expression de l'indignation commune des cinéastes et des personnes filmées.

⁵¹² C'est l'un des aspects nouveau de la fonction de fabulation dans ces films.



Dans tous ces cas, le film repose sur une série de *rencontres* : la présence du dispositif d'enregistrement provoque dans la réalité une réaction des personnes filmées ; ceci permet de révéler un aspect important que les cinéastes ne perçoivent pas forcément avant le tournage ; en retour, le discours complexe, fruit de l'interaction entre tous les protagonistes du film, peut déclencher une réflexion chez le spectateur. Ainsi, la déterritorialisation du medium, rendue possible par les techniques légères et synchrones, ouvre la porte à de nouvelles esthétiques cinématographiques et à de nouvelles postures de spectatures.



II. Une image avec de nouvelles caractéristiques.

La déterritorialisation du médium cinématographique opérée par les techniques légères synchrones permettent un branchement de l'individuel sur l'immédiat politique, à travers un agencement collectif d'énonciation. Le film produit par ce dispositif propose une forme de réalité en lui conservant toute sa complexité, c'est-à-dire en combinant, dans un artefact complexe, une subjective indirecte libre, une *image-temps*⁵¹³ et des puissances du faux. L'œuvre ainsi réalisée est à la fois *ouverte* et *englobante*. Du point de vue du dispositif de production, elle est ouverte sur le tout. Dans ce type de production culturelle, l'énonciation n'est pas clairement déterminée, elle ne propose pas un récit linéaire et totalisant et le sens n'est pas figé au moment de sa conception. Du point de vue du spectateur, l'œuvre est englobante car elle rend possible une interaction entre toutes les entités du tout. Commençons par décrire l'aspect ouvert de l'œuvre, nous étudierons ensuite son aspect englobant.

Le mode de production cinématographique souple rendu possible par la mise en place des dispositifs légers et synchrones est le résultat de la confrontation entre des déterminismes technologiques et la capacité d'imagination de quelques cinéastes (au départ). À partir de la prise de conscience des contraintes imposées par une conception lourde du cinéma, des réalisateurs et des techniciens ont exprimé le désir d'un autre matériel et ils ont proposé d'autres pratiques cinématographiques. Revenons sur les questionnements qui sont à la base de ces nouvelles pratiques afin de mieux en comprendre les enjeux esthétiques.

Parmi ces cinéastes, Jean Rouch est un des pionniers des plus inventifs. Il part d'une question, qui sera reprise ensuite par certains cinéastes de l'ONF : comment traduire à l'écran une image plus intérieure que la surface apparente de la réalité ? "La vérité ne se révèle pas ici au premier regard, mais exige, pour être découverte, une certaine traversée des apparences"⁵¹⁴. Dans les films de Jean Rouch, il y a toujours le passage d'un état à un autre au sein des personnages. La notion de *légende* est au cœur du travail du cinéaste. Il ne cherche pas seulement à enregistrer des faits scientifiquement. Il travaille le matériau brut de ces enregistrements pour construire son discours. Cette mise en forme filmique passe par une condensation événementielle mais aussi par une reconstruction intellectuelle. Ce processus est analogue à celui de la fabrication des légendes. Jean Rouch est parfaitement conscient de cette mise en scène et il reconnaît les différents niveaux d'organisation. En condensant, par le montage, le matériau original, il reconstruit la légende selon sa vision propre – *rouchienne* – qui est celle d'un étranger éclairé. Par son expérience de l'Afrique, et ses connaissances d'ethnologue, il anticipe les différentes implications que chaque geste peut avoir. Cependant, certaines significations symboliques peuvent lui échapper. C'est à travers ce point de vue que le cinéaste propose au spectateur de regarder la réalité. Ce filtre, cette déformation, permet en quelque sorte de mieux voir.

⁵¹³ Deleuze, 1985, en particulier p. 358.

⁵¹⁴ Marie Claire Wulleumier, *Moi un noir : une exploration spirituelle*, article non publié.

Certains critiques reprochent à Jean Rouch son manque d'objectivité : comment accepter la fiction dans un film qu'ils lisent sous un angle ethnographique ? Par exemple, ils reprochent à Moi un Noir son côté romanesque. Le spectateur est gêné dans sa lecture documentaristante. La présence de l'auteur est révélatrice d'une certaine fiction. La mise en scène et l'utilisation d'acteurs est contraire aux règles du genre documentaire. Le héros du film, E. G. Robinson, a une position ambiguë. En montrant les rêves des personnages, Jean Rouch met en évidence la fiction. En voyant les interprètes jouer eux-mêmes ces séquences, le spectateur prend soudain conscience que tout le film est joué. Le spectateur ne sait plus comment aborder le film.

Pour la suite du Monde n'a pas rencontré ce type de critique. Pourtant, le film reprend un dispositif très proche de celui de Moi un Noir. Les habitants de l'île – Alexis Tremblay en tête – commentent les événements, leur mode de vie, la pêche en cours... Ils commencent même une exégèse du film, montrant l'importance de garder une trace des gestes et de transmettre la tradition aux enfants. Une autre fiction est à l'origine du film. Même si les habitants se sont réappropriés le projet, ce sont les cinéastes qui ont lancé l'idée de reprendre la pêche au marsouin. Cependant, toutes ces *traces* de fiction sont gommées par un montage extrêmement lisse, ce qui n'est absolument pas le cas de Moi un Noir. Les séquences s'enchaînent, durement, sans que les cinéastes concèdent une forme de convention aux spectateurs : tout est faux, et tout dans le film dénonce le dispositif cinématographique. Au contraire, dans Pour la suite du Monde, apparemment grâce au talent de Werner Nold⁵¹⁵, tous les éléments de fiction sont intégrés au film, étroitement mêlés. Il faut une lecture attentive pour les démêler.

Ces pratiques, en cherchant à mettre en place un autre rapport avec la réalité filmée, créent un nouveau type d'image cinématographique. Les images issues des dispositifs légers et synchrones reposent principalement sur une hétérogénéité, tant sur le plan de l'énonciation que des éléments cinématographiques. Sans chercher à décrire de manière exhaustive ce type d'image, commençons l'exploration de ses caractéristiques en étudiant plus spécifiquement différents aspects du discours cinématographique.

1. Une subjective indirecte libre

Un discours hétérogène

Dans la plupart des dispositifs légers et synchrones, les cinéastes ne sont plus hors du film, ils participent de la même réalité que les personnes filmées. Le tournage est l'expérience d'une rencontre avant d'être un événement cinématographique. Le cinéaste devient un autre quand "il s'intercède ainsi des personnages réels qui remplacent en bloc ses propres fictions par leurs propres fabulations"⁵¹⁶. Dans le même temps, le personnage ne cesse de franchir la frontière entre le réel et le fictif, d'exprimer la réalité de son

⁵¹⁵ À ce moment-là, Werner Nold a monté plus de films scénarisés – fictions ou documentaires. Il a donc une vision très *lisse* du montage.

⁵¹⁶ Deleuze, 1985, p. 196.

quotidien à travers des légendes, de figurer la complexité de sa vision du monde en racontant ses légendes.

Il n'y a plus de séparation entre l'auteur et ses personnages. Comme le souligne Gilles Deleuze, le récit – dans sa compréhension moderne – est remis en cause :

"Il y a formation d'un *discours indirect libre*⁵¹⁷, d'une *vision indirecte libre*, qui va des uns aux autres, soit que l'auteur s'exprime par l'intercession d'un personnage autonome, indépendant, autre que l'auteur ou que tout rôle fixé par l'auteur, soit que le personnage agisse et parle lui-même comme si ses propres gestes et ses propres paroles étaient déjà rapportés par un tiers"⁵¹⁸.

Le discours indirect libre implique un système hétérogène, nourri par des éléments extérieurs au système. L'énonciation et le sujet de l'énoncé sont mis en rapport, suivant un agencement d'énonciation, opérant simultanément deux actes de subjectivation. Un personnage est constitué par le récit, le récit est organisé par un sujet extérieur au système, mais influencé par le personnage. La mise en crise de l'espace diégétique favorise un morcellement de l'énonciation.

Ce type d'interaction existe de manière isolée à l'ONF, avant même l'actualisation d'un matériel cinématographique léger et synchrone. Par exemple, dans *Félix Leclerc, troubadour* (Claude Jutra, 1959), Claude Jutra masque volontairement l'instance énonciative du film en demandant à Félix Leclerc de *commenter la visite* de sa propre maison de Vaudreuil par une équipe de l'Office. Le ton du commentaire, les propos du chanteur et le manière dont la *voix off* et les images sont agencés produisent une confusion dans l'esprit du spectateur : qui parle ? Félix Leclerc ou l'ONF ? Qui tourne en dérision les modes de tournages lourds de l'Office ? Claude Jutra ou Félix Leclerc ? Qui filme qui ? En réalité, le film est le fruit de la coopération entre l'équipe de tournage et les personnes filmées. Le chanteur et le réalisateur sont d'avis de démystifier les images. De concert, ils cherchent une autre manière de présenter l'entretien avec une personnalité du Québec, en se distançant de l'esthétique classique onéfienne. En résumé, le film montre la collaboration entre le réalisateur et le chanteur. Le discours ainsi produit est à la rencontre de ces deux points de vue.

Il en va de même dans Pour la suite du monde, où la seule forme de commentaire qui persiste émane directement des personnes filmées. Les protagonistes commentent eux-mêmes leurs paroles et leurs gestes, soit directement au fur et à mesure du déroulement de l'action, comme le fait souvent Grand Louis, soit de manière désynchronisée, par la synchronisation au montage de citations des protagonistes, soit par leur présence et leur influence sur le dispositif de réalisation du film.

Dans le premier cas, sur l'invitation des cinéastes, certains des protagonistes complètent leurs actions par des commentaires ou leurs paroles par des gestes. Chacun des protagonistes exprime son opinion sous différentes formes. D'un côté Grand Louis saisit

⁵¹⁷ Deleuze emprunte ce concept à Pasolini pour en étendre l'usage, en particulier du côté du direct : "C'est la poésie que réclamait Pasolini contre la prose, mais qu'on trouve là où il ne le cherchait pas, du côté d'un cinéma présenté comme direct". (Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, 1985, p. 200).

⁵¹⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, 1985, p. 239.

l'occasion pour décrire sa vision du monde. De l'autre, Abel Harvey s'exprime plus volontiers par ses actions. Certaines discussions peuvent également constituer une réflexion sur l'action en cours. Par exemple, le débat entre Grand Louis et Edmond Dufour sur l'influence des âmes ou sur la réussite de pêche, participe à éclairer un aspect important de la vie sur l'île.

Dans le second cas, le commentaire est principalement construit à partir de la parole d'Alexis Tremblay qui se présente comme la mémoire de la communauté, celui qui détient les écrits de Jacques Cartier. La plupart des séquences commentées commencent par l'entrevue avec Alexis Tremblay, à l'écran. Il est alors cadré en plan serré sur son visage, en partie caché par l'ombre. On sent dans cette image presque intime, toute l'amitié qui existe entre Alexis Tremblay et Pierre Perrault. Michel Brault et Marcel Carrière en deviennent les dépositaires et le traduisent, via la caméra et la magnétophone, dans l'image audiovisuelle. Parfois Alexis lit ou cite des passages du livre de Jacques Cartier. Il évoque ses souvenirs, ceux de ses parents et les légendes qui accompagnent la pêche. Ensuite des images viennent recouvrir ces paroles, les sons d'ambiances des deux lieux étant mixés.

Ainsi, la scène de pêche est commentée par Alexis Tremblay, sans que le passage entre les deux espaces ne semble artificiel. Par exemple, au début de la 1^{ère} séquence de pêche, Alexis Tremblay, d'une voix posée et grave, décrit ses souvenirs de pêches : « C'est la pêche la plus enivrante... ». Puis, sa voix recouvre les images de la pêche et il commente la recherche des « rabots ». En fait, si l'on regarde la séquence en entier, on s'aperçoit qu'elle fonctionne suivant un principe de *contamination des lieux*. Lorsque la voix d'Alexis Tremblay quitte les images du fleuve pour se resynchroniser avec son visage, les sons d'ambiance (clapotis de l'eau, bruit du vent, paroles des pêcheurs, etc.) entrent dans le salon. Cela produit une forme d'*hétéronome sonore* : le son – les sons – prennent leur autonomie par rapport au visuel. Les deux images (sonore et visuelle) interagissent.

Là où traditionnellement une voix standardisée – *off* dans tous les sens du terme – aurait dû lire un texte écrit par Perrault⁵¹⁹, prend place une forme de *commentaire homodiégétique*, construit à partir des propos d'Alexis Tremblay. On connaît le narrateur, il apparaît avant cette séquence. On le voit parler, cette voix n'est pas totalement isolée de son contexte d'émission. Même lorsqu'il ne s'agit pas d'Alexis Tremblay, qui est très respecté à l'île aux Coudres, les voix émanent directement de la communauté. Les cinéastes donnent ainsi à quelques individus la possibilité de parler pour le groupe. En fait, chaque protagoniste, par sa présence, même muette, participe à un commentaire indirect. La distinction entre ces différents modes de prise de parole n'est pas clairement définie. En participant de différentes manières à l'élaboration du film, les habitants de l'île influencent le dispositif de production.

Ces trois procédés permettent aux cinéastes de donner la parole aux habitants de l'île aux Coudres. Les cinéastes sont sur l'île pour capter cette parole ; l'ensemble du dispositif d'enregistrement est conçu pour en favoriser la captation. Il s'adapte aux personnes filmées. La voix est issue de la communauté, ce sont les habitants de l'île aux Coudres qui se

⁵¹⁹ C'est le cas dans tous les films de Au pays de neuve France.

racontent : soit directement, captée et mise en scène par les cinéaste ; soit indirectement, en influençant le tournage et en participant au dispositif de réalisation du film. Le dispositif de production permet alors de produire un *agencement collectif d'énonciation*, une *subjective indirecte libre*. Michel Brault et Pierre Perrault filment des pêcheurs en train de réagir, de discuter leurs gestes et leurs coutumes. Ce n'est donc plus tout à fait un cinéma synchrone, ou du moins direct. À l'île aux Coudres, les cinéastes sont des spectateurs, mais pas des témoins distants, objectifs. Perrault est concerné par la réalité de l'île aux Coudres, il y a une amitié qui le lie à cet endroit et à ses habitants. Il n'est pas là pour leur imposer une histoire et des dialogues. Il ne vise pas non plus le pittoresque, dans une forme caricaturale de documentaire. Il donne la parole aux gens de l'île, dans un dialogue. Au cours du tournage, la tradition interagit avec les lieux, les conteurs, les animaux, le dispositif d'enregistrement, etc.

Suivant cette logique, le corps et plus spécifiquement le geste, participent du film comme mode d'expression équivalent à la parole. Dans ce *cinéma de la parole*, l'attitude des personnes filmées, leurs expressions du visage, leurs actions ou la manière dont ils interagissent avec leur environnement, constitue une part importante de la matière du film. Plus généralement, les dispositifs légers et synchrones autorisent autant les cinéastes à filmer les attitudes des individus qu'à leur donner la parole.

Le cas de À tout prendre

Les postures induites par les pratiques cinématographiques légères et synchrones permettent aux cinéastes de créer de nouveaux rapports avec les personnes filmées. Le dispositif d'enregistrement rend possible l'enregistrement audiovisuel des corps dans une *attitude quotidienne*. Ce n'est plus un corps abstrait, mythe d'une collectivité, mais des organes concrets (voix et corps) en activité. Ce cinéma contredit le mythe du *corps qui n'avait qu'une âme* – celui du peuple canadien français – en proposant, non pas un corps commun communautaire, mais *des corps en action* – ceux des Québécois – composés de voix et gestes⁵²⁰. Le direct est le premier cinéma au Québec à montrer ce corps individuel. Ce ne sont plus les corps niés des films de l'abbé Proulx (*En pays neuf*, 1937), où l'on ne montre même pas la faim dans l'Abitibi de la colonisation, ni le corps mutilé ou sanctifié de la petite Aurore (*La petite Aurore, l'enfant martyr*, Jean Yves Bigras, 1951). Ce sont des vrais corps qui peuvent souffrir, comme dans *Golden Gloves*, ou se mettre en scène, comme dans *La lutte*. Ils sont filmés individuellement ; chaque individu a sa place dans ce cinéma, chacun est filmé pour lui-même, non pas pour rendre compte d'une figure sociale ou d'un cliché collectif.

Ainsi, les cinéastes du direct accompagnent l'émergence de l'individu, qui a lieu lors de la *révolution tranquille*, en filmant des personnes ayant des caractéristiques normales, voire banales. Ce ne sont pas des héros, ni des personnes exceptionnelles, ils ne vivent pas un destin extraordinaire. Pourtant, ils sont dignes d'attention, leur vie présente un intérêt pour les cinéastes et, à travers le dispositif cinématographique, pour les spectateurs.

⁵²⁰ Michèle Garneau, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, 1997, p. 200.

Examinons maintenant la médiatisation de ces *corps agencements d'organes* dans un exemple très particulier, le film de Claude Jutra, À tout prendre. À travers une histoire individuelle, une histoire d'amour entre deux individus, Claude Jutra tente de filmer une manière d'être un jeune trentenaire dans la société canadienne française de Montréal. Jutra ne cherche pas à figurer une collectivité, mais, à travers la prise de parole d'une petite communauté constituée par son cercle d'amis, il tente de rendre compte de certains enjeux qui structurent leurs vies. C'est à la fois un film très individuel, centré sur l'expérience et sur le corps de Claude Jutra, et une réflexion en images (visuelles et sonores) sur la société montréalaise des années soixante.

Ce film unique dans l'œuvre de Claude Jutra comme dans le cinéma québécois n'est pas bien reçu au Québec, ni par les critiques, ni par les spectateurs. Les délires d'un jeune bourgeois n'intéressent personne. Dans un article de La Presse du 16 juillet 1966, un critique dénonce le *gaspillage* dont ce film fait l'apologie, tant sur le plan artistique qu'humain : "Il n'y a vraiment que chez les riches que l'on peut gaspiller sa vie et saboter celle des autres avec tant d'élégance et de nonchalance et s'en tirer finalement à si bon compte"⁵²¹. Les seules bonnes critiques répertoriées, viennent de New York. Jean Renoir et John Cassavetes soulignent la qualité de l'improvisation et de la réalisation de ce jeune cinéaste prometteur... Jutra ne tentera plus ce genre d'expérience, entre expérience initiatique (comme il l'affirme dans son manifeste) ou testament. Jutra va continuer à se mettre en scène lui-même, mais les personnages qu'il incarnera seront beaucoup plus achevés.

Au contraire, le personnage de Claude est extrêmement morcelé. Michèle Garneau, dans *Pour une esthétique du cinéma québécois*, propose de distinguer trois régimes de voix. Le premier est la *voix du moi*, une voix apaisante, complaisante, intime et familière avec le personnage. Le second est une *voix du sur moi*, une voix critique, qui cherche à tenir le sujet à distance en le défiant constamment :

"Le plus souvent, elle ne fait que répéter, mais sur un autre ton, ce que dit la première, à d'autres moments, elle l'interroge, cherchant à la pousser dans ses derniers retranchements. Elle précipite alors le sujet dans le comble de la véhémence"⁵²².

C'est la voix de la mauvaise conscience, la voix des autres, de la société morale. Enfin, le troisième est une *voix neutre*, une voix récitante et sereine, qui ouvre la voie vers une sorte de libération.

Ces trois *voix off* interagissent différemment avec le corps. Le conflit qui se met en place entre les voix, menace le corps et le fait fuir. Les voix, principalement celle du *sur moi*, agressent constamment le corps du personnage :

"Le corps de Claude est en fuite, comme s'il cherchait à semer les voix. La *voix off* de Claude est si chargée qu'elle devient une meute, meute de voix en chasse contre le corps qui cherche une issue. Et ce sont aussi les voix entre elles qui entrent en lutte, accentuant la charge contre le corps"⁵²³.

⁵²¹ *Pourquoi n'avons nous pas encore de cinéma canadien ?*, La Presse du 16 juillet 1966, Montréal.

⁵²² Michèle Garneau, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, 1997, p. 210.

⁵²³ Garneau, 1997, p. 210.

Cette construction au montage donne un aspect burlesque au film, dans le sens où des saynètes acquièrent une autonomie par rapport à l'action principale. Le personnage de Claude occupe l'espace de deux manières : soit classiquement, à travers la mise en scène de son corps et de sa voix dans des actions en lien avec la trame dramatique ; soit dans la transposition à l'écran de sa conscience, via l'interaction entre les trois *voix off* et son corps. Dans les deux cas, le personnage de Claude interagit avec un environnement complexe. Tous ces éléments sont agencés par Jutra pour produire un discours complexe, à la rencontre de plusieurs modes d'expressions.

Le dispositif mis en place par Jutra lors du tournage repose sur beaucoup d'improvisations. La présence de ses amis, autant comme acteurs que comme techniciens, est une grande source d'inspiration pour le cinéaste. Le film se construit dans des conditions de tournage très souple et le dispositif d'enregistrement peut capter les instants que Jutra sait provoquer. Le discours produit par le film est le résultat de cette série d'interactions : entre Claude Jutra et les autres protagonistes du film, entre le personnage de Claude et son environnement, entre sa conscience et son corps. Les gestes et les corps de Jutra et de ses amis participent à l'agencement collectif d'énonciation, autant que leurs voix ou que les *voix off* de Claude.

Suivant cette lecture, À tout prendre n'est pas le film d'un bourgeois canadien français individualiste et égocentrique. Il devient l'expression d'un groupe, à travers le travail et le talent d'un grand réalisateur. Ce film n'est pas une *anecdote* qui tente de figurer une société ou le mode de vie d'une communauté, mais la trace audiovisuelle d'une série de rencontres, entre Claude Jutra et ses amis, entre Jutra le réalisateur et Claude le personnage, entre la conscience de Claude et le corps de Jutra.

Ainsi, l'agencement d'éléments hétérogènes permet au cinéaste de s'exprimer à travers la réalité filmée, tout en dépassant la dichotomie *vision subjective/objective*. Son point de vue influence la genèse du film et, dans le même temps, sa propre vision est modifiée lors du tournage. Le film est le résultat de la médiation entre tous ces discours, la rencontre entre le dispositif d'enregistrement, les protagonistes et la réalité filmée. Il ne rend pas compte d'une réalité figée, mais propose au spectateur un nouveau mode descriptif. Le montage d'éléments hybrides ne forme pas un film lisse. Les différentes sources à la base du discours conservent une certaine autonomie et ne constituent pas une image homogène. Voyons maintenant les caractéristiques de cette image.

2. Une image cristal

L'hétérogénéité qui caractérise certaines des images issues des dispositifs légers et synchrones, rend possible une présentation composée de réalités. Ainsi, l'image dépasse la monstration d'une apparence, en donnant à voir aux spectateurs différentes dimensions à travers un agencement complexe d'énonciation. En cherchant à filmer d'autres aspects de la réalité, ces cinéastes quittent le *régime cinétique*, reposant sur le principe d'une *description organique* :

"On appellera organique une description qui suppose l'indépendance de son objet. Il ne s'agit pas de savoir si l'objet est réellement indépendant ; il ne s'agit pas de savoir si ce sont des extérieurs ou des décors. Ce qui compte, c'est que décors ou extérieurs, le milieu décrit soit posé comme indépendant de la description que la caméra en fait, et vaille pour une réalité supposée préexistante"⁵²⁴.

Dans un tel régime, l'interaction entre le dispositif d'enregistrement et la réalité filmée est niée. L'image ainsi créée est une reconstruction d'un réel homogène, où l'imaginaire et le réel existent, mais seulement par opposition. L'image implique la mise en place d'un régime de vérité moderne, incluant des mythes et des clichés.

Au contraire, dans un *régime cristallin*, l'image (audio et visuelle) conserve une part de flou et d'ambiguïté, qui ne la fige pas dans une forme définitive. Chaque image cinématographique est présentée dans un environnement qui nourrit l'image, suivant des *circuits*⁵²⁵ de sens de plus en plus large. Le spectateur ajoute à chaque image actuelle ses souvenirs, ses rêves, son monde :

"L'image actuelle a elle-même une image virtuelle qui lui correspond comme un double ou un reflet. En termes bergsoniens, l'objet réel se réfléchit dans une image en miroir comme dans l'objet virtuel qui, de son côté et en même temps, enveloppe ou réfléchit le réel : il y a *coalescence* entre les deux. Il y a formation d'une image biface, actuelle *et* virtuelle"⁵²⁶.

Ainsi, un cristal constitué à partir d'éléments hétérogènes assure le dédoublement de la description, l'échange de l'actuel et du virtuel. L'image-cristal ne donne plus le cours empirique du temps comme une succession de présents, ni sa représentation indirecte comme intervalle ou comme tout, mais une présentation directe du temps. De même, dans cette image, le réel et l'imaginaire coexistent comme deux éléments inséparables, le développement de l'un nourrissant l'autre.

Une esthétique fragmentée

L'image-cristal est composée d'éléments hétérogènes. Elle s'articule autour d'une image actuelle et de *son* image virtuelle. Cette caractéristique existe déjà dans les films du direct. Comme nous l'avons vu dans la troisième partie, les longs plans d'ensemble montrant les événements principaux sont généralement complétés par des sons et des images enregistrés de manière non synchrone et synchronisés au montage. Ce morcellement esthétique permet aux cinéastes du direct de dépasser la simple monstration de la réalité, sans proposer à la place une écriture symbolique. La fragmentation de la réalité correspond également à un morcellement de l'énonciation du film, qui produit un agencement particulier. Le discours produit par le film ne semble plus émaner d'une source unique.

Cette esthétique prend une autre dimension dans Pour la suite du monde, où les éléments hétérogènes renforcent la présence des protagonistes dans l'énonciation. Pierre

⁵²⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, 1985, p. 165.

⁵²⁵ Deleuze, 1985, p. 92.

⁵²⁶ Deleuze, 1985, p. 92.

Perrault et Michel Brault filment des pêcheurs en train de réagir, de discuter leurs gestes et leurs coutumes. Ce n'est donc plus tout à fait un cinéma synchrone, ou du moins direct. La parole, synchrone – ou synchronisée au montage – dans l'ensemble du film, reprend son autonomie pour créer un sens nouveau au contact des images de la pêche. En proposant de faire commenter la pêche par Alexis, et plus largement, en permettant aux protagonistes de commenter leurs gestes, les cinéastes ouvrent une nouvelle dimension dans l'image cinématographique. En réunissant deux espaces ayant des coordonnées spatio-temporelles différentes et en dépassant une partie des schèmes sensori-moteurs qui constituent l'action, ils sortent du régime de l'image-mouvement. Le réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel, se mélangent jusqu'à devenir indiscernables.

Relation temps/expérience

Ainsi, ce type de montage donne plus de complexité à l'image. D'autres dimensions sont alors exprimées : les aspects mythiques de la vie sur l'île, les pêches passées, etc. Cette pêche est l'actualisation en 1962 d'une *geste* pratiquée par les ancêtres. Les îliens cherchent la trace pour renouer avec leur passé, mais également pour se construire un avenir, « Pour la suite du monde... » comme le dit Grand Louis. Ils commentent la trace de cette pêche – le film – l'héritage, ce qu'ils vont léguer pour la suite du monde. Sur des images (visuelles et sonores) de la pêche de 1962, toutes les anciennes pêches (depuis les *sauvages*, Jacques Cartier, les ancêtres, les souvenirs, etc.) viennent morceler cette image et compléter le discours.

Dans les intervalles créés par ces éléments hétérogènes, le spectateur prend également conscience de la dimension extra-cinématographique des protagonistes. Par exemple, la réalité de Grand Louis ne se limite pas à ce qui est montré dans le film. La manière dont il se met en scène, les traces de sa complicité avec les cinéastes, tous les éléments qui apportent de l'ambiguïté à son personnage ouvrent des pistes sur d'autres dimensions de sa vie. Sans que cela soit dit explicitement, le spectateur est amené à supposer un hors champ très riche. La projection lui permet de constituer un monde qui ne se limite pas à la réalité diégétique. Le film n'est plus une description organique figée d'une réalité, mais une description cristalline, soit la présentation d'une rencontre avec la réalité. Dans ce cas, la projection est une expérience unique, où chaque spectateur actualise à sa manière l'agencement d'éléments audiovisuels. Cette impression est renforcée quand on regarde l'ensemble du cycle de *l'île aux Coudres*. Les protagonistes ont ainsi l'occasion de complexifier encore leur personnage cinématographique. Le spectateur construit une réalité diégétique unique en fonction de ses connaissances et de sa perception du cycle de films.

Cet aspect prend de plus en plus d'importance dans les films de Pierre Perrault. La pratique cinématographique de Perrault s'éloigne progressivement d'une esthétique classique vers plus d'hétérogène et plus d'ambiguïté. L'évolution est particulièrement visible dans Le Mouchouânipi, qui dépasse la simple *contamination sonore des espaces*. Le monde diégétique construit par le film n'a plus de lien spatio-temporel direct avec la

réalité filmée. Une séquence n'est plus organisée en fonction d'une action ou d'une argumentation. Perrault constitue un discours en rassemblant des images et des sons par similitude ou par allusion. Cette démarche vise à révéler une réalité complexe et en mouvement.

Par exemple, la traque de la *légende d'Atticknapéo* a lieu dans le montage hybride entre les différentes traces du passé et les images du présent (au moment des tournages). Pierre Perrault retrace la *légende* à travers les discours, les récits de la vie, de la chasse. Le dialogue avec la vieille dans le train est complété par des échanges avec d'autres membres de la communauté. Ce ne sont pas des témoignages, mais des rencontres. Elles sont présentées avec tout un contexte : le hasard, la traduction, les répétitions, etc. Les cinéastes poursuivent cette piste en explorant différents lieux de mémoire. Ceci correspond aux traces archéologiques – roches, silex, couteaux – et aux offrandes de panaches de caribous. Perrault ne nous présente pas ces trésors de manière figée.

Le film est le résultat de cette traque. Il nous propose une image – visuelle et sonore – complexe et partielle de la *légende d'Atticknapéo*, en nous inscrivant dans un parcours. Il nous présente dans le même temps l'expérience d'une recherche et la poursuite de la légende. Les traces de construction – en particulier les erreurs et les échecs – ne sont pas gommées. Malgré l'absence de rencontre avec la réalité des Montagnais, Perrault arrive tout de même à réaliser une œuvre collective, incluant quelques québécois et quelques amérindiens dans son dispositif d'enregistrement. Il va même jusqu'à faire intervenir Léopold Tremblay afin de *provoquer* une rencontre.

Malgré cet échec, le dispositif de production cinématographique produit tout de même une *image-cristal* complexe qui révèle une part de la *légende*, tout en lui conservant sa complexité et son mystère. Cependant, cette révélation n'a pas lieu sur un mode direct. La médiation audiovisuelle nous masque les réalités – celles des Montagnais, mais également celle du tournage. Le film ne cherche pas à représenter *La légende d'Atticknapéo*. Ce n'est pas un point de vue omniscient ou orienté sur cet aspect de la culture montagnaise. Il n'est pas non plus le compte rendu d'une rencontre, d'une recherche. C'est à travers l'*hybridité des éléments visuels et sonores* – assemblés au tournage et au montage – que la révélation a lieu.

Avec ce film, Pierre Perrault repousse les limites du medium cinématographique. En filmant une certaine ambiguïté du réel, il défie les caractéristiques ontologiques du medium cinématographique : le réalisme, la présence et le temps présent. C'est également à ce niveau que s'articule l'un des aspects de la fonction de fabulation reposant sur une *hybridité des éléments cinématographiques*. Enfin, cette écriture audiovisuelle repose sur l'entremêlement de plusieurs temporalités. L'actualisation d'un geste (ce n'est plus la pêche, mais la chasse) a lieu à travers la confrontation entre différentes traces du passé (les récits, les *preuves* archéologiques, les fables, etc.) et le moment présent de la rencontre.

Cependant, cette fois-ci, même le geste est absent. Malgré les reconstitutions et les témoignages, Pierre Perrault ne retrouve plus la piste de ces chasses d'antan. La distance est trop grande entre l'expérience passée et le vécu contemporain durant le tournage. Le film dépasse cet échec pour nous livrer ce qui perdure malgré tout : une vision du monde.

La chasse devient la porte d'entrée d'un monde qui ne repose pas sur les mêmes présupposés que le nôtre : le respect de la nature, l'absence de gaspillage, le plaisir de la chasse, de la nourriture, en même temps que sa nécessité. La chasse est une fête autant que la réponse aux besoins quotidiens. Au-delà, on peut lire la condamnation des autres pratiques : lorsque le chasseur oublie ce rapport à la nature – le récit d'Anton Mullen –, il perd le soutien d'*Atticknapéo*. La chasse touristique – où seule la taille du panache compte – finit par brouiller les cartes. Les Montagnais perdent foi dans leurs propres croyances. Là, c'est le futur qui s'invite dans cette image complexe : l'avenir des Montagnais – ou son absence –, leur devenir blanc – l'assimilation définitive des amérindiens par la culture occidentale.

Dans ces exemples, les gestes et les paroles se mêlent dans un agencement complexe qui constitue le film. La parole et le geste, leur contexte, leur passé et leur avenir se confondent dans la même image où interagissent le visuel et le sonore. Tous ces éléments ne sont pas fondus dans un récit homogène. Au contraire, l'hétérogénéité des éléments cinématographiques est revendiquée afin d'ouvrir le discours cinématographique à la complexité du réel. La projection est alors une expérience personnelle propre à chaque spectateur, non pas l'expérience directe d'une réalité, mais l'expérience d'une rencontre médiatisée à travers le dispositif cinématographique. La lecture du film n'est plus stéréotypée, car elle varie énormément d'un spectateur à un autre, d'une projection à une autre. La place du spectateur n'est plus standardisée. Chacun doit se construire sa propre posture en fonction de son vécu. Par rapport à une conception traditionnelle du cinématographe, cela nous demande un effort, une activité plus importante. Nous sommes bousculés dans notre spectature, forcés à prendre part à ce dialogue – ou à sortir de la salle.

Ce type d'image n'est pas uniquement caractéristique des films de Pierre Perrault. D'autres cinéastes, ayant ou pas une conception légère et synchrone du médium cinématographique, provoquent également des esthétiques semblables. Sans chercher à donner une vision exhaustive de ce type de description, continuons l'exploration des caractéristiques des images issues des dispositifs légers et synchrones en étudiant plus spécifiquement les aspects fabulant de ce type de discours cinématographique.

3. *Les puissances du faux*

Pour projeter un monde plus proche de la vérité, Jean Rouch passe par les *puissances du faux*. "Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre"⁵²⁷. Cette fiction autorise le cinéaste à libérer une vérité non visible en apparence. Le cinéma ne saisit pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif. "C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à *fictionner*, quand il entre *en flagrant délit de légender*, et

⁵²⁷ Deleuze, 1985, p. 196.

contribue ainsi à l'invention de son peuple"⁵²⁸. On ne peut parler ni du vrai, ni du faux. Les deux sont étroitement liés, comme le *cinéma direct* et la fiction sont réunis dans le même film. Certains cinéastes du direct, comme Michel Brault et Pierre Perrault, empruntent la même route.

Dans Pour la suite du monde, les événements dictent leur propre chronologie. Le tournage n'est plus organisé autour d'un canevas, mais découle du déroulement de la pêche. Ce mode de scénarisation correspond donc aux attentes de Perrault. Il correspond également aux habitudes de Michel Brault. Que cela soit dans son expérience à l'Office ou lors de ses collaborations avec Jean Rouch, Brault ne conçoit pas le cinéma comme une pratique écrite, planifiée à l'avance. Au contraire, il cherche constamment à favoriser une forme d'improvisation au tournage.

Cette posture permet aux cinéastes d'être à l'écoute de la réalité⁵²⁹. Ainsi, en plus des gestes de la pêche, le film reflète une dimension mythique constitutive de la communauté de l'île : la lune, les âmes, l'eau de pâques, etc. Les cinéastes de Pour la suite du Monde ne cherchent pas à rendre compte de la réalité de l'île aux Coudres de manière objective. Ils mettent les habitants de l'île en situation, ils reconnaissent leur participation à l'élaboration du discours, ils affirment un point de vue. Cela ne veut pas dire qu'ils cherchent à plaquer une image préétablie sur ce qu'ils filment, ni à imposer une fiction sur la réalité de l'île aux Coudres. Ils cherchent, à travers ce dispositif, à révéler une parole.

Le caractère hétérogène de l'image concerne donc autant les éléments cinématographiques, le discours que la figuration à l'écran des personnes réelles. Le cinéma ne saisit pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif. Il montre, au contraire, la complexité et l'ambiguïté de la réalité. En cherchant à protéger ces dimensions de la réalité lors du processus cinématographique, les cinéastes provoquent une description de type cristalline où le réel et l'imaginaire sont indistincts :

"Ce qui est en jeu, ce n'est plus le réel et l'imaginaire, mais le vrai et le faux. Et de même que le réel et l'imaginaire devenaient indiscernables dans des conditions très précises de l'image, le vrai et le faux deviennent maintenant indécidables ou inextricables : l'impossible procède du possible, et le passé n'est pas nécessairement vrai"⁵³⁰.

La capacité à *légender* n'apparaît pas par hasard dans les films de ces cinéastes. Plus généralement, la *fonction de fabulation* n'est pas qu'un élément esthétique isolé. Elle correspond à un dispositif de production particulier. La pratique des cinéastes est pensée en fonction de cet élément et ce n'est qu'à travers une attitude particulière – lors du tournage et du montage – que l'on trouve des traces de *fabulation*.

⁵²⁸ Deleuze, 1985, p. 196.

⁵²⁹ C'est ce que Pierre Perrault qualifie de *démarche Jacques Cartier* (Perrault, 1985).

⁵³⁰ Deleuze, 1985, p. 359.

Les films de Perrault

Si l'on regarde la pratique cinématographique de Perrault, on s'aperçoit que la sortie du mode de récit véreux a lieu suivant deux axes⁵³¹ complémentaires. Le premier consiste en un *flagrant délit de légender*. Le cinéma ne saisit pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif. "C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à *fictionner*, quand il entre *en flagrant délit de légender*, et contribue ainsi à l'invention de son peuple"⁵³². On ne peut parler ni du vrai, ni du faux. Les deux sont étroitement liés, comme le *cinéma direct* et la fiction sont réunis dans le même film. Cet aspect est déjà bien connu, il est mis en avant par Deleuze dans le chapitre sur *Les puissances du faux*⁵³³.

Si les cinéastes provoquent des fictions, ce sont celles des protagonistes. En mettant ces derniers en situation, ils leur donnent la possibilité de se raconter, quitte à parfois *se légender*. À ce jeu, Grand Louis est le plus captivant. Alors qu'il propose de l'eau de Pâques à des enfants, Louis Harvey répond au bêlement d'un mouton, il lui propose de boire l'eau. Tout en continuant sa prestation, il surveille la caméra du coin de l'œil. Comment doit-on interpréter le coup d'œil de Louis Harvey ? C'est une interrogation : « je peux continuer, ou la caméra est toujours là donc je continue ? ». Il profite de la présence de la caméra : elle représente des spectateurs supplémentaires qui lui donnent plus d'intérêt à se mettre en scène. Dans ce cas, il est complice avec le cadreur – et, à travers l'œil de la caméra, avec le spectateur. Tous savent qu'il s'agit d'un jeu. Cependant, cette séquence n'est pas gratuite, elle met en scène une dimension mythique du personnage de Grand Louis. Elle révèle une part de la cosmogonie des habitants de l'île aux Coudres. C'est le premier aspect des puissances du faux.

Cet aspect prend une autre forme lorsque Pierre Perrault met en fiction un personnage réel, comme il le fait lors du tournage de *La bête lumineuse*. Dans ce cas, le réel et le film ne sont plus séparables, il n'y a pas hors ou dans le film : le personnage continue à exister hors du film, même s'il est transformé par cette expérience. Ceci est particulièrement visible avec les personnages qui s'exposent beaucoup. Serge André Crête (*Le Mouchouânipi*, 1980) et Stéphane Albert Boulais (*La bête lumineuse*, 1983) entrent volontiers dans cet espace de jeu. Il serait particulièrement intéressant d'étudier comment Perrault tisse sa fable entre ces deux aspects de la fonction de fabulation.

Le second aspect du dispositif fabulant repose sur une *hybridité des éléments cinématographiques*. Dans un cinéma qui enregistre la réalité de manière audiovisuelle, cela consiste tout d'abord à rompre la *synchronicité entre l'image et le son*. Le discours cinématographique fait coexister des images et des sons captés dans des contextes différents. Par là, il permet de créer une image complexe où coexistent plusieurs temporalités. *Le Mouchouânipi* reprend, en le modifiant, cet élément déjà présent dans *Pour la suite du monde*. Dans ces deux films, l'acte de parole fabulateur est générateur

⁵³¹ Il ne faut pas comprendre cette distinction analytique comme une séparation étanche. Les deux axes sont constamment en interaction.

⁵³² Deleuze, 1985, p. 196.

⁵³³ Deleuze, 1985.

d'action. De manière différente, ils construisent un discours cinématographique à travers un agencement audiovisuel non homogène.

Le principe de la rupture de la synchronicité entre l'image et le son constitue l'un des aspects majeurs du dispositif fabulant chez Pierre Perrault. Il n'est pas identique dans tous les films. La mise en scène de la fabulation est assez accidentelle dans Pour la suite du monde. Elle est par contre plus réfléchie dans Le Mouchouânipi. Elle ne découle pas des conditions de production, mais, à l'inverse, influence le film au plus profond de sa genèse.

Dans Pour la suite du monde, il se produit une forme de *contamination sonore des espaces* – constitués suivant une logique visuelle. Ces paroles – et les sons d'ambiance qui les entourent – modifient la temporalité et le sens des images. Les passés de la pêche – les récits de Jacques Cartier, les expériences des anciens, etc. – se mêlent avec la recherche de la trace perdue. Les pêcheurs commentent leurs gestes et ainsi expriment leurs aspirations. L'absence de relation sensori-motrice directe entre les séquences et la réalité filmée permet la mise en place d'une image-cristal. Cette image permet à Perrault de présenter dans le même temps la légende et sa poursuite, la virtualité de la légende et la tentative d'actualisation. Elle remet en cause les principes même du réalisme cinématographique : le présent est contaminé par des traces du passé, la présence figure une absence.

Dans Le Mouchouânipi, Pierre Perrault cherche à provoquer une rencontre avec *La légende d'Atticknapéo*. C'est à ce niveau que s'articule l'un des aspects de la fonction de fabulation. Les liens sensori-moteurs sont rompus, le monde diégétique construit par le film n'a plus de lien spatio-temporel direct avec la réalité filmée. Une séquence n'est plus organisée en fonction d'une action ou d'une argumentation. Perrault constitue un discours en assemblant des images et des sons par similitude ou par allusion. Cette démarche repose sur un ensemble de tactiques qui visent à révéler une réalité complexe et en mouvement. Elle correspond plus particulièrement à un ensemble de descriptions de parcours, de trajectoires, d'une manière d'être au monde nomade.

Le mode de vie des Montagnais, leur réalité présente et passée n'est pas uniquement figurée par les images et les sons (images de la chasse, son des dialogues et des traductions). La manière dont ces images sont agencées provoque des rencontres entre différentes temporalités : les pratiques actuelles, celles de leurs ancêtres, le temps du tournage, etc. L'ensemble du dispositif de production du film pousse les spectateurs à réfléchir sur les menaces qui pèsent sur cette culture. Le film dans son ensemble tente de médiatiser le passage entre ces cultures, entre la modernité occidentale et le mode de vie Montagnais, son passé et son avenir. Le film, en tant que dispositif cinématographique, exprime la question de la disparition définitive des cultures amérindiennes.

La fonction de fabulation est l'un des éléments les plus importants de l'héritage que nous lègue Pierre Perrault. Elle occupe une place centrale dans son œuvre. Plus généralement, la fonction de fabulation rejoint un ensemble de pratiques nomades. Perrault refuse toute fixation du sens sur un objet. Cet aspect de l'œuvre de Perrault concerne toutes les formes de pratiques médiatiques, littéraires ou audiovisuelles et fait de lui un auteur éminemment *non moderne*. C'est un élément fondamental de l'influence de Perrault sur nos conceptions du monde. D'une part, il participe à la mise en place d'une médiatisation spécifique. Les

films de Perrault deviennent des expériences qui nous questionnent. D'autre part, cette forme de production culturelle ouvre une nouvelle voie dans la transmission de l'expérience, hors des logiques de la représentation. En favorisant la mise en contact entre plusieurs réalités, ce cinéma prend, peut-être, une forme orale.

Ceci ne constitue qu'une étude partielle de la fonction de fabulation dans l'œuvre de Perrault. Il y aurait encore bien d'autres aspects à explorer. Bien entendu, cette étude concernerait également les pratiques d'autres cinéastes : Maurice Bulbulian, Jean Chabot, Yves Leduc, Robert Morin, etc. Elle permettrait d'isoler d'autres caractéristiques des images issues des dispositifs légers et synchrones.

La souplesse du cinéma léger et synchrone, tant au niveau du dispositif d'enregistrement que du contexte de production, permet aux cinéastes d'instaurer un nouveau rapport avec la réalité filmée. Il n'est pas un témoin détaché de la réalité ; il ne cherche pas non plus à dicter sa propre vision du monde. Cela favorise la construction d'un discours complexe, issu à la fois de la rencontre entre le dispositif d'enregistrement et la réalité et de la confrontation entre tous les protagonistes. Le film ainsi réalisé repose sur un agencement hétérogène autant sur le plan de l'image audiovisuelle, de la figuration des personnages que des temporalités. Cette hétérogénéité, à travers une description de type cristalline, remet en cause le principe d'un récit véridique, ouvre la possibilité d'une autre médiation cinématographique de la réalité.

Le film ne présente pas une réalité associée à un sens figé. Au contraire, le dialogue persiste à la projection. Les débats entre les protagonistes, les interactions avec les cinéastes ou les clins d'œil aux spectateurs ouvrent l'œuvre, lui donne la possibilité d'évoluer et de nous affecter. Le discours cinématographique ainsi produit révèle un point de vue sur le monde sous la forme d'une problématique qui provoque le spectateur. Ce dernier peut alors mener une réflexion, à la rencontre entre le questionnement apporté par le film et sa propre expérience. L'une des caractéristiques de ce cinéma est de révéler une part de réel en agencant des images (sonores et visuelles). Enfin, en conservant dans sa forme finale une partie du contexte de production, l'œuvre réalisée prend une forme ouverte et englobante.

III. Dispositifs de réception : rencontres avec le spectateur ?

L'analyse de quelques exemples filmiques nous a permis de caractériser l'image – visuelle et sonore – produite à travers des dispositifs légers et synchrones. Cette exploration permet ensuite de questionner les postures de spectatures induites par ces dispositifs. Bien entendu, cette étude ne concerne que la concrétisation des intentions des cinéastes dans leurs films. Avant de procéder plus avant sur ces questions, replaçons les conceptions légères et synchrones par rapport à d'autres compréhensions du médium cinématographique.

Que ce soit au niveau des idéologies inhérentes à l'apparition de ce médium ou sur le plan de l'esthétique induite par ce type de productions, le développement du *cinéma léger et synchrone* invite à une conception non instrumentale du médium cinématographique⁵³⁴. Il y a un lien important entre les techniques légères synchrones, des modes de productions plus souples et un cinéma qui vise à révéler le réel présent devant la caméra. Étudier les pratiques cinématographiques légères synchrones suivant ce paradigme permet de comprendre la relation entre les conditions de production particulières et l'esthétique de ces films.

Après la deuxième guerre mondiale, peu de cinéastes ont encore contesté la frontière *infranchissable* qui sépare le cinéma documentaire et la fiction. Face à la projection du film, le spectateur peut adopter deux types de lecture. La lecture fictionnalisante consiste à se laisser emporter par un monde dont les caractéristiques peuvent être éloignées de notre réalité. Le spectateur accepte tout, même le plus invraisemblable, par convention. Dans le cas d'une lecture documentariste, le film est un document, l'expression objective de la réalité.

L'attitude du spectateur dépend – en principe – des conditions de production du film. Les informations qui accompagnent la projection du film l'orientent souvent dans sa lecture. Sa compréhension du film est fortement influencée par cette *écologie cognitive*. Les propositions de sens qui permettent au spectateur de déchiffrer le film sont construites à partir de ses informations pro filmiques. Le spectateur s'inspire de ce qu'il connaît déjà d'un film pour l'aborder. Cette perception est modifiée tout au long de la réception spectatorielle. Cependant sa vision du film est rarement modifiée.

Dans les années cinquante, le spectacle cinématographique est encore structuré suivant un programme standard : projection des actualités de la semaine, présentation d'un court métrage documentaire, entracte, puis le grand film – œuvre respectant en général les conventions du récit classique. Le spectateur, quelle que soit son éducation, son origine ou sa connaissance du cinéma en général, connaît le mode de lecture approprié de chaque production audiovisuelle.

Cette codification est remise en cause par un mouvement *moderne* du cinéma. S'inscrivant dans ce courant, Jean Rouch détourne les attentes du spectateur et modifie ainsi la réception spectatorielle des films ethnographiques. Avec Les maîtres fous, le

⁵³⁴ Il faut bien sûr relativiser ce lien ontologique. Toutes les pratiques cinématographiques légères synchrones ne correspondent pas à une mise en scène de la réalité. Certains cinéastes ont exploré ce médium d'un point de vue instrumental.

cinéma ethnographique perd la présupposée innocence de ses origines. En acceptant les effets de la présence de la caméra, Jean Rouch dépasse le mythe de l'objectivité scientifique. Il détourne même la possession de son sens primaire : l'homme en proie à son *Haouka* reproduit une domination sociale ; il entre en transe pour figurer la présence du *Général*. Le spectateur est confronté en même temps à la présence britannique et à l'exploitation des Africains. Grâce à cette mise en abîme par le cinéma, il prend conscience de ce qui rend l'Afrique malade: l'inégalité des rapports économiques et politiques, la domination et l'exploitation d'un peuple par un autre.

Robert Morin connaît les mêmes difficultés, incapable de classer ses productions audiovisuelles dans l'une ou l'autre des catégories :

"La frontière entre les deux ne m'a jamais semblé très claire. J'emploie ces termes-là parce que ce sont les seuls qui existent, mais, au fond, je ne vis pas vraiment de différence entre les deux. Même dans un documentaire classique, les gens jouent leur propre fiction. Et même les fictions les plus triviales documentent un aspect de la réalité. Le but de ce que je fais, c'est d'ailleurs souvent de distiller le doute dans l'esprit du spectateur, doute sur la forme, doute sur le fond"⁵³⁵.

Le doute, sur lequel reposent quasiment tous ces films, lui permettent de mettre en place de nouvelles conventions de spectatures. Comme chez Jean Rouch, un film de Robert Morin ne place pas le spectateur dans une posture passive :

"Pour moi, l'histoire idéale, c'est celle que le spectateur complète. Or, le cinéma, c'est surtout pas ça : on te donne toujours tout. Une des choses que j'ai essayé d'explorer depuis que je fais des vues, c'est de laisser des trous, des zones d'ombres qui obligent le spectateur à deviner un certain nombre de choses"⁵³⁶.

Les zones d'ombres et les contradictions, permettent au cinéaste de questionner le spectateur. Ce dernier n'est pas devant une représentation homogène du monde. Le doute, les manques, mais aussi toutes les marques d'énonciations mises en scène, poussent le spectateur à questionner le film. Soit il refuse en bloc le *jeu* que lui propose le cinéaste, soit il amorce une réflexion, à partir du discours du film.

1. Dispositifs légers et synchrones : questionner la réalité

On retrouve également ces questionnements, sous d'autres formes, dans Pour la suite du Monde. Cela explique – en partie – les difficultés de réception de ce film. Beaucoup de spectateurs – et parfois les mieux préparés – n'arrivent pas à passer cette barrière. Les premières critiques – en France principalement – soulignent l'aspect pittoresque de la vie des Canadiens français. Certains analystes remarquent le dispositif particulier à l'origine du film, comme, par exemple, la reprise de la pêche au marsouin proposée par les réalisateurs :

⁵³⁵ Robert Morin, *Vérités et mensonges d'un documenteur*, 2000, p. 8.

⁵³⁶ Morin, 2000, p. 10.

"Cette technique confère à Pour la suite du monde une authenticité indéniable, une vigueur, une austérité souvent narquoise, souvent rugueuse. On pénètre intimement dans la vie quotidienne des insulaires. Ils ne se rasant pas pour poser devant la caméra. On leur a fait oublier qu'ils tournaient. On a utilisé le moins de matériel possible pour ne pas les distraire"⁵³⁷.

Pour beaucoup, c'est un film bavard, sans préparation, réalisé avec de "pauvres moyens"⁵³⁸ et "sans montage"⁵³⁹. En fait, ils sont déroutés par ce film, par sa longueur. Louis Marcorelles remarque que "ce genre de cinéma, dérange trop d'habitudes acquises et une paresse intellectuelle bien ancrée"⁵⁴⁰. Malgré ces critiques, le film connaît un certain succès commercial, d'abord dans les pays francophones. Il est également connu internationalement.

Au Québec, les spectateurs curieux vont dans les salles. Le film est également diffusé à la télévision. En l'absence de chiffres, il est difficile d'estimer la fréquentation. Les critiques québécoises sont féroces : elles regrettent que le premier long métrage canadien présenté à Cannes ne soit qu'un simple documentaire sur des bouseux hors d'âge. Même s'ils reconnaissent l'originalité du thème et de son approche, ils ne comprennent pas certaines subtilités du montage. En particulier, les digressions ne sont pas bien reçues : "Pourquoi les auteurs ont-ils cru bon d'introduire de constantes digressions, folkloriques ou autres, qui le plus souvent par leur gratuité ou leur complaisance dans le pittoresque viennent ruiner la tension dramatique en voie d'élaboration ?"⁵⁴¹.

De manière générale, tous les maux sont attribués à Jean Rouch. Si les Canadiens français et Michel Brault en particulier, ne font pas de *vrais* films, c'est à cause de l'influence de Rouch :

"Devant ces plans de l'Iles aux Coudres, on pense qu'en Europe ou ailleurs, ce n'est pas avec Jean Rouch que Michel Brault eût dû travailler, mais avec un auteur visionnaire, un grand réalisateur de cinéma, de cinéma mensonge, qui eut à coup sûr fait de lui – cela devrait venir – l'égal d'un Coutard pour Godard, d'un Toland pour Welles, d'un Figueroa pour Bunuel"⁵⁴².

L'héritage de Jean Rouch est fortement contesté au Québec. Pour ces critiques, tous les films produits par l'équipe française de l'ONF sont des "*glossages* prétentieux". Ces films ne présentent pas d'intérêt documentaire, car leur préparation est *bâclée*, ils sont réalisés *sans méthode* et leur montage est fait *sans imagination*. Ce ne sont pas de véritables œuvres artistiques : "Qu'on nous donne enfin des œuvres finies, pensées ; des films qui subissent avec succès l'épreuve d'un second visionnement, des films d'envergure, marqués

⁵³⁷ Pour la suite du Monde, in Paris – Normandie, 16 décembre 1963.

⁵³⁸ "Plusieurs images sont ratées, et c'est dommage. Le son aussi est pauvre, dans plusieurs scènes" (Le petit journal, 11 août 1963).

⁵³⁹ "Les scènes se suivent, mises bout à bout : les Canadiens français n'ont évidemment pas le génie du montage rapide. Ils ne savent pas terminer un ouvrage, ni par conséquent l'écourter". (Louis Chauvet, Visite de l'île aux Coudres, in Le Figaro, 17 mai 1963, Paris).

⁵⁴⁰ Louis Marcorelles, Nous montrer ça, à nous !, in Nouvelles littéraires, 1964.

⁵⁴¹ Jean-Claude Pilon, Il suffit d'un marsouin, in Objectif, n° 22, 1963, p. 25.

⁵⁴² Alain Pontaut, Pour la suite du monde ou l'épopée sans auteur, in La presse, 7 décembre 1963, p. 17.

d'une personnalité et qui rejoignent l'universel"⁵⁴³. Aucun ne prend en compte la dimension de *prise de parole*. Au mieux, le film est décrit comme *bavard*. Au contraire, les critiques fustigent l'absence de discours des cinéastes, leur refus de prendre position face à cette réalité filmée :

"Que Brault et Perrault n'aient pas su faire le choix qui leur eût valu une œuvre universellement valable et particulièrement exemplaire en regard du cinéma-vérité, cela est d'autant plus regrettable que le film reste très sympathique, chaleureux et honnête en dépit de tout. [...] Verrons-nous bientôt Michel Brault commencer un film qui ait vraiment quelque chose à *dire*, un film qui *engage* à la fois le cinéaste et l'homme ?"⁵⁴⁴.

La dimension de transmission d'une expérience – d'une génération à une autre, d'une communauté au spectateur – dans Pour la suite du Monde, n'est pas analysée dans ces articles.

Un cinéma de la révélation

Dans ces exemples, le propos des cinéastes n'est plus de réaliser un film sur un sujet, un lieu, une coutume ou une personne, mais de révéler un aspect d'une réalité. La caractéristique des dispositifs légers synchrones est de permettre un dialogue qui facilite cette exploration de la réalité. Cet aspect prend une dimension particulière dans la séquence de Chronique d'un été (Jean Rouch, Edgar Morin, 1960) où Marcelline évoque le souvenir de son père. Elle se rappelle avoir traversé cette place en sa compagnie, pendant la seconde guerre mondiale peu avant leur arrestation. Le lieu est manifestement l'élément déclencheur de ce souvenir. Par contre, le témoignage est provoqué directement par le contexte de tournage. Le monologue n'est pas le résultat d'une stratégie. Le tournage est totalement improvisé ; Marcelline ne semble pas s'être préparée pour cette intervention⁵⁴⁵. Les mots sont venus, le magnétophone les a captés...

La mise en scène cinématographique semble très simple. La séquence est composée de trois plans : un plan général, montrant Marcelline marchant Place de la Concorde ; un plan rapproché en contre-plongée sur le visage de Marcelline, filmé à la main ; un plan d'ensemble, avec un travelling arrière, où Marcelline est filmée en contre jour. Dans le premier plan, on devine le dispositif : le *Nagra* en bandoulière, le micro dans ses bras. On ne peut pas vérifier les mouvements de ses lèvres ; par contre, les sons des automobiles sont concordants. Il semble, si l'on suit en détail ses paroles, que son témoignage ait été raccourci. Marcelline recrée le dialogue qu'elle a eu avec son père, avant leur déportation. Dans le second plan, tout est parfaitement synchronisé. Le son synchrone commence sur la fin de l'image du premier plan, ce qui masque la transition. Marcelline y relate la rencontre fortuite avec son père dans un camp Nazi. L'image du troisième plan a été tournée aux

⁵⁴³ Jean-Pierre Lefebvre et Jean-Claude Pilon, *L'Equipe française souffre-t-elle de la Roucheole ?*, in Objectif, n° 18, 1964, p. 53.

⁵⁴⁴ Jean-Claude Pilon, *Il suffit d'un marsouin*, in Objectif, n° 22, 1963, p. 27.

⁵⁴⁵ D'après Gilles Marsolais, Marcelline aurait affirmé qu'"elle jouait pendant le tournage de cette séquence, qu'elle avait établi ses distances par rapport à sa confession". (Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, 1997, p. 192).

Halles, à Paris. Le contre-jour masque le micro et les lèvres de Marcelline. La plupart des sons d'ambiance sont crédibles (bruits des étals du marché, voix) et synchrones (motocyclette, voiture et piéton). Cependant, des bruits de voitures persistent, semblables à ceux des deux plans précédents.

On peut alors se demander si l'image du troisième plan correspond bien au son, ou si la synchronisation résulte du montage et du mixage. Les cinéastes peuvent reconstruire une image sonore, en mixant des sons de différentes origines. Cette hypothèse expliquerait l'absence de continuité entre ce plan et les deux premiers (le lieu est différent et Marcelline porte un cabas) et l'étonnant opportunisme du cadreur : sans entendre ses paroles, le cadreur isole Marcelline au milieu des Halles – l'équivalent architectural d'une gare – alors qu'elle évoque son retour des camps et son sentiment de solitude.

Ces quelques remarques ne cherchent pas à dénoncer la manipulation cinématographique. Le débat n'est plus entre un acte de parole en style direct ou indirect, entre fiction et documentaire, entre vérité et mensonge. En posant la question la médiation cinématographique, l'idée est de souligner l'importance du dispositif de production dans la constitution du discours filmique. La présence de la caméra et du magnétophone provoque, dans certains conditions, les protagonistes à révéler un aspect caché d'eux-mêmes. Plus largement, dans ces exemples, le dispositif de production vise à révéler d'autres dimensions de la réalité qui sont ensuite mises en scène pour les rendre accessibles au spectateur.

La séquence où Marcelline évoque le souvenir de son père, montre la qualité de sa collaboration avec les cinéastes. Marcelline confie sa mémoire à un dispositif, après avoir établi une relation de confiance – en particulier avec Jean Rouch. Les cinéastes donnent la possibilité à Marcelline d'exprimer une douleur enfouie, un souvenir jamais évoqué. La présence et la souplesse du dispositif d'enregistrement est un élément déterminant de ce processus narratif. Marcelline a le désir – conscient ou inconscient – d'évoquer ce qu'elle a vécu en compagnie de son père. Le tournage du film est l'occasion de le faire dans des conditions qui la satisfont. Le dispositif d'enregistrement capte l'intensité du moment.

Ensuite, les cinéastes se réapproprient le monologue, en le mettant en scène, lors du tournage, du montage et du mixage. Ils construisent une image audiovisuelle qui laisse apparaître une tension de temporalité. Le temps présent de Marcelline est directement en lien avec son expérience passée, le souvenir de son père. Elle lui parle et le tutoie. Elle cherche à réactualiser ce lien affectif qui les unissait. Il se met alors en place ce que Gilles Deleuze appelle une *image-temps directe*. Le cinéaste atteint ce que le personnage était avant et sera après, il doit réunir l'avant et l'après dans le passage incessant d'un état à un autre. La réalité filmée est contaminée par plusieurs temporalités : le temps – non homogène – du tournage entre en corrélation avec celui des personnes filmées. Ce sont des temps présents où insistent et subsistent un futur et un passé.

Ce temps complexe, non linéaire, ouvert et plein, peut entrer en contact avec la réalité du spectateur, via la médiation écranique. Dans cette image directe du temps, l'œuvre devient une expérience, le temps n'est pas une donnée construite, mais advient directement par la projection. Le film produit une puissance d'affect, qui peut bouleverser le spectateur, le pousser vers un devenir autre. En mettant en scène cette réalité, les cinéastes se

réapproprient le récit de Marcelline pour en permettre la médiation cinématographique. Le spectateur n'est pas le témoin direct d'un instant réel. Par contre, à travers la lien opéré par le medium cinématographique, il peut, s'il le désire, participer à l'expérience d'une rencontre.

En décloisonnant les postures pro filmiques et en rendant poreuse la frontière entre les dispositifs de production et de réception du film, les cinéastes rendent possible une nouvelle forme de rencontre. Ce n'est pas une expérience vécue, ni simplement son récit ou sa représentation. Le spectateur est appelé à construire un lien entre l'expérience cinématographique et son propre vécu. La séance de projection n'est plus uniquement la trace d'une rencontre entre plusieurs réalités. C'est l'*expérience* d'une rencontre, à travers la médiation d'un dispositif cinématographique léger et synchrone. La médiation de l'expérience crée une communauté où chacun des protagonistes abandonne une partie de sa conscience du monde, pour acquérir une forme de vision partagée. Ce type de *révélation cinématographique* suppose avant tout que le spectateur se perde dans une communauté virtuelle. En contrepartie, le spectateur acquiert un devenir autre. En questionnant sa propre réalité, le cinéaste interroge directement le spectateur sur son vécu, sur son expérience.

Cette esthétique cinématographique n'est pas propre aux images issues des techniques légères et synchrones. De même, tous les dispositifs de production légers et synchrones ne cherchent pas à mettre en place ce type de rapport avec la réalité. Avant de procéder plus avant dans la description des enjeux spectatoriels de cette esthétique, explorons quelques pratiques cinématographiques reprenant ce principe, qui se développent à la fin des années soixante.

L'essai cinématographique

La révélation cinématographique prend une dimension différente dans les essais cinématographiques. Avec le développement des techniques légères et synchrones, le *point de vue documenté* expérimenté au départ par Jean Vigo prend un nouvel essor. La souplesse du dispositif d'enregistrement et l'enregistrement audiovisuel synchrone rend possible de nouvelles formes d'expression d'une réalité organisée à partir du point de vue du cinéaste. Ces agencements audiovisuels peuvent également être considérés comme des essais théoriques, des réflexions autour des notions de *medium*, de support, de technique littéraire, audiovisuelle et numérique (entre autres). André Bazin développe l'idée de *l'essai cinématographique* dans un article consacré à un film de Chris. Marker, Lettre de Sibérie (Chris. Marker, 1958) :

"Lettre de Sibérie est un essai en forme de reportage cinématographique sur la réalité sibérienne passée et contemporaine. [...] Le mot important étant celui d'essai entendu dans le même sens qu'en littérature : essai à la fois historique et politique encore qu'écrit par un poète"⁵⁴⁶.

⁵⁴⁶ André Bazin, Chris Marker, Lettre de Sibérie, 1958, p. 258.

L'essai littéraire s'oppose au traité, au discours, où une description est menée avec méthode, suivant une logique. Au contraire, à la suite de Montaigne, les essayistes tentent de rédiger un texte, sans esprit de système, sur une question, en croisant un ensemble de sujets. Le cinéaste reprend cette démarche en l'adaptant aux spécificités du médium cinématographique. La technique audiovisuelle ne peut exprimer de concepts abstraits qu'à travers des images (visuelles ou sonores) concrètes. Agencées d'une certaine manière, ses images permettent de rendre compte de l'ambiguïté immanente du réel⁵⁴⁷. Enfin, elle permet une autre forme de mise en scène de la présence de l'auteur dans l'essai.

Dans les années soixante-dix, des cinéastes québécois expérimentent l'essai cinématographique dans une voie originale. Maurice Bulbulian, Yves Leduc ou Jean Chabot tentent d'exprimer une certaine manière de vivre au Québec. Dans la série Chronique de la vie quotidienne (Jacques Leduc, Roger Frappier, Jean Chabot, Gilles Gascon, 1977-78), les cinéastes organisent en fonction des jours de la semaine et des activités quotidiennes, un ensemble de réflexions et de témoignages recueillis dans des quartiers populaires de Montréal. De même, dans Voyage en Amérique avec un cheval emprunté (Jean Chabot, 1987), Jean Chabot propose les réflexions d'un Québécois sur sa culture, son appartenance et son avenir. Il met en scène la future naissance de son premier enfant pour conduire une réflexion sur ses origines, la naissance et la disparition, son parcours dans une communauté francophone d'Amérique.

Le dispositif cinématographique mis en place par Chabot dans ce film repose sur une mise en scène des interventions autobiographiques. Le film est écrit à la première personne, le cinéaste semble prendre la parole pour commenter son propre parcours, à la fois réel – son trajet en voiture de Montréal en direction du sud⁵⁴⁸ – et métaphorique – un passage important dans sa vie, son devenir Père. Sa voix, son corps et plus largement sa vie servent de base à cette réflexion.

Voici les éléments autobiographiques tels qu'ils sont montrés dans le film et non tels qu'ils ont réellement influencé le tournage. L'impression d'improvisation et de non planification du tournage est une fiction. Même la *voix off*, à la première personne n'est pas celle de Jean Chabot. En effet, au moment du mixage final, l'Office a refusé d'approuver la version avec le commentaire enregistré par Chabot⁵⁴⁹. Le film repose sur un gros travail d'écriture et de repérage. Chaque lieu de tournage est sélectionné durant plusieurs repérages effectués par le cinéaste et son équipe. Chabot a écrit de nombreux textes préparatoires, sortes de répétition d'une réflexion en progrès.

Ici, le texte a un statut provisoire et, en tant qu'esquisse, il reste ouvert au changement. Il accompagne la pensée du cinéaste tout au long du processus de tournage. Il s'agit de provoquer le cours d'une pensée, pendant la construction du film. En fait, Chabot ne développe pas ses thèses sur l'américanisation dès le scénario, afin de ne pas fixer d'avance

⁵⁴⁷ À ce sujet, voir le concept de *mise en scène de la réalité* développé par André Bazin, *L'évolution du langage cinématographique*, *Qu'est ce que le cinéma*, 1994, p. 76.

⁵⁴⁸ "Soudain, je me retrouve sur le pont, en direction des États-Unis..." (in Commentaire de Voyage en Amérique avec un cheval emprunté (Jean Chabot, 1987)).

⁵⁴⁹ Une version de ce premier enregistrement a été projetée à la Cinémathèque québécoise lors d'une soirée hommage au cinéaste en février 2004.

le résultat de ses réflexions. Il croit à l'importance du média dans la formation de la pensée. Le film est une expérience intellectuelle, le développement d'une pensée. Dans ce dispositif, Chabot pose la question de comment enregistrer les changements du monde, tout en restant ouvert à un monde en mouvement :

"Le développement cinématographique de la pensée de Jean Chabot repose du coup non pas sur un savoir, mais sur un questionnement, et qui plus est, un questionnement qui a lieu dans une expérience du regard. Déjà, Jean Chabot l'annonçait dans le scénario : l'américanité n'est pas pour lui le concept venu des sciences humaines qu'on veut lui faire développer. L'américanité est une question"⁵⁵⁰.

Le texte du monologue ne se réduit donc pas uniquement à un état des lieux de l'américanité.

L'essai en tant que pensée en construction est un refus du paradigme moderne et de la raison cartésienne. En choisissant la forme de l'essai, le cinéaste refuse de fonder un discours sur la clarté du propos et l'objectivité :

"L'essai filmique s'oppose à l'œuvre d'imagination et au traité didactique. Cela ne signifie pas qu'il interdit la fable et qu'il ne donne aucune information. Cela signifie que son principal objet est la pensée qui s'y exerce. Une pensée qui, dans le média cinématographique, va s'actualiser hors de toute conceptualisation [...]. Il s'agit dès lors moins de reproduire la discursivité propre aux discours écrits que de s'appuyer sur les éléments exogènes, introduits par la pratique filmique elle-même et les modes d'expression qu'elles se sont forgées dans notre tradition scripturale"⁵⁵¹.

Cette forme d'écriture met de l'avant, non pas les arguments, mais l'expérience de la pensée elle-même, et un questionnement sur les prétentions rationnelles à produire un discours vrai.

Jean Chabot ne produit pas un texte qui développe une pensée conceptuelle. Il met en place un dispositif qui produit une pensée en images. Il laisse une grande part de flou et d'ambiguïté dans le discours :

"Tout devient flou et incertain [...]. Si filmer c'est toujours un peu tenter de donner un nom au monde, alors on s'en rend compte quand on filme. Les mots ne recouvrent plus exactement les choses qu'ils désignent : leur sens change, se fait voyageur"⁵⁵².

Le texte filmique est composé d'images – sonores et visuelles – et d'un monologue, assemblage de mots, emprunté à la forme littéraire. Ce texte produit un – ou plusieurs – discours. Ces discours sont perçus par le spectateur ; ce dernier construit son propre discours en proposant un – ou plusieurs – sens à ce texte. Le – ou les – sens sont produits à partir de la confrontation d'éléments hétérogènes. Ainsi, la réflexion provoquée lors du tournage peut se continuer chez le spectateur. Voyons maintenant quelles caractéristiques de l'œuvre permettent une ouverture du dispositif de réception à la pensée du spectateur.

⁵⁵⁰ Marion Froger, *Textes et discours*, 1999, p. 31.

⁵⁵¹ Froger, 1999, p. 93.

⁵⁵² Jean Chabot, in *Lumière*, janvier 1988.

2. Une nouvelle posture de spectature

Le dispositif léger et synchrone ne place le spectateur ni directement devant la réalité, ni devant une représentation. Il permet d'enregistrer un aspect de la réalité en lui conservant toute sa complexité. Ainsi, le discours cinématographique révèle un point de vue sur le monde sous la forme d'une problématique qui provoque le spectateur. Ce dernier peut alors mener une réflexion, à la rencontre entre le questionnement apporté par le film et sa propre expérience. L'acte de spectature n'est plus ni une lecture ni une vision *passive* d'une image, mais l'expérience de cet agencement d'images – visuelles et sonores. Le sens n'est plus imposé, ni même proposé. L'œuvre ainsi réalisée est *ouverte* à la fois sur les aspects ambigus et complexes de la réalité filmée et, du côté du dispositif de réception, sur l'expérience du spectateur. N'étant pas figé sur une interprétation unique, le film propose plusieurs parcours possibles. Le spectateur choisit la manière dont il s'investit dans le visionnement du film. Dans certaines conditions, le spectateur peut participer d'un *Tout* qui l'englobe et, ainsi, entrer en interaction avec les éléments cinématographiques. En ce sens, le spectateur est partie intégrante du medium cinématographique. Voyons maintenant en détail ces spécificités.

Une œuvre ouverte

La première caractéristique de l'œuvre ouverte est de permettre une médiation des discours. Pour la suite du monde est le point de rencontre entre un dispositif souple et les intentions des protagonistes, entre un collectif et un medium cinématographique léger et synchrone. Le film est le produit de l'interaction entre un groupe de personnes, des machines et des lieux. Cette forme de cinéma repose d'abord sur la captation de la parole, des gestes et de leur contexte sonore et visuel. Il faut toute la disponibilité et la souplesse du dispositif d'enregistrement léger et synchrone pour aller chercher une parole et en ramener une trace.

L'œuvre ouverte présente une temporalité complexe, la médiation des différents temps des protagonistes. Lors des séquences de pêche, les passés de l'île aux Coudres sont donnés par les gestes, les attitudes et les paroles des pêcheurs. Les écrits de Jacques Cartier, l'expérience des anciens, les « vieux temps qui r'arrivent », se mêlent aux images de la pêche tendue en 1962. Le futur de l'île est également convoqué par les paroles de Grand Louis ou d'Alexis Tremblay. Dans l'image-temps directe, le cinéaste expose ce que le personnage était avant et ce qu'il sera après ; il doit réunir l'avant et l'après dans le passage incessant d'un état à un autre. L'œuvre devient une expérience, le temps n'est pas une donnée construite, mais fait partie directement de la projection.

Le spectateur prend alors conscience de la dimension extra-cinématographique des protagonistes. La complexité de la réalité filmée n'est pas réduite à un récit homogène. Les gestes et les paroles se mêlent dans un agencement complexe qui constitue le film. Ces dimensions dépassent l'espace diégétique, l'image peut croître suivant différentes puissances. Le temps du film n'est plus homogène, il n'est plus seulement un « ça a été » ou un éternel présent. La temporalité du tournage ne s'oppose plus à celle du spectateur. La

séparation entre nous les spectateurs et les protagonistes du film n'est plus étanche. Les lieux peuvent être contaminés, le spectateur peut accéder, via la médiation cinématographique, à la réalité de l'Autre. Nous ne sommes pas présents sur l'île aux Coudres en 1962, mais nous ne sommes pas totalement exclus. La frontière entre ces deux mondes est poreuse.

L'une des caractéristiques de l'image qui rend possible cette porosité est l'absence d'homogénéité. Les pratiques légères et synchrones rendent compte du contexte de l'image enregistrée. Les traces de construction ne sont plus gommées au montage et montrent le processus de réalisation du film. Au moment de la projection, le parcours amorcé par les cinéastes n'est pas figé et peut se continuer. La collaboration des cinéastes et des personnes filmées dans le dispositif d'enregistrement et au niveau du discours, l'hétérogénéité des éléments cinématographiques et les rapports de temps ainsi créés sont autant d'invitations au spectateur à participer à une expérience médiatisée par le cinématographe. En rompant le continuum de la réalité, cette esthétique rend possible le passage des connexions *linéaires* (succession) à une *configuration* (englobante), montage d'images, de sons et de concepts. En agençant des éléments hétérogènes dans un certain ordre, le film révèle la complexité d'un discours, d'un concept ou d'une réalité. Ensuite, le spectateur a la possibilité d'aborder cette complexité et de poursuivre une réflexion amorcée par les cinéastes à travers le film. En cela, il participe d'un *Tout*, d'où le caractère englobant de l'œuvre.

Ainsi, concevoir l'œuvre comme *ouverte* ou *englobante*, vient en contradiction avec une conception moderne de l'œuvre, où le sens est attribué de manière quasiment définitive, où l'énonciation est définie, soit par une absence – objectivité – soit par une présence – subjectivité – et où un récit linéaire, reposant sur le modèle hégélien du récit, guide la construction de tout discours. Cependant, les deux conceptions ne s'excluent pas totalement, dans le sens où elles peuvent parfois coexister dans le même système esthétique.

Le principe d'une œuvre ouverte et englobante est ni une exclusivité, ni un aspect automatique ou ontologique des dispositifs légers et synchrones. Les caractéristiques des images issues des pratiques légères et synchrones ouvrent la possibilité d'une telle œuvre, au même titre que d'autres dispositifs. Les cinéastes de la modernité cinématographique invitent les spectateurs à une activité comparable à celle ici décrite. À travers les techniques légères et synchrones, les cinéastes explorent simplement une autre voie. Voyons maintenant les implications de cette esthétique sur les posture offertes aux spectateurs par ce type de dispositif cinématographique.

3. *Une communauté de sens*

Dans le dispositif de réception induit par une œuvre ouverte, le spectateur a le choix sur la manière dont il veut s'investir – et se laisser investir – par le film. Il est questionné, on lui propose une série de virtualités (possibilité – puissance d'affect). Il a le choix de

s'inscrire – ou pas – dans cette production culturelle. Il n'est plus un sujet passif face à l'objet filmique. À partir du moment où il choisit une posture active, il peut être affecté par la projection. Le spectateur qui accepte de rencontrer l'*Autre* via la réalité diégétique est en état d'être bouleversé par les puissances d'affects que propose le film lors de la projection.

Investissement et croyance

On peut comprendre ce choix comme une *croyance*, au sens que lui donne Michel de Certeau :

"À titre de première approximation, j'entends par *croyance* non l'objet du croire (un dogme, un programme, etc.), mais l'investissement des sujets dans une proposition, l'*acte* de l'énoncer en la tenant pour vraie – autrement dit, une *modalité* de l'affirmation et non pas son contenu"⁵⁵³.

La première étape est un désir de participer à une communauté, désir d'*écouter* les autres. Ensuite ce choix consiste en un acte, l'investissement du spectateur dans une *proposition de sens*. C'est au point de rencontre de l'écoute et de la proposition de sens que se constitue une *communauté de sens*.

La place du spectateur est ainsi modifiée en profondeur. Il est invité à participer à une *communauté de sens*, où un dialogue s'instaure entre le discours filmique et sa réalité. S'il accepte ce partage – qui est de l'ordre de la croyance, voir du *crédit* – il peut *s'investir* dans le film. Il est alors en contact avec les puissances d'affects libérées par la projection du film. La projection est le lieu d'une rencontre, le croisement de différents points de vue. Le spectateur vit une expérience, sa vision du monde est modifiée. Le spectateur n'est présent lors de cette rencontre qu'à travers la médiation audiovisuelle. Cependant, sa compréhension de la séquence est un intermédiaire important de cette médiation.

Perrault cherche un cinéma hors des normes et des conventions, une pratique qui se cherche autant qu'elle cherche, un monde qui accepte l'autre et l'inconnu, avec toutes ses différences et ses surprises. Cependant, ce cinéma demande une ouverture, un investissement du spectateur. Ne peut être touché par le film que celui qui décide de produire cet effort, de faire un pas vers l'inconnu :

"La qualité du témoin fait foi du témoignage. Ensuite le juge spectateur entend et voit ce qu'il veut bien entendre et voir. Il est seul responsable de son jugement. Mais il n'est pas responsable de ses préjugés. Une culture cinématographique, façonnée par la fiction, comment peut-elle lire le documentaire ?"⁵⁵⁴.

Dans ce cas, le film est la médiation entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'individu et son corps social. La médiation audiovisuelle prend une autre forme, elle est sublimée. Elle ne disparaît pas, mais elle se fond avec le spectateur, le *spectateur participe du médium*. En fait, il perd sa conscience propre pour acquérir une forme de perception collective, agencement de tous les discours contenus dans le film.

⁵⁵³ Michel de Certeau, *L'invention au quotidien*, 1990, p. 260.

⁵⁵⁴ Pierre Perrault, *L'Oumigmatique, ou l'objectif documentaire*, 1995, p. 17.

La collectivité créée par le film n'est pas définissable, elle n'existe pas, elle n'est pas circonscrite. C'est uniquement un lieu de partage de la parole, un lien virtuel entre les protagonistes. Ceci rejoint peut-être le concept de *Gemeinschaft* tel que le propose Walter Benjamin, une « communauté [...] immédiate [,] infinie [et] magique »⁵⁵⁵. En ce sens, l'image audiovisuelle, non pas envisagée comme un moyen (conception bourgeoise ou instrumentale, dans une logique représentationnelle), mais comme l'élément d'un médium, met en relation une entité particulière avec un tout⁵⁵⁶.

Le système Pierre Perrault

Cette conception du médium cinématographique rejoint celle de certains cinéastes – dont Pierre Perrault – qui refusent de situer leurs pratiques dans un paradigme moderne. Perrault a analysé très tôt la place imposée par certains films au spectateur :

"Il reste que, pour ma part, j'ai fini par me rendre compte, progressivement et presque insensiblement, que le cinéma cinéma ne me mettait pas en cause. Qu'il me séduisait. Me distrait. Et me dépayait. Me dépouillant de ma réalité pour me proposer ses idoles, ses *stars*, ses palmes d'or. [...] Je vivais par personne interposée. Dans les bottes de sept lieues des fantômes. Au point que j'en étais arrivé à douter de ma propre existence. J'ai senti le besoin de me restaurer à mes propres yeux comme un mur délabré. Mais les mots me trahissaient. Je me sentais indigne du discours puisque le discours ne me prenait pas en compte"⁵⁵⁷.

Le spectateur oscille alors entre une projection dans l'espace diégétique – régime d'identification – et la recherche d'un sens unique – régime interprétatif. Dans ce *cinéma cinéma*, il y a une mise à distance et une fixation des choses qui entretiennent les clichés déjà établis. Dans ce cas, aucun devenir n'est possible, tout désir est évacué.

Les sorties de cette conception du médium cinématographique sont multiples. Des modes de résistances sont mis en place autant par des créateurs que par des spectateurs. Comme d'autres réalisateurs avant lui, Pierre Perrault juge stérile cette forme de cinéma. Il refuse de produire des fictions dans le sens ou toute fiction personnelle, comme tout mythe impersonnel, est du côté du pouvoir. Afin d'ouvrir des possibilités au spectateur, il s'assigne la tâche de *transformer le public en hommes*, de redonner une place humaine au spectateur.

Dans ce cas, le spectateur n'est pas un sujet passif face à l'objet filmique. À partir du moment où il choisit une posture active, il ne sort pas non plus indemne de la projection cinématographique. Le spectateur qui accepte son désir de rencontrer l'*Autre* est en état d'être bouleversé par les puissances d'affects que propose le film lors de la projection. Le

⁵⁵⁵ Walter Benjamin, *Sur le langage en général et sur le langage humain*, 2000, p. 152.

⁵⁵⁶ Je reconnais que cette lecture du texte de Benjamin est peu orthodoxe. Elle correspondrait plus aux présupposés benjaminien de la dernière période (après 1935, d'après Rainer Rochlitz, in *Présentation*, in Walter Benjamin, *Œuvres I*, 2000, p. 42), tels qu'ils sont exprimés dans *Problèmes de sociologie du langage* (en particulier la citation de Kurt Goldstein, p. 42-43), dans la dernière version de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version 1939) et surtout dans *Le conteur, réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* (publié en octobre 1936).

⁵⁵⁷ Perrault, 1995, p. 20.

film, et à travers lui l'ensemble du dispositif de production, apporte des propositions, une possibilité de rencontre. C'est en ce sens que l'œuvre, au niveau du dispositif de réception, prend une *forme englobante*, c'est-à-dire met en relation chaque entité du dispositif avec le tout. Le spectateur est un actant du film ; accompagné de ses modes de figuration, il participe du médium cinématographique.

Pour cela, il lui faut sortir du régime de l'interprétation. Le spectateur est questionné, on lui propose une série de virtualités (possibilité – puissance d'affect) : il a le choix de s'inscrire – ou pas – dans cette production culturelle. Il a le choix sur la manière dont il veut s'investir – et se laisser investir – par le film. Le spectateur doit adopter une attitude ouverte, accueillante. Il doit suspendre son jugement, accepter la réalité de l'autre en se défaisant de ses préjugés. Cela suppose un choix – conscient ou inconscient – de la part du spectateur, d'entrer dans ce régime d'images.

La place du spectateur est modifiée en profondeur. La projection est le lieu d'une rencontre, le croisement de différents points de vue. Le spectateur vit une expérience, sa vision du monde est modifiée. Il n'est présent lors de cette rencontre qu'à travers la médiation audiovisuelle. Cependant, sa compréhension de la séquence est un intermédiaire important de cette médiation.

« Qui en voudra ? » demande Perrault en 1985. Il ne lui reste plus que le doute, le doute d'avoir été suivi, le doute d'avoir été entendu :

"Est-ce mon tour de faire fausse route ? Je n'ai pas d'or à proposer à ceux qui dévorent les promesses. Qui peut vouloir d'un fleuve à peine sorti de la virginité ? Tout le monde recherche le passage. Le passage vers les Indes, les fabuleuses, celles qui n'ont jamais existé. [...] On dirait que les hommes préfèrent la promesse des victoires fictives. Le sport. Le cinéma. Toutes les idolâtries. Je cherche le passage vers l'évidence. Peut-être que personne n'en voudra"⁵⁵⁸.

Il nous reste peut-être l'espoir de l'avoir *entendu*. Le cinéma de Pierre Perrault – ainsi que ses autres productions médiatiques – constitue une pensée, un pôle d'influence. Il n'a jamais cherché ni à imposer, ni à cacher son point de vue. Il refuse évidemment un cinéma de la certitude. À la place, il propose une posture amoderne, dans le sens où, à travers son œuvre, il propose un doute, une remise en cause du régime classique de vérité. La condition indispensable à ce doute est un désir de rencontrer l'autre. Une rencontre n'aurait pas eu lieu sans une équipe légère et discrète et avec l'enregistrement synchrone du son et de l'image.

L'écriture médiatique telle que l'a pratiquée Pierre Perrault en prenant une posture mineure, acquiert une puissance d'affect, la possibilité de présenter une autre vision du monde. Cette recherche s'inscrit autant dans un questionnement de la réalité québécoise que dans une réflexion sur la médiation de cette réalité et en particulier sur le médium cinématographique. Le débat n'est plus entre un acte de parole en style direct ou indirect, un hors champ relatif ou absolu, la représentation d'une idée ou d'une réalité. L'acte de

⁵⁵⁸ Perrault, *L'inconnu du connu ou Un fleuve à écrire*, 1985, p. 166.

spectature n'est plus la lecture ou la vision *passive* d'une image, mais l'expérience de cet agencement d'images – visuelles et sonores. Le sens n'est plus imposé, ni même proposé.

L'œuvre est conçue comme un *Tout* qui englobe le spectateur. Les films de Perrault deviennent des expériences qui nous questionnent. Le *Tout* intègre des éléments étrangers, qui, agencés dans un certain ordre, révèlent un discours, un concept et une réalité. Il permet le passage des connexions linéaires (successions) à une configuration (englobante), agencement d'images, de sons et de concepts. Dans cette image direct du temps, l'œuvre devient une expérience, le temps n'est pas une donnée construite, mais advient directement par la projection.

La transmission de l'expérience prend alors une forme nouvelle hors des logiques de la représentation. Ceci favorise la mise en contact entre plusieurs réalités. Cependant, la qualité de présence n'est pas comparable à une communication orale. Dans ce cas, peut-on qualifier les techniques légères synchrones d'une forme orale de cinéma ? Sur quel mode fonctionne cette oralité⁵⁵⁹ ? Comment peut-elle se comparer à la posture du conteur tel que la propose Walter Benjamin⁵⁶⁰ ?

⁵⁵⁹ Par exemple, peut-on parler d'oralité secondaire – *Secondary orality* – comme le propose Walter. J. Ong, in *Orality and Literacy The Technologizing of the Word*, Methuen, London and New York, 1982, p. 134.

⁵⁶⁰ Walter Benjamin, *Ecrits français, Le Narrateur, réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*, trad. de l'Allemand par Maurice de Gandillac, *Der Erzähler*, Ed. Gallimard, Paris, 1933, 1991.

Conclusion

Le développement d'un cinéma léger et synchrone

Comme toute évolution technologique, l'apparition des techniques légères et synchrones ne s'est pas faite de manière linéaire. Comme je l'ai montré précédemment, beaucoup de voies explorées dans un premier temps ont été abandonnées par la suite. Plus généralement, il n'y a pas eu d'abord l'invention d'un nouveau matériel cinématographique puis l'apparition de nouvelles pratiques, mais une forte interaction entre les innovations technologiques et les souhaits des cinéastes.

Dans les années trente, à partir d'un matériel plus léger, certains cinéastes tentent de filmer autrement. Ils buttent systématiquement sur les problèmes de l'enregistrement sonore en extérieur et de la synchronisation image/son.

Après la deuxième guerre mondiale, la possibilité d'enregistrer le son sur un support magnétique, c'est-à-dire de synchroniser l'image et le son de manière légère et autonome, alimente à nouveau le désir d'un dispositif d'enregistrement léger et synchrone. D'un côté, l'industrie de la chimie en plein essor permet d'inventer le ruban plastique, support d'une émulsion magnétique. Cette nouvelle technologie se répand rapidement, grâce aux demandes de la radio et de la télévision (naissante). Sa bonne qualité et son bas prix de revient sont également des facteurs déterminants. De l'autre, l'invention du transistor et le développement des circuits électroniques permettent de rendre cette technique d'enregistrement sonore portable et, surtout, de normaliser la vitesse de défilement de la bande.

Kudelski modifie son *Nagra* qui est aussitôt adopté par les cinéastes. Ces derniers tentent d'adapter le dispositif d'enregistrement à leurs projets. Ils dépassent les limites imposées par le matériel tout en inventant de nouvelles pratiques. Dans les faits, les cinéastes accompagnent et forcent l'évolution des techniques. Le matériel – relativement – mobile et maniable leur permet de filmer partout ; la caméra à l'épaule rapproche le cadreur des personnes filmées. De même, la légèreté de la prise de son permet de donner la parole aux protagonistes dans un son *direct*. Ainsi, le dispositif d'enregistrement n'est plus le centre d'intérêt mais, au contraire, s'adapte aux réactions des personnes filmées. À l'ONF, certains cinéastes s'émancipent par rapport à l'institution et vont filmer dans la rue les sujets qui les touchent.

Ensuite, les cinéastes s'approprient la matière enregistrée et organisent un discours tout en respectant la parole qui leur a été confiée. Ils sont conscients des distorsions créées par la médiation audiovisuelle. Ils ne tentent pas de masquer leur intervention sur la réalité filmée. Au contraire, la caméra participe directement à la rencontre avec les personnes filmées. Ils n'hésitent pas à mettre en scène le dispositif d'enregistrement dans le film et à morceler la réalité, voir à construire d'autres synchronisations image/son. Le fait que les cinéastes du *direct* refusent le *single système*, soit l'enregistrement direct du son sur la pellicule, est un élément révélateur de leurs intentions. Ils veulent pouvoir monter la bande son indépendamment de la bande image, lorsque cela s'avère nécessaire. Pour eux, la

disparition du commentaire ne signifie pas l'absence d'intervention du cinéaste sur la réalité filmée, ni l'absence de perspective.

Dans certains cas, dont j'ai donné quelques exemples précédemment, le discours apparaît à la rencontre d'un agencement d'éléments hétérogènes, tant sur le plan du point de vue, du matériau cinématographique, que de l'énonciation. Le film ainsi réalisé ne correspond ni à la seule vision du cinéaste, ni à l'enregistrement *neutre* de la réalité. Le projet de départ est modifié par les aléas du tournage et le film est le résultat d'une série de rencontres entre le dispositif d'enregistrement et la réalité filmée. Ceci n'est possible qu'à partir d'un dispositif de production souple qui s'adapte autant aux personnes filmées ou à l'évolution des conditions de tournage, qu'aux intentions des cinéastes.

C'est dans ce sens que je considère que les techniques légères et synchrones favorisent des postures mineures, basées en particulier sur une *déterritorialisation* du médium cinématographique. Il est probable que le fait que les premiers films soient réalisés sans le matériel nécessaire aide les cinéastes à questionner leurs pratiques cinématographiques. En effet, il n'y a pas de système de synchronisation à distance performant avant 1964 ; la caméra *Éclair* 16 mm n'est commercialisée qu'en 1964 et la caméra *Aäton LTR 54* est lancée officiellement en 1972. Ainsi, les cinéastes sont forcés d'inventer à chaque fois de nouveaux dispositifs et d'adapter leurs manières de faire au contexte de tournage.

Les innovations des cinéastes ne concernent pas uniquement le dispositif d'enregistrement, mais se poursuivent à l'étape du montage. L'agencement d'éléments cinématographiques hétérogènes participe à la *déterritorialisation* du médium cinématographique qui rend possible une attitude *questionnante*. L'œuvre ainsi produite prend une dimension à la fois *ouverte* et *englobante*, c'est-à-dire révélant l'ambiguïté immanente de la réalité filmée et proposant au spectateur de s'investir dans une communauté de sens.

Vers une oralité secondaire ?

Il semble qu'il y ait un lien ontologique fort entre le questionnement du médium ou la remise en cause des liens modernes entre l'auteur, le sujet et le spectateur, soit l'agencement collectif d'énonciation et les nouvelles formes de spectatures, et une oralisation du médium cinématographique. La *déterritorialisation* du médium permet peut-être le développement d'une autre forme d'oralité. Dans ce cas, il existerait un lien entre les conditions d'émergences d'un *cinéma mineur* et la possibilité d'une *oralisation du médium*. L'une de ses caractéristiques serait la mise en place d'une *oralité secondaire*, à travers la modification des conditions de présence :

"The electronic age is also an age of *secondary orality*, the orality of telephones, radio, and television, which depends on writing and print for its existence. The shift from orality to literacy and on to electronic processing engages social, economic, political, religious and other structures. These, however, are only indirect concerns of the present book, which treats rather the differences in *mentality* between oral and writing cultures"⁵⁶¹.

⁵⁶¹ Ong, 1982, p 3.

Cette forme d'oralité ne serait pas une caractéristique ontologique des media électriques, mais une possibilité que certains dispositifs pourraient déployer. Avant de développer cette question, revenons sur le principe de l'oralité cinématographique.

Si l'on regarde en détail les conditions de possibilité d'une oralité cinématographique, on constate, dans un premier temps, qu'elle ne peut concerner que le dispositif de réception. En effet, d'après Valérie Pozner, une telle oralité repose sur une *hétérogénéité médiatique*, qui n'existe évidemment pas dans l'œuvre filmique elle-même, mais peut se déployer au moment de la projection. À travers une configuration médiatique spécifique à chaque séance, le dispositif de réception devient un spectacle en lui-même, vécu de manière active par les spectateurs. Rick Altman parle en ce sens de *Cinema as event*⁵⁶². Dans ce cas, les pratiques orales du medium cinématographique concernent uniquement des organisateurs de la projection (au sens large) et des spectateurs :

"Comme le propose François Albera (Albera, 2002, p. 6-7), on parlera d'oralité du cinéma lorsqu'on est « dans l'ordre du spectacle, de l'événement, de la performance », lorsque divers éléments (ensembles provisoires agencés par le programmeur, illustrations et commentaires musicaux variants d'une projection à l'autre, modification de la cadence par le projectionniste) font apparaître le « caractère ductile, labile, changeant » du cinéma"⁵⁶³.

Dans ce cas, la proposition d'évolution de la posture de spectature induite par certaines pratiques légères et synchrones ne peut pas constituer une forme d'oralisation du medium cinématographique. Cependant, il est possible d'élargir cette conception.

Valérie Pozner montre la complexité et l'ambivalence de ce processus. À partir de l'exemple des bonimenteurs soviétiques, elle décrit comment des pratiques orales lors de la projection peuvent aboutir à un contrôle, ou à une volonté de contrôle du sens des images. De même, elle ne réduit pas l'oralité cinématographique au cinéma non sonore :

"Une définition élargie de la notion permet parfaitement d'imaginer une oralité au-delà de l'apparition du cinéma sonore, tout comme elle permet d'insérer de l'écrit à l'intérieur même de l'*oral*, de voir de l'*oral* au-delà de la voix du bonimenteur, dans les divers supports imprimés proposés au spectateur ou édités à la seule intention du projectionniste explicateur, dans les *journaux filmés*, collages ou montages de textes et d'illustrations graphiques, reportés ou non sur pellicule, dans les slogans et mots d'ordre interpellant le spectateur depuis les murs de la salle"⁵⁶⁴.

Les pratiques orales des bonimenteurs ne sont donc pas automatiquement l'un des modes de résistance possibles face à l'institutionnalisation et à la fixation du medium. La corrélation entre déterritorialisation du medium et passage d'un support écrit à l'oral n'est pas systématique. Avant de faire ce raccourci, il faut tenir compte du contexte de ces pratiques, c'est-à-dire de l'ensemble des éléments constituant le dispositif de réception : le matériel, les pratiques et les enjeux esthétiques.

⁵⁶² Rick Altman, *Sound Theory, Sound Practice*, 1992, p. 4.

⁵⁶³ François Albera, cité in Valérie Pozner, *Le bonimenteur rouge*, in *Cinémas*, vol. 14, n°2-3, 2004, p. 168.

⁵⁶⁴ Pozner, 2004, p. 168-169.

En se basant sur les travaux de Wlad Godzich, Walter Ong et Paul Zumthor, Germain Lacasse⁵⁶⁵ propose une conception de l'oralité cinématographique centrée sur une déterritorialisation du médium, le refus de la fixation de l'agencement audiovisuel sur un sens unique et définitif. À partir de l'étude de pratiques orales de réception cinématographique au Québec, Lacasse montre comment, en parlant sur les images, le bonimenteur fait le lien entre le contexte de production du film et le contexte culturel de projection. Dans certain cas, l'interaction orale entre les spectateurs et le commentaire autorisé ou spontané de l'œuvre permet une forme de réappropriation. Ce type de dispositif favorise la création d'une multiplicité du sens. En observant l'ensemble des pratiques dans le dispositif de réception, il est possible de souligner celles qui cherchent, sans forcément y arriver, à déterritorialiser le médium. Ces dernières participent à un *processus d'oralisation du médium cinématographique*.

Ce mouvement fragile et aléatoire peut se produire dans un cas et être tenu en échec dans d'autres cas, alors que les conditions sont très semblables. Il ne peut donc pas être caractérisé par son action ou son efficace. C'est un processus de résistance dans le sens où il limite le contrôle du sens produit par l'œuvre. Cette résistance à l'institutionnalisation du sens peut avoir lieu soit sous la forme d'une *perversion* des termes et des principes du discours au moment de la projection, soit directement lors de la réalisation, en modifiant les caractéristiques du film. Suivant cette approche, il est possible d'appliquer le principe d'oralisation du médium cinématographique dès le dispositif de production du film. C'est pourquoi je propose de considérer les liens entre la mise en place d'une œuvre ouverte, reposant sur un dispositif questionnant, un agencement collectif d'énonciation et une image cristal de la réalité, et ce processus déterritorialisant.

La relation entre une production culturelle de style mineur et le processus d'oralisation du médium cinématographique reste une hypothèse à confirmer et surtout une voie à approfondir. Il est tout de même possible de citer rapidement quelques traits de cette relation. Elle repose tout d'abord sur une porosité relative entre les dispositifs de production et de réception. D'après l'étude menée plus haut sur l'aspect ouvert des films issus des pratiques légères et synchrones, la médiation entre la réalité filmée et celle du spectateur rend possible une forme de dialogue avec le spectateur. L'œuvre ouverte, constituée à partir d'un agencement d'éléments hétérogènes – discours et temporalités – aurait le même effet déterritorialisant que certaines pratiques des bonimenteurs.

L'ensemble des traces du dispositif de production qui perdurent dans l'œuvre finale et, ainsi, modifient les conditions de présence seraient l'un des éléments indispensables au processus d'oralisation. Ces traces, sans être purement intermédiaires, constituent l'intervention directe du dispositif de production sur l'œuvre et, par le biais de la projection, sur la réalité du spectateur. Elles peuvent prendre des formes très variées. La mise en scène du dispositif de production concerne autant de nouvelles formes de commentaire, que le jeu sur l'hétérogénéité des modes d'expressions ou des temporalités.

⁵⁶⁵ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, 2000.

En retour, le spectateur est invité, dès la réalisation du film, à participer au dialogue créé par le film. En laissant un caractère ouvert au film, les cinéastes envisagent un dispositif de projection englobant le spectateur. Ils invitent le spectateur à poursuivre une réflexion amorcée dans le film. En ce sens, la projection est la simple continuation d'un parcours initié par les cinéastes et poursuivi durant le processus de réalisation par l'ensemble des intervenants. En ouvrant une nouvelle voie dans la matérialisation d'une oralité sur un support, ces cinémas offrent d'autres possibilités de médiation de l'expérience. Le principe d'oralisation du medium cinématographique aurait donc lieu lors d'une *mise en présence* spécifique, à la rencontre des dispositifs de production et de réception.

Dans le cas qui nous intéresse, le dispositif d'enregistrement repose d'abord sur une synchronisation entre l'image et le son. Comme je l'ai montrée précédemment, cette évolution du matériel et des pratiques cinématographiques est liée à l'électrification de l'image cinématographique. En effet, sans l'enregistrement du son sur un support magnétique et sans l'asservissement des moteurs de la caméra et du magnétophone par un système électronique, aucune technique légère et synchrone n'aurait pu être développée par les cinéastes et les ingénieurs.

Par conséquent, dans le cas où mon hypothèse reste valide, il existerait un lien entre le processus d'oralisation du medium cinématographique et l'électrification de l'image, soit entre un paradigme électrique et une forme d'*oralité médiatisée*. En somme, les dispositifs légers et synchrones, en participant à l'exploration d'autres formes de matérialisation d'une oralité sur un support, proposent de nouveaux modes de transmission de l'expérience et rendent possible une réflexion plus large sur la médiation nécessaire entre la réalité et toute production culturelle.

Bibliographie générale :

Ouvrages et articles techniques (sources : archives de l'ONF) :

C. E. Beachell, G. G. Graham, *Dual-Purpose Optical Sound Prints*, in Journal of SMPTE, vol. 59, Ottawa, juillet 1952, source ONF : 2021

Chester B. Beachell, *Magnetic Recording of Audio Frequencies*, Technical Research Department, Montréal, après 1958 ?, source ONF : 6323

Chester B. Beachell, *D.C. Motor Speed Control for Cinevoice Camera*, Technical Research Division, paper presented to Montréal section of SMPTE, janvier 1962, source ONF : 6323

Chester B. Beachell, *Closed Circuit Television and Videotape Technology*, Technical Research Division, Ottawa, 22 février 1968, source ONF : 6323

Chester B. Beachell, *Some Activities – Technical and Production Services Branch – in the Past Few Years*, Technical Research Division, Montréal, 15 avril 1969, source ONF : 2021

Chester B. Beachell, *Some Activities – Technical and Production Services Branch – in the Past Thirty Five Years, 1944-1979*, Technical Research Division, Montréal, mai 1979, source ONF : 2021

K. M. Carrey, *Phosphate Developer Control in the Circulating System*, Chemist, Technical Research Department, Ottawa, 5 juillet 1951, source ONF : 2021

R. W. Curtis, *Introduction à la Partie Technique de la Séance de Travail sur le super-8*, Montréal, après 1966 ?, source ONF : 2021

R. R. Epstein, *Modification to Sound Division*, Sound and Projection Division, Montréal, 20 février 1963, source ONF : 2021

Bernard Gosselin, *Caméra Aathon, Note de service*, destiné à Jean Roy, André Lamy, François Marcerola, Jean-Marie Côté et Claude Pelletier, Non daté (après 1972), Source ONF : 2021

Ken Kendall, *Report on the 67th Semi-Annual Convention of Motion Picture Engineers*, Technical Consultant, Ottawa, 8 mai 1950, source ONF : 2021

Ken Kendall, *Film Production Principles the Subject of Research*, Technical Consultant, Ottawa, février 1952, source ONF : 2021

Paul Larose, *Caméra Eclair ACL, Note de service*, destiné à Nick Cullic, 18 avril 1973, Montréal, Source ONF : 2021

Paul Larose, *Note de service*, destiné à Charles Prince, 28 juin 1973, Montréal, Source ONF : 2021

Serge Leblanc, Jean Roy, *Synchronisation de Baie James (85-064)*, Note de service, destiné à Paul Larose, 11 avril 1972, Montréal, Source ONF : 85-064.

Leo H. O'Donnell, *Time Index System*, avril 1976, source ONF : 2021

Rodger Ross, *Graphics project*, Technical Research Department, Ottawa, 1^{er} mars 1948, source ONF : 2021

Rodger Ross, *Development of Sensitometric Tests*, Technical Research Department, Ottawa, 19 août 1949, source ONF : 2021

Rodger Ross, *Duplication of Color Images With Narrow-Band Filters*, in Journal of SMPTE, vol. 57, Ottawa, septembre 1951, source ONF : 2021

A. Schieman (dir.), *Filmstrips go additive, A report from the NFB Motion Picture Laboratory*, Montréal, juillet 1968, source ONF : 2021

Industrial Research Progress at Armour research Foundation of Illinois Institute of Technology, 1944-45, in American Chemical Society, vol. 24, 25 janvier 1946, Illinois, source ONF : 2021

The Electronic-Cam Method, Source originale : Arriflex ?, après 1969 ?, source ONF : 2017

Le système du time index, Rapport Annuel, Division du son, Montréal, 15 juin 1973, Source ONF : 1355

Rapports techniques de l'ONF (sources : archives de l'ONF, dossier n° 2021) :

Technical Research Bulletin, issue n° 6, Ottawa, mars 1947, source ONF : 2021

Technical Research Bulletin, issue n° 10, Ottawa, septembre 1947, source ONF : 2021

Technical Research Projects Reports, 1947-1951, Technical Research Department, Ottawa, 1951, source ONF : 2021

New Developements in Still and Motion Picture Production Techniques, Division of Technical Operations, vol. 1 n° 5, Ottawa, septembre 1953, source ONF : 2021

New Developements in Still and Motion Picture Production Techniques, Division of Technical Operations, vol. 1 n° 6, Ottawa, décembre 1953, source ONF : 2021

New Developements in Still and Motion Picture Production Techniques, Division of Technical Operations, vol. 3 n° 8, Ottawa, septembre 1954, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 31 mars 1957, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 30 juin 1957, 30 septembre 1957, 13 janvier 1958, source ONF : 2021

Annual Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 31 mars 1958, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 30 juin 1958, 30 septembre 1958, décembre 1958, source ONF : 2021

Annual Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 31 mars 1959, source ONF : 2021

Bulletin sur les progrès techniques, Services techniques, n° 1, Montréal, mars 1959, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 30 juin 1959, 30 septembre 1959, 31 décembre 1959, source ONF : 2021

Annual Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 31 mars 1960, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 30 juin 1960, 30 septembre 1960, 31 décembre 1960, 31 mars 1961, source ONF : 2021

Bulletin sur les progrès techniques, Services techniques, n° 2, Montréal, août 1960, source ONF : 2021

Bulletin sur les progrès techniques, Services techniques, n° 3, Montréal, mars 1961, source ONF : 2021

Bulletin sur les progrès techniques, Services techniques, n° 4, Montréal, septembre 1961, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 30 septembre 1961, 31 décembre 1961, 31 mars 1962, source ONF : 2021

Bulletin sur les progrès techniques, Services techniques, n° 5, Montréal, mars 1962, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 30 septembre 1962, 31 décembre 1962, 31 mars 1963, source ONF : 2021

Bulletin sur les progrès techniques, Services techniques, n° 6, Montréal, juillet 1963, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 30 juin 1963, 31 décembre 1963, 31 mars 1964, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 30 septembre 1964, 31 décembre 1965, source ONF : 2021

Bulletin sur les progrès techniques, Services techniques, n° 7, Montréal, juillet 1966, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 30 septembre 1966, 31 décembre 1966, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 31 décembre 1967, 31 mars 1968, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 30 septembre 1968, 31 décembre 1968, source ONF : 2021

Quarterly Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 15 septembre 1969, source ONF : 2021

Annual Report on Technical Operations, Division of Technical Operations, Montréal, 1 mai 1971, source ONF : 2021

Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945, Recherche et développement technique, Montréal, printemps 1990, source ONF : 2021

Ouvrages et articles concernant la technique audiovisuelle :

Georges Acher, Raymond Bricon, Jean Vivié, *Le cinéma sur formats réduits*, Ed. B.P.I., Paris, 1948

Rick Altman (dir.), *Sound Theory, Sound Practice*, Ed. Routledge, New York, 1992

Michael J. Arlen, *The camera age, Essays on television*, Ed. Farrar Straus Giroux, New York, 1981

Pierre Baechlin, Maurice Muller-Stauss, *La presse filmée dans le monde*, Ed. UNESCO, Paris, 1951

Martin Barnier, *Les voix de la liberté : la généralisation du cinéma parlant*, thèse de doctorat présenté sous la direction de M. Jean-Louis Leutrat, université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 1996

Martin Barnier, *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Ed. du Céfal, Liège, 2002

Liz Anne Bawden, *The Oxford Companion to Film*, Ed. Oxford University Press, London, 1976

Pierre Brard, *Technologies des caméras, formats standard et sub standard, manuel de l'assistant opérateur*, Ed. Techniques européennes nouvelles, Paris, 1975

René Briot, *Les techniques cinématographiques*, Ed. ESRA, Paris, 1985

Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision française*, Tome I, 1921-1944, Ed. la documentation française, Paris, 1994

Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Ed. Anthropos/INA, Paris, 1990

Robert Caplain, *Les techniques de la prise de son*, Ed. ETSF, Paris, 1987

Verne & Sylvia Carlson, *Professional Cameraman's Handbook*, Ed. AMPHOTO, New York, 1970, 1981

Marcel Carrière, *Réflexions à voix haute et sans micro !*, in Perforations, vol. 13, n° 1, décembre 1993, Montréal

Herménégilde Chiasson, *Incidences de la technique sur la vision documentaire produite en Acadie*, in Perforations, vol. 13, n° 1, décembre 1993, Montréal

Charles G. Clarke A.S.C., *Professional cinematography*, Ed. American society of cinematographers, Hollywood, 1968

L. P. Clerc, *La technique photographique*, tome 1, tome 2 Ed. Paul Montel, Paris, 1942

Jean-Louis Comolli, *Technique et Idéologie*, in Cahiers du cinéma, n° 229-230-231-232-233-234-235-241, 1971, 1972, Paris

Georges Comstock, *The evolution of american television*, Ed. Sage publications, Newbury Park, 1989

Pierre-Antoine Coutant, *La reproduction du son au cinéma*, Ed. FEMIS, Paris, 1991

Donald Crafton, *The talkies : American cinema's sound, 1926-1931*, Ed. Scribner, Londres, 1997

Claude Daigneault, *Marcel Carrière, du documentaire à la fiction*, in Le Soleil, 12 janvier 1974, Montréal

Patrick Désile, *Généalogie de la lumière*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2000

Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, Tome 1, *De la cinématographie au cinématographe 1826-1895*, Ed. Casterman, Paris, 1966

Yves Dewulf, *Profession cameraman*, Ed. Eyrolles, Paris, 1993

Jacques Drouin, *La prise de son en extérieur*, in Perforations, vol. 11, n 1, septembre 1991, Montréal

Jean Esselinck, Sergio Toffetti (dir.), *Hommage au cinéma des Armées, 1914-1990*, Ed. ccf de Turin, Turin, 1991

François Favre, *Optique principes et techniques*, Ed. Dujarric, Paris, 1994

Denis Fortier, Franck Ernould, *Initiation au son, Cinéma et Audiovisuel*, Ed. FEMIS, Paris, 1996

André Galbrand, *Le montage sonore*, in Perforations, vol. 11, n° 1, septembre 1991, Montréal

Paul Georges, *A.B.C. du cinéma*, Ed. Bloud et Gay, Louvain, 1961

Thérèse Giraud, *Cinéma et technologie*, Ed. P.U.F., Paris, 2001

Pierre Marie Granger, *I sur O, l'optique dans l'audiovisuel*, Ed. Pierre Marie Granger (AAA), Paris, 1981

P. Graugnard, *Les propos de la cabine*, Ed. Film & Technique, Paris,

John Grierson, *The GPO gets sound*, in Cinema Quarterly, vol. 2, n° 4, summer 1934

Paul M. Honoré, *A Handbook of Sound Recording*, Ed. A.S. Barnes and Co, New Jersey, 1980

Marcel Huret, *Histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Ed. Henri Veyrier, Paris, 1984

A. Kossowsky, *A B C de la technique du cinéma*, Ed. Chiron, Paris, 1934

Gilbert Larriaga, *Les Caméras de l'Aventure*, Ed. Plon, Paris, 1982

Lise Le Bournot, *Entretien avec Jacques Yves Cousteau*, in Cinéma 55, n° 2, décembre 1954, Paris

Jacques Leduc, *les cameramen de l'ONF*, in Séquence, n° 33, mai 1963, Montréal

Claude Lerouge, *Sur 100 années, le cinéma sonore*, Ed. Dujarric, Paris 1996

Denis Mercier (sous la direction), *Le livre des techniques du son*, Tome 1 notions fondamentales, Ed. Fréquences, Paris, 1990

Denis Mercier (sous la direction), *Le livre des techniques du son*, Tome 2 Technologie, Ed. Fréquences, Paris, 1992

Denis Mercier (sous la direction), *Le livre des techniques du son*, Tome 3 exploitation, Ed. Fréquences, Paris, 1998

Bernard Millet, *Technique et esthétique*, in La revue du cinéma, n° 383 - 385, mai 1983, Paris

Alain Monclin, *Optique et prises de vues*, Ed. FEMIS, Paris, 1994

Dennis Murphy, *La réalité quoi de plus passionnant !*, in Perforations, vol. 13, n° 1, décembre 1993, Montréal

- Claudine Nougaret, Sophie Chiabaut, *Le son direct au cinéma*, Ed. FEMIS, Paris, 1997
- Frank W. Peers, *The Public Eye, Television and the politics of Canadian broadcasting, 1952-1968*, Ed. University of Toronto Press, Toronto, 1979
- Charles Perraton, *La caméra à l'épaule comme dispositif de vision dans le cinéma direct*, in Catherine Saouter (dir.), *Le documentaire contestation et propagande*, Ed. XYZ, 1996, Montréal
- Luc Perreault, *Un bricoleur qui à fait Carrière*, in La Presse, 3 novembre 1973, Montréal
- René Prédal, *La photo de cinéma*, Ed. Cerf, Paris, 1985
- Sidney Ray, *The Lens & All its Jobs*, Ed. Focal Press, Londres, 1979
- Mario Ruspoli, *Le Groupe Synchrone Cinématographique léger*, Rapport UNESCO, 2ème table ronde de Beyrouth, octobre 1963
- David Samuelson, *La caméra et les techniques de l'opérateur*, Ed. Dujarric, Paris, 1981
- Robert Guy Scully, *Une comédie convenable*, in Le Devoir, 3 novembre 1973, Montréal
- Roger Smither, Wolfgang Klaue (dir.), *Newsreels in film archives, a survey based on the FIAF Newsreel Symposium*, Ed. Associated University Presses, Cranbury, 1996
- Denyse Therrien, *Colin Low, mémoire vivante*, in Perforations, vol. 11, n° 2, avril 1992, Montréal
- Denyse Therrien, *Mémoire vivante*, in Perforations, vol. 12, n° 2, février 1993, Montréal
- Denyse Therrien, *Mémoire vivante, rencontre avec Monique Fortier*, in Perforations, vol. 13, n° 1, décembre 1993, Montréal
- R. Vellard, *Le cinéma sonore et sa technique*, Ed. Chiron, Paris, (avant 1934)
- René Villeneuve, *Nagra SN, petite histoire d'un grand succès*, in Perforations, vol. 11, n° 1, septembre 1991, Montréal
- Jean Vivié, *Projection des images animées et Reproduction des enregistrements sonores*, Ed. Dujarric, Paris, 1968
- Michel Wyn, *Initiation aux techniques du cinéma*, Ed. Eyrolles, Paris, 1956
- Michel Wyn, *Le cinéma et ses techniques*, Ed. Techniques européennes nouvelles, Paris, 1982
- Peter Wollen, *Cinema and Technology : a Historical Overview*, in Teresa DeLauretis, Stephen Heath (dir.), *The Cinematic Apparatus*, Ed. St Martin's Press, 1980, New-York

Kodak color handbook, materials, processes, techniques, Ed. Eastman Kodak Company, New York, 1951

Ouvrages et articles sur les cinémas canadiens :

Marie Christine Abel, André Giguère, Luc Perreault (dir.), *Le cinéma québécois à l'heure internationale*, Ed. Stanké, Montréal, 1990

François Baby, *Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle*, in Michel Dorland (dir.), *Dialogue cinémas canadiens et québécois*, Ed. Etudes cinématographiques canadiennes, Montréal, 1987

Michel Brault, *Post-scriptum*, in Cahier du cinéma, n° 176, avril 1965, Paris

Alain Berson (dir.), *Cinéastes du Québec n 5 : Pierre Perrault*, Ed. C.Q.D.C., Montréal, sept. 1970

Jacques Bobet, *Survol Historique*, in Richard Gay (dir.), *Les cinquante ans de l'ONF*, Les Editions Saint-Martin, Montréal, 1989

Léo Bonneville, *Le cinéma québécois*, Ed. Paulines, Montréal, 1979

Michel Bouvier, Michel Larouche, Lucie Roy (dir.), *Cinéma : acte et présence*, Ed. Nota Bene, Québec, 1999

Michel Brault, *Métamorphose d'une caméra : Fragment d'une langue histoire*, in Lumières, n° 25, Hiver 1991, Montréal

Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national : essai d'analyse socio-cinématographique*, Ed. Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1974

Michel Brulé, *Un constat d'impuissance à l'égard des groupes d'opposition*, in Cinéma Québec vol 4, n°1, déc. 1974, Montréal

Louise Carrière (dir.), *Femmes et cinéma québécois*, Ed. Boréal, Montréal, 1983

Louise Carrière (dir.), *Les relations cinématographiques France – Québec*, Ed. Centre de recherche cinéma/réception, Montréal, 1994

Marcel Carrière, Vincent Bouchard, Gwenn Scheppler, *Entretien avec Marcel Carrière*, juin 2004, en cours de publication, in *Nouvelles " vues " sur le cinéma québécois*, <http://www.cinema-quebecois.net/>, (en cours de publication)

Claude Chabot, *Le cinéma québécois des années 80*, Ed. Cinémathèque québécoise, Montréal, 1989

Rémy Charest, *Robert Lepage, quelques zones de liberté*, Ed. Ex machina, Québec, 1995

H. Paul Chevrier, *Entre le direct et la fiction*, in 24 Images, n° 58, novembre 1991, Montréal

Daniel Clandfield, *From the Picturesque to the Familiar : Films of the French Unit at the NFB (1958-1964)*, in Cine-tracts, vol. I n°4, spring 1978, Montréal

David Clandfield, *Dialectical Interpretation : the cas of cinema direct and Pierre Perrault*, in CinéAction !, n° 16, mai 1989, Toronto

David Clandfield, Canadian Film, Ed. Oxford University Press, Toronto, 1987

Jean-Louis Comolli, *Le détour par le direct*, in Cahier du cinéma, n° 209 et 211, février, avril 1969, Paris

Michel Coulombe, *Denys Arcand, la vraie nature d'un cinéaste*, Ed. Boréal, Montréal, 1993

Michel Coulombe, Marcel Jean (sous la direction de), *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Ed. Boréal, Montréal, 1999

Michel Delahaye, *L'île-aux-Couldres – ou la chasse au trésor*, in Cahier du cinéma, n° 146, août 1963, Paris

Jocelyne Denault, *Écriture cinématographique féminine au Québec*, mémoire de maîtrise présenté sous la direction de M. Gilles Marsolais, Université de Montréal, Montréal, 1982

Joseph I. Donohoe, *Essays on Quebec cinema*, Ed. Michigan state University Press, East Lansing, 1991

Michel Dorland, Seth Feldman, Pierre Véronneau (dir.), *Dialogue cinémas canadiens et québécois*, Ed. Etudes cinématographiques canadiennes, Montréal, 1987

Bruce Elder, *Image and Identity : reflections on Canadian film and Culture*, Ed. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 1989

Michel Euvrard, Pierre Véronneau (dir.), *Les cinémas canadiens*, Ed. Lhermier, Paris, 1978

Gary Evans, *John Grierson et l'esprit totalitaire : la propagande et la deuxième guerre mondiale*, in Copie Zéro, n° 2, mai 1979, Montréal

Gary Evens, *John Grierson and the National Film Board : The politics of wartime propaganda*, Ed. University of Toronto Press, Toronto, 1984

Carole Faucher (dir.), *La production française à l'ONF : 25 ans en perspectives*, Ed. Cinémathèque québécoise, Montréal, 1984

Marion Froger, *Textes et discours dans Voyage en Amérique avec un cheval emprunté et Passiflora*, mémoire de maîtrise présenté sous la direction de M. Pierre Véronneau, Université de Montréal, Montréal, 1999

Hardy Forsyth, *Grierson documentary*, Ed. Faber and Faber, London, 1966

Hardy Forsyth, *John Grierson : a documentary biography*, Ed. Faber and Faber, London, 1979

Michèle Garneau, *Minorité et généricité*, in *Iris*, n° 20, 1995, Paris/Iowa

Michèle Garneau, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat présenté sous la direction de M. Wlad Godzich, Université de Montréal, Montréal, 1997 (en cours de publication)

Christopher E. Gittings, *Canadian national cinema*, Ed. Routledge, London, 2002

André Gaudreault, Germain Lacasse, Jean-Pierre Sirois-Trahan, *Au pays des ennemis du cinéma*, Ed. Nuit Blanche, 1996

Guy Gauthier, *Pour la suite du monde*, in *Image et Son*, n° 223, 1968, Paris

Guy Gauthier, *Petite Histoire subjective du direct québécois vu des rivages orientaux de la mer Atlantique*, in *CinémAction*, n° 40, novembre 1986, Paris

Guy Gauthier, *1959 : L'avènement du cinéma direct*, in *CinémAction*, n° 55, avril 1990, Paris

Gerald Graham, *Canadian film technologie (1896-1986)*, Ed. Associated Univesity Presses, London, 1989

John Grierson, *The GPO gets sound*, in *Cinema Quarterly*, vol. 2, n° 4, summer 1934

John Grierson, *A documentary biography*, Ed. Faber and Faber, London, 1946, 979

John Grierson, *Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien* (juin 1938), Ed. Cinémathèque québécoise (n°1 *Les dossiers de la cinémathèque*), trad. de l'anglais par Pierre Véronneau, Montréal, 1978

Michel Guillet, *Cours d'histoire du cinéma canadien*, Montréal, 1962

Piers Handling, Pierre Véronneau (dir.), *Self Portait, Essays on the Canadian and Quebec cinemas*, Ed. Canadian film institut, Ottawa, 1980

Pierre François Hébert, Yves Lamonde, *Le cinéma au Québec, essai de statistique historique (1896 à nos jours)*, Ed. Institut Québécois de recherche sur la culture, Montréal, 1981

Jean Claude Jaubert, *L'image du pays dans le cinéma québécois*, thèse de doctorat présenté sous la direction de M. Maurice Pelenq, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1975

Jean Claude Jaubert, *La représentation du pouvoir dans le cinéma québécois*, *Cinéma Québec*, Montréal, 1978

Marcel Jean, *Le cinéma québécois*, Ed. Boréal, Montréal, 1991

D.B. Jones, *Movies and Memoranda, An interpretative History of the National Film Board of Canada*, Ed. Canadian Film Institute, Ottawa, 1981

Yves Laberge, *Le cinéma direct*, in *CinémAction*, n° 68, 1993, Paris

Germain Lacasse, *L'Historiographe*, Ed. Cinémathèque québécoise (n°15 *Les dossiers de la cinémathèque*), Montréal, 1985

Germain Lacasse, *Histoires des Scopes : le cinéma muet au Québec*, Ed. Boréal, Montréal, 1988

Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Ed. Nota bene, Montréal, 2000

Yves Lacroix, *Pour la suite du monde*, in *Lettres et écritures*, n° 1, décembre 1963, Montréal

André Lafrance, *Cinéma d'ici*, Ed. Lemeac, Ottawa, 1973

Julie Landreville, *Un cinéaste au service du gouvernement canadien : Parcours et contraintes de Raymond Garceau à l'ONF de 1945 à 1956*, mémoire de maîtrise, UQAM, Montréal, 2004

Michel Larouche (dir.), *Le cinéma aujourd'hui*, Ed. Guernica, Montréal, 1988

Michel Larouche (dir.), *L'aventure du cinéma québécois en France*, Ed. XYZ, Montréal, 1996

Jim Leach, *Claude Jutra, filmmaker*, Ed. McGill-Queen's University Press, Montréal, 1999

Yves Lever, *Cinéma et société Québécoise*, Ed. du Jour, Montréal, 1972

Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Ed. Boréal, Montréal, 1995

Patrick Leboutte (dir.), *Cinéma du Québec, au fil du direct*, Ed. Yellow Now, Liège, 1986

Louis Marcorelles et Eric Rohmer, *Entretien avec Jean Rouch*, in *Cahier du cinéma*, n° 144, juin 1963, Paris,

- Louis Marcorelles, *Une esthétique du cinéma direct*, rapport UNESCO, Paris, 1964
- Louis Marcorelles, *Élément pour un nouveau cinéma*, UNESCO, Paris, 1970
- Louis Marcorelles, *Le prix de l'indépendance*, in CinémAction, n° 40, novembre 1986, Paris
- Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances*, Ed. Hexagone, Montréal, 1989
- Gilles Marsolais, *Le cinéma canadien*, Ed. du Jour, Montréal, 1968
- Gilles Marsolais, *Cinéastes du Québec n 11 : Michel BRAULT*, Ed. C.Q.D.C., Montréal, sept. 1972
- Gilles Marsolais, *Le temps d'une chasse*, Ed. VLB éditeur, Montréal, 1978
- Gilles Marsolais, *Entretien avec Jean Rouch et Michel Brault*, in 24 images, n° 46, décembre 1989, Montréal
- Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Ed. Les 400 coups, Laval, 1997
- Marcel Martin, *Dictionnaire du cinéma*, Ed. Larrousse, Paris, 1986
- Majorie McKay, *History of the National Film Board of Canada*, Ed. NFB, Montréal, 1964
- Peter Morris, *Embattled shadows : A history of canadian cinema, 1895-1939*, Ed. McGill Queen's University Press, Montréal, 1979
- Peter Morris, *The Film Companion*, Ed. Irwin publishing, Toronto, 1984
- Peter Morris, *Re-tinking Grierson*, in Michel Dorland (dir.), *Dialogue cinémas canadiens et québécois*, Ed. Etudes cinématographiques canadiennes, Montréal, 1987
- Joyce Nelson, *The colonized Eye. Rethinking the Grierson Legend*, Ed. Between the lines, Toronto, 1988
- Dominique Noguez, *Essais sur le cinéma québécois*, Ed. du jour, Montréal, 1970
- Renald Bérube, Yvan Patry (dir.), *Le cinéma québécois : tendances et prolongements*, Ed. Sainte Marie, Montréal, 1968
- Pierre Perrault, *Caméramages*, Ed. l'Hexagone, Montréal, 1983
- Pierre Perrault, *L'inconnu du connu ou Un fleuve à écrire*, in Possibles, vol. 9, n° 3, 1985, Montréal
- Pierre Perrault, *L'image du verbe*, in Lumières, n° 25, Hiver 1991, Montréal
- Pierre Perrault, *Pour la suite du Monde, Récit*, Ed. L'hexagone, Montréal, 1992

Pierre Perrault, *L'Oumigmatique, ou l'objectif documentaire*, Ed. l'Hexagone, Montréal, 1995

Pierre Perrault, Louis Marcorelles, Michel Delahaye, *Entretien*, in Cahiers du cinéma, n° 165, avril 1965, Paris

Pierre Perrault, Jeannine Bouthillier Lévesque, *Entretien*, in Positif n°198, octobre 1977, Paris

Pierre Perrault, Paul Warren, *Cinéaste de la parole*, Ed. L'hexagone, Montréal, 1996

Denise Pérusse, *La mise en espace temps des femmes dans le cinéma québécois de 1976 à 1986*, thèse de doctorat présenté sous la direction de M. François Baby, Université de Laval, Québec, 1989

Antoine Pelletier, *Inventaire du fonds Maurice Proulx*, Ed. Les publications du Québec, Québec, 1996

Jean Claude Pilon, *Il suffit d'un Marsouin*, in Objectif, n° 22 , 1963, Montréal

Christian Poirier, *Cinéma et politique au Québec, La question identitaire dans l'imaginaire filmique et les politiques publiques*, thèse de doctorat présenté sous la direction de M. Claude Sorbets, université Montesquieu, Bordeaux IV, 2001 (en cours de publication).

René Prédal, *Entretien avec Michel Brault*, in Jeune cinéma, n° 88, août 1975, Paris

Barbara Rockburn, *Cinéma direct, History, poetry and the construction of capture*, in Media International Australia, n° 82, novembre 1996, North Ryde

Gwenn Scheppler, *Pour la suite du monde, analyse de l'œuvre de Pierre Perrault*, mémoire de maîtrise présenté sous la direction de M. Jacques Gerstenkorn, université Lyon 2, Lyon, 2000

Jacques Rivette, *Le temps déborde*, in Cahiers du cinéma, n° 204, septembre 1968, Paris

Michel Serceau, *L'avènement du direct et la métamorphose de l'approche documentaire*, in CinémAction, n° 41, janvier 1987, Paris

Louise Surprenant, *Une écriture à quatre mains : le montage de Pour la suite du monde*, in Cahiers du Gerse, n°1, été 1995, Montréal

Christiane Tremblay-Daviault, *Un cinéma orphelin, structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Ed. Québec/Amérique, Montréal, 1981

Pierre Véronneau (sous la direction), *Les cinémas canadiens*, Ed. Lherminier, Montréal, 1978

Pierre Véronneau, *Le rapport Grierson dans son contexte*, Ed. Cinémathèque québécoise (n°1 *Les dossiers de la cinémathèque*), Montréal, 1978

Pierre Véronneau, *L'Office national du film, l'enfant martyr*, Ed. Cinémathèque québécoise (n°5 *Les dossiers de la cinémathèque*), Montréal, 1979

Pierre Véronneau, *Mouvement syndical et histoire du cinéma : Québec/Canada de 1944 à nos jours*, communication au congrès de l'*Institut d'Histoire de l'Amérique française* (médiathèque Cinémathèque québécoise), Montréal, 1982

Pierre Véronneau, *Histoire du cinéma au Québec*, vol I, II et III, Ed. Cinémathèque québécoise, Montréal, 1987

Pierre Véronneau, *Histoire du cinéma au Québec, Résistance et affirmation : la production francophone à l'ONF 1939-1964*, vol III, Ed. Cinémathèque québécoise, Montréal, 1987

Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'Office national du film du Canada de 1939 à 1964*, thèse de doctorat présenté sous la direction de Mme Yolande Cohen, Université du Québec à Montréal, Montréal, 1986

Pierre Véronneau, *Perrault Lafond : Les traces du rêve*, communication au colloque *Pierre Perrault* (médiathèque Cinémathèque québécoise), Paris, 1988

Pierre Véronneau, *L'américanité : la série incertaine*, médiathèque Cinémathèque québécoise, Montréal, 1989

Pierre Véronneau, *L'inscription du cinéma québécois dans la culture nationale*, communication au colloque *Les arts et les années 60* (médiathèque Cinémathèque québécoise), Montréal, 1990

Pierre Véronneau, *A la recherche d'une identité, Renaissance du cinéma d'auteur canadien anglais*, Ed. Cinémathèque québécoise, Montréal, 1991

Pierre Véronneau, *La réception des films québécois en France : le cas de Gilles Carle*, médiathèque Cinémathèque québécoise, Montréal, 1992

Pierre Véronneau, *Images d'une guerre oubliée*, médiathèque Cinémathèque québécoise, Montréal, 1994

Paul Warren (sous la direction), *Pierre Perrault, Cinéaste-poète*, Ed. L'hexagone, Montréal, 1999

Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois*, Ed. l'Hexagone, Montréal, 1990

Ouvrages sur le Canada et le Québec de l'après guerre :

Gérard Bouchard, Robert Comeau, Bernard Dionne (dir.), *A propos de l'histoire nationale*, Ed. Septentrion, Sillery, 1998

Roch Côté (dir.), *Québec 2000, Le XXe siècle québécois*, Ed. Fides, Montréal, 1999

Jean Claude Falardeau, *Essais sur le Québec contemporain, L'évolution de nos structures sociales*, Ed. les presses de l'Université Laval, Québec, 1953

Jean Claude Falardeau, *Notre société et son roman*, Ed. HMH, Montréal, 1967

Paul André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain, Tome I, De la confédération à la crise (1867-1929)*, Ed. Boréal, 1989

Paul André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II, Le Québec depuis 1930*, Ed. Boréal, 1989

Pierre Maheu, *Un parti pris révolutionnaire*, Ed. Parti Pris, Montréal, 1964, 1983

Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Ed. Boréal, Montréal, 1988

Marcel Rioux, *Sur l'évolution des idéologies au Québec*, in Revue de l'institut de sociologie, n°1, 1968, Montréal

Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Ed. Parti Pris, Montréal, 1969

Ouvrages sur une approche historique :

Rick Altman, *Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise*, in XX^e siècle, n° 46, Avril 1995

Giorgio Agamben, *Enfance et histoire, destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Ed. Payot, Paris, 1978, 1989

Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma, les modèles américains*, trad. de l'Anglais par Jacques Lévy, Ed. Nathan, Paris, 1993

Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Ed. Sorbonne publications, Paris, 1989

Fernand Braudel, *Ecrits sur l'histoire*, Ed. Flammarion, Paris, 1969

Jean Collomb, Lucien Patry, *Du Cinématographe au Cinéma*, Ed. Dixit, Paris, 1995

Edward H. Carr, *Qu'est ce que l'histoire ?*, Ed. La Découverte, Paris, 1988

Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Ed. Gallimard, Paris, 1975

Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, 2 volumes, Ed. Casterman, Paris, 1968

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, Ouverture*, Ed. Minit, Paris, 2000

- Jean-Luc Godard, *Véritable histoire du cinéma*, Tome 1, Ed. Albatros, Paris, 1980
- Immanuel Kant, *Opuscules sur l'histoire*, trad. de l'Allemand par Stéphane Piobetta, Ed. Flammarion, Paris, 1990
- Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma, méthode historique et histoire du cinéma*, Ed. Armand Colin, Paris, 1992
- Silvestra Mariniello, *L'histoire du cinéma contre le cinéma dans l'histoire*, Montréal, 1998, non publié
- Jean Mitry, *Histoire du Cinéma (art et industrie)*, 3 volumes, Ed. universitaires, Paris, 1973
- Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive, De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Ed. Flammarion, Paris, 1988
- Charles Péguy, *Clio*, Ed. Gallimard, Paris, 1932, 2002
- Alexis Philonenko, *La théorie kantienne de l'histoire*, Ed. J. Vrin, Paris, 1986
- Vincent Pinel, *Histoires du cinéma : du singulier au pluriel*, in Cinéma en pleine page, Ed. Lherminier, Paris, 1985
- Jean-François Sirinelli, *Un entre deux culturels ? (1919-1939)*, in Jean Favier (dir.), *Notre siècle (1918-1988), Histoire de France*, Tome 6, Ed. Fayard, Paris, 1988

Ouvrages et articles sur le cinématographe

- Henri Agel, *Poétique du cinéma, Manifeste essentialiste*, Ed. du Signe, Paris, 1973
- Henri Agel, *Métaphysique du cinéma*, Ed. Payot, Paris, 1976
- Henri Agel, *Cinéma et nouvelle naissance*, Ed. Albin Michel, Paris, 1981
- François Albera, *Ouverture*, in *Musique ! 1895*, n° 38, 2002, Paris
- Jacques Aumont, *L'image*, Ed. Nathan, Paris, 1990
- Jacques Aumont (dir.), *La couleur en cinéma*, Ed. Mazotta, Milan, 1995
- Richard M. Barsam, *Non fiction film, a critical history*, Ed. Indiana University Press, 1992, Indianapolis
- André Bazin, *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*, Ed. de l'Etoile, Paris, 1983
- André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma*, Ed. Cerf, Paris, 1985

- André Bazin, *Jean Renoir*, Ed. G. Lebovici, Paris, 1989
- Célia Bertin, *Jean Renoir*, Ed. du Rocher, Paris, 1994
- Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle, Essai sur le cinéma*, Ed. Gallimard, Paris, 1982
- Noël Burch, *La lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Ed. Nathan, Paris, 1991
- Véronique Campan, *L'écoute filmique, Echo du son en image*, Ed. P.U. Vincennes, St Denis, 1999
- Bernard Chardère (dir.), *Jean Vigo*, in Premier Plan, n° 19, novembre 1961, Lyon
- François Chevassu, *Il y a 60 ans, Jean Vigo*, in La revue du cinéma, n° 455, décembre 1989, Paris
- Michel Chion, *La voix au cinéma*, Ed. Cahier du cinéma, Paris, 1993
- Michel Chion, *Le son au cinéma*, Ed. Cahier du cinéma, Paris, 1994
- Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Ed. Fayard, Paris, 1995
- René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Ed. Gallimard, Paris, 1970
- Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, Ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997
- Emmanuel Crozet, *Gaumont et le passage au parlant*, in Les Cahiers de la cinémathèque, n°63-64, décembre 1995, Paris
- Serge Daney, *Ciné-journal*, vol I et II, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1986
- Serge Daney, *La rampe, Cahier critique 1970-1982*, Ed. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris, 1996
- Gilles Deleuze, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Ed. de Minuit, Paris, 1983
- Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Ed. de Minuit, Paris, 1985
- S.M. Eisenstein, *Le film, sa forme, son sens, Dickens, Griffith et Nous*, traduit du Russe, Ed. Bourgeois, Paris, 1976
- Jean Epstein, *Le cinéma du diable, Ecrits sur le cinéma*, Ed. Seghers, Paris, 1947
- Michel Estève (dir.), *Jean Vigo*, in Etudes cinématographiques, n° 51-52, 1966, Paris
- Claude Gauthier, *Jean Renoir, la double méprise 1925-1939*, Ed. Éditeur français réunis, Paris, 1980

Guy Gauthier, 1959, *L'avènement du cinéma direct*, in CinémAction, n° 55, avril 1990, Paris

Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Ed. Nathan, Paris, 1995

Guy Gauthier, Philippe Pilard, Simone Suchet, *Le documentaire passe au direct*, Ed. V.L.B., Montréal, 2003

Anne Marie Guérin, *Jean Vigo, vers un cinéma social*, in Cahiers du cinéma Hors série, janvier 1995, Paris

Pierre Haffner, *Jean Renoir*, Ed. Rivages, Paris, 1988

Youssef Ishagpour, *D'une image à l'autre*, Ed. Denoël/Gonthier, Paris, 1982

Ali Issari, Doris Paul, *What is cinéma vérité ?*, Ed Scarecow Press, 1979

Laurent Jullier, *Les sons au cinéma et à la télévision*, Ed. Armand Colin, Paris, 1995

Gérard Leblanc, *La réalité en question*, in CinémAction, n°41, janvier 1987, Paris

J. Leclerc, *Le cinéma témoin de son temps*, Ed. Debresse, Paris, 1970

Jean-Louis Leutrat, *La chienne, de Jean Renoir*, Ed. Éditions Yellow now, Crisnée, 1994

Pierre Lherminier, *Jean Vigo*, in Cinéma d'aujourd'hui, n° 50, 1967, Paris

Ian Lockerbie, *Le Documentaire auto réflexif au Québec. L'Emotion dissonante et Passiflora*, in Cinémas, vol. 4, n°2, hiver 1994, Montréal

Stephen Mamber, *Cinema-Verite in America*, in Screen, Vol XIII n° 2-3, 1972, Londres

Louis Marcorelles, *Entretien avec Richard Leacock*, in 24 images, n° 46, décembre 1989, Montréal

Denis Marion, *Aspect du cinéma*, Ed. Lumière, Bruxelles, 1945

Roger Odin, *Pour une semio-pragmatique*, in Iris, vol 1 # 1, Paris 1983,

Dominique Païni, *La question de l'improvisation*, in *Nouvelles approches de l'œuvre de Jean Renoir : actes du colloque international de Montpellier, 17-18-19 septembre 1994*, Ed. Université Paul-Valéry Montpellier III, Montpellier, 1995

Bernard Perron, *Focalisation. Un détour par la scénaristique*, in Etudes Littéraires, vol 2 #1, automne 1993, Montréal,

Jean Renoir, *A bâton rompus*, in Cinéma 55, n° 2, décembre 1954, Paris

Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Ed. Flammarion, Paris, 1974

Jean Renoir, *Entretiens et propos*, Ed. de l'Etoile, Paris, 1979

Albert Riera, *L'improvisation chez Jean Vigo*, in Positif n°7, mai 1953, Lyon

Jean Rouch, *Rapport UNESCO*, Paris, octobre 1969

Jean Rouch, *La caméra et les Hommes*, in *Pour une anthropologie visuelle*, Ed. Mouton, Paris, 1979

Jean Rouch, *La caméra comme lien social, cinéma direct et ciné-transe*, in CinémAction, n°50, Janvier 1989, Paris

G. Roy Levin, *Documentary Explorations*, Ed. Double-day, Garden City, 1971

Georges Sadoul, *Le cinéma, son art, sa technique, son économie*, Ed. la Bibliothèque Française, Paris, 1948

Pierre de Saint Prix, *Souvenir de Jean Vigo*, in Cinéma 55, n° 2, décembre 1954, Paris

Paulo E. Salès Gomès, *Jean Vigo*, Ed. Ramsay, Paris, 1957, 1988

Dziga Vertov, *Articles journaux, Projets*, traduction du Russe, Ed. Cahier du Cinéma, Paris, 1972

Luce Vigo, *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 2002

Jean Vigo, *Présentation de A propose de Nice*, in Positif, n°7, mai 1953, Lyon

Jean Vigo, *The complete Jean Vigo*, Ed. Lorrimer Publishing, New York, 1983

Ouvrages généraux

Alain Badiou, *L'être et l'événement*, Ed. du Seuil, Paris,

Walter Benjamin, *Œuvres I, Sur le langage en général et sur le langage humain*, trad. de l'Allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush, Ed. Gallimard, Paris, 1972, 2000

Walter Benjamin, *Œuvres, Tome III, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique – version de 1939*, trad. de l'Allemand par Maurice de Gandillac, Ed. Gallimard, Paris, 1971, 2000

Walter Benjamin, *Œuvres Françaises, Le Narrateur*, traduit de l'Allemand, Ed. Gallimard, Paris, 1991

Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Ed. P.U.F., Paris, 1985

Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Ed. P.U.F., Paris, 2001

Michel de Certeau, *L'invention au quotidien, 1. L'art de faire*, Ed. Gallimard, Paris, 1980, 1990

Roger Chartier, *Culture écrite et société, l'ordre des livres XVIe-XVIIIe siècle*, Ed. Albin Michel, Paris, 1996

François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Ed. Seuil, Paris, 1991, 2001

Edmond Couchot, *La technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, Ed. J. Chambon, Nîmes, 1998

Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Ed. P.U.F., Paris, 1953

Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Ed. de Minuit, Paris, 1969

Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Ed. de Minuit, Paris, 1993

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Ed. de Minuit, Paris, 1973

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Ed. Editions de Minuit, Paris, 1975

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Ed. de Minuit, Paris, 1980

Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Ed. Flammarion, Paris, 1977, 1996

Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Ed. Gallimard, Paris, 1969

Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Ed. PUF, Paris, 1995

Martin Heidegger, *Essais et conférences*, trad. de l'Allemand par André Préau, Ed. Gallimard., Paris, 1996

Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de l'Allemand par Wolfgang Brokmeier, Ed. Gallimard., Paris, 2001

Harold Innis, *The bias of communication*, Ed. University of Toronto Press, Toronto, 1951

Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Ed. Ch. Bourgeois, Paris, 1986, 1997

André Leroi-Gourhan, *Evolution et techniques, Tome I, L'homme et la matière*, Ed. Albin Michel, Paris, 1943, 1973

André Leroi-Gourhan, *Evolution et techniques, Tome II, Milieu et techniques*, Ed. Albin Michel, Paris, 1945, 1973

André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome I, *Technique et langage*, Ed. Albin Michel, Paris, 1965, 1995

André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II, *La mémoire et les rythmes*, Ed. Albin Michel, Paris, 1965, 1998

Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, Ed. Seuil, Paris, 1993

Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média*, trad. de l'Anglais par Jean Paré, Ed. H.M.H, Montréal, 1972

Blaise Pascal, *Physique, Préface sur le Traité du vide*, Ed. , , Paris

Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, traduction de l'italien, Ed. Payot, Paris, 1976

Jacques Perriault, *Mémoire de l'ombre et du son : une archéologie de l'audiovisuel*, Ed. Flammarion, Paris, 1981

Martin Quigley, *Magic shadows. Story of Origin of the Motion Picture*, Ed. Quigley Pub. Co., New York, 1960

Jacques Rancière (dir.), *La politique des poètes*, Ed. Albin Michel, Paris, 1992

Pierre Restany, *Le nouveau réalisme*, Union générale d'éditions, 1978

Christine Ross, *Images de surfaces*, L'art vidéo reconsidéré, Ed. Artexte, Montréal, 1996

Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1997

Baruch de Spinoza, *Traité théologico-politique, Œuvres II*, Ed. Flammarion, traduit de l'allemand par Charles Appuhn, 1995

François Zourabichvili, *Deleuze, Une philosophie de l'événement*, Ed. P.U.F., Paris, 1994

Paul Zumthor, *La lettre et la voix : de la "littérature" médiévale*, Ed. du Seuil, Paris, 1987

Paul Zumthor, *Écritures et nomadisme : entretiens et essais*, Ed. L'Hexagone, Montréal, 1990

Filmographie chronologique :

J'ai regroupé ici tous les films qui concernent de manière plus ou moins directe mon sujet de thèse. Ceci n'est pas une proposition de corpus. Les films sont regroupés en fonction de leur année de sortie.

1922

Kino-Pravda (Dziga Vertov, 1922-1925)

Nanouk l'esquimau (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1919-1922)

1924

Ciné-Oeil – La vie à l'improviste (Dziga Vertov, 1924)

1926

Moana des mers du Sud (*Moana – A Romance of the Golden Age*, Robert Flaherty, 1923-1926)

La Sixième partie du monde (*Chestaia tchast mira /'Sestaja cast'mira*, Dziga Vertov, 1926)

1928

Le pont (Joris Ivens, 1928)

1929

L'homme à la caméra, (Dziga Vertov, 1929)

1930

À propose de Nice (Jean Vigo, 1930)

Enthousiasme ou Symphonie du Donbass (Dziga Vertov, 1930)

1931

On purge bébé (Jean Renoir, 1931)

La Chienne (Jean Renoir, 1931)

1932

Las Hurdes (*Terre sans pain*, Luis Bunuel, 1932)

Boudu sauvé des eaux (Jean Renoir, 1932)

La nuit du carrefour (Jean Renoir, 1932)

1933

Misère au Borinage (Joris Ivens, Henri Storck, 1933)

1934

Les affaires publiques (Robert Bresson, 1934)

L'Homme d'Aran (*Man of Aran*, Robert Flaherty, 1931-1933)

Trois chants sur Lénine (*Tri pesni o Lenine*, Dziga Vertov, 1933-1934)

L'Atalante (Jean Vigo, 1934)

La croisière jaune (André Sauvage, 1934)

1936

Enough to Eat (Edgard Anstey, 1936)

1937

En pays neuf (Maurice Proulx, 1937)

1939

La règle du jeu (Jean Renoir, 1939)

1942

En pays neuf, Saint Anne de Roquemaure (Maurice Proulx, 1942)

1943

Les anges du péché (Robert Bresson, 1943)

1944

Les dames du bois de Boulogne (Robert Bresson, 1944)

1946

Farrebique (Georges Rouquier, 1946)

L'Indonésie appelle (*Indonesia Calling*, Joris Ivens, 1946)

Paisa (Roberto Rossellini, 1946)

Le Conte de mon village (Pierre Petel, 1946)

École n° 8 (Pierre Petel, 1946)

1947

Au pays des mages noirs (Jean Rouch, 1945-47)

Allemagne, année zéro (*Germania anno zero*, Robert Rossellini, 1947)

Au parc Lafontaine (Pierre Petel, 1947)

1948

Le Voleur de bicyclette (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948)

Louisiana Story (Robert Flaherty, 1948)

La terra trema (Luchino Visconti, 1948)

1949

La circoncision (Jean Rouch, 1948-49)

Hombroï (Jean Rouch, 1946-49)

Les magiciens noirs (Jean Rouch, 1949)

La terre de Caïn (Pierre Petel, 1949).

1950

Le journal d'un curé de campagne (Robert Bresson, 1950)

Le contrat de travail (Bernard Devlin, 1950)

1951

Bataille sur le grand fleuve (Jean Rouch, 1950)

Cimetière dans la falaise (Jean Rouch, 1950)

Les gens qui font la pluie (Jean Rouch, 1950)

Les gens du mil (Jean Rouch, 1950)

La petite Aurore, l'enfant martyre (Jean Yves Bigras, 1951)

Royal Journey (David Bairstow, Roger Blais, Gudrun Parker, 1951)
Diggers in the Deep (Grant McLean, 1951)

1952

Les Fils de l'eau (cinq anciens courts métrages réunis), (Jean Rouch, 1947-50)

1953

O Dreamland (Lindsay Anderson, 1953)

1954

Les Maîtres fous (Jean Rouch, 1954)

Toby and the Tall Corn (Richard Leacock, 1954)

Le Sel de la terre (*Salt of the Earth*, 1953 : ce film est sorti *officiellement* en Europe dès 1954, mais seulement en 1965 aux Etats-Unis), H. Biberman, U.S.A.

Corral (Colin Low, 1954)

Paul Tomkowicz (Roman Kroitor, 1954)

1955

Les maîtres fous (Jean Rouch, 1955)

Nuit et Brouillard, A. Resnais, Fr.

Thursday's Children (Lindsay Anderson, 1955)

Momma don't allow (Karel Reisz, Tomi Richardson, 1955)

1956

Un condamné à mort s'est échappé, Robert Bresson, Fr.

Dimanche à Pékin, C. Marker, Fr.

Alfred J. (Bernard Devlin, 1956)

1957

Moro Naba (Jean Rouch, 1957)

La Seine a rencontré Paris (Joris Ivens, 1957)

Every Day Except Christmas (Lindsay Anderson, 1957)

Maître du Pérou (Fernand Dansereau, 1957)

Les ingénieurs (Parlardy, 1957)

A Chairy Tale, (Norman McLaren, Claude Jutra, 1957)

1958

Lettre de Sibérie (Chris. Marker, 1958)

Bernstein en Israël (Richard Leacock, 1958)

Moi, un Noir (Jean Rouch, 1957-1958, Prix Delluc 1958, sortie *officielle* en 1960)

La pyramide humaine (Jean Rouch, 1958)

Pastori di Orgosolo (Vittorio de Seta, 1958)

La Traversée d'hiver à l'île aux Coudres (*Au pays de Neufve-France*, René Bonnière, 1957-58)

Pierre Beaulieu, agriculteur (Fernand Dansereau, 1958)

L'ouvrier qualifié (Parlardy, 1958)

A foreign Language (Stanley Jackson, 1958)

Memory of Summer (Stanley Jackson, 1958)

Pilgrimage (Terence Macartney-Filgate, 1958)

Police (Terence Macartney-Filgate, 1958)

The Days Before Christmas (Terence Macartney-Filgate, 1958)
Le maître du Pérou (Fernand Dansereau, 1958)
Urbanisme - Le plan d'aménagement (Louis Portugais, 1958)
Au bout de ma rue (Louis-Georges Carrier, 1958)
Félix Leclerc troubadour (Claude Jutra, 1958)
Les mains nettes (Claude Jutra, 1958)
Les raquetteurs (Michel Brault, Marcel Carrière. Gilles Groulx, 1958)

1959

Le beau Serge (Claude Chabrol, 1959)
L'Italie n'est pas un pays pauvre (Joris Ivens, 1959)
Pickpocket (Robert Bresson, 1959)
Les 400 Coups (François Truffaut, 1959)
We Are the Lambeth Boys (Karel Reisz et Tomi Richardson, 1959)
Les 90 jours (Louis Portugais, 1959)
Le sport et des hommes (Hubert Aquin, 1959)
The Back-breaking Leaf (Terence Macartney-Filgate, 1959)
Bientôt Noël (Georges Dufaux, Terence Macartney-Filgate, Stanley Jackson, Wolf Koenig, 1959)
Jour de juin (Victor Jobin, 1959)
Téléphore Légaré, garde-pêche (Michel Brault, Claude Fournier, 1959)
Normétal (Gilles Groulx, 1959)

1960

A bout de souffle (J.-L. Godard, 1960)
The Children Were Watching, Richard Leacock, U.S.A.
Hampi (Jean Rouch, 1958-60)
Inconnus de la terre (Mario Ruspoli. 1961)
Primary (Richard Leacock, Robert Drew, A. Maysles, D.A. Pennebaker, 1960)
Yankee, No ! (Richard Leacock, Robert Drew, A. Maysles, D.A. Pennebaker, 1960)
La Casa delle tredici vedove (Gian Vittorio Baldi, 1960)
Luciano, Via dei Cappellari (Gian Vittorio Baldi, 1960)
Le prix de la science (Parlardy, 1960)
La grande aventure industrielle racontée par Edouard Simard (Raymond Garceau, 1960)

1961

Chronique d'un été (Jean Rouch, Edgar Morin, été 1960)
Inconnus de la terre (Mario Ruspoli. 1961)
New Frontier (Richard Leacock, 1961)
Banditi a Orgosolo (Vittorio de Seta, 1961)
Niger, jeune république (Claude Jutra, 1961)
Le réaménagement d'un secteur urbain : les habitations Jeanne-Mance (Eugene Boyko, 1961)
Golden Gloves (Gilles Groulx, 1961)
La lutte (Michel Brault; Marcel Carrière; Claude Fournier; Claude Jutra, 1961)
Lonely Boy (Wolf Koenig, Roman Kroitor, Marcel Carrière, 1961)

1962

Abidjan (Jean Rouch, 1962)
Pêcheurs du Niger (Jean Rouch, 1962)
Procès de Jeanne d'Arc (Robert Bresson, 1962)

La Punition (Jean Rouch, Jacques Godbout, 1960-1962)
Regards sur la folie (groupant : *La Fête prisonnière* et *Regards*, Mario Ruspoli, 1962)
Urbanisme africain (Jean Rouch, 1962)
Québec-U.S.A. ou l'invasion pacifique (Michel Brault; Claude Jutra, 1962)
Bûcherons de la Manouane (Arthur Lamothe, 1962)
À Saint-Henri le cinq septembre (Hubert Aquin, 1962)
Les enfants du silence (Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Jutra, 1962)
Seul ou avec d'autres (Denis Arcand, Stéphane Venne, Denis Héroux, 1962) ;

1963

Les Cocotiers (Jean Rouch, 1963)
Cuba si ! (Chris. Marker, Pierre Lhomme, 1963)
Happy Mother's Day (Richard Leacock, 1963)
Le Joli Mai (Chris. Marker, Pierre Lhomme, mai 1962, 1963)
Monsieur Albert, prophète (Jean Rouch, 1963)
Petite ville (Mario Ruspoli, 1963)
Pour la suite du monde (Michel Brault, Marcel Carrière, Pierre Perrault, 1963).
La punition (Jean Rouch, 1963)
Rose et Landry (Jean Rouch, 1963)
Petit discours de la méthode (Pierre Patry, Claude Jutra, 1963)
À tout prendre (Claude Jutra, 1963)

1964

Nobody Waved Goodbye (Down Owen, 1964)
Le chat dans le sac (Gilles Groulx, 1964)

1965

Comizi d'amore (P.P. Pasolini, 1963, 1965)
La chasse au lion à l'arc (Jean Rouch, 1958-1965)
Gare du Nord (Jean Rouch, 1964, sketch de *Paris vu par...*)
La Goumbé des jeunes noceurs (Jean Rouch, 1965)
Les veuves de 15 ans (série *La fleur de l'âge*, Jean Rouch 1964)
Geneviève (série *La fleur de l'âge*, Michel Brault, 1965)
Roulis roulant (Claude Jutra, 1965)
Stravinsky, (W. Koenig, R. Kroitov, Marcel Carrière, 1965)
La vie heureuse de Léopold Z (Gilles Carle, 1965)

1966

Au hasard Balthazar (Rober Bresson, 1966)
Igor Stravinsky, a portrait (Richard Leacock, 1966)
Le Règne du jour (Pierre Perrault, 1966)

1967

Entre la mer et l'eau douce (Michel Brault, 1967)
Jaguar (Jean Rouch, 1954-1967)
Mouchette (Rober Bresson, 1967)
Règne du jour (Pierre Perrault, 1967)

1968

Les Deux Marseillaises (J.-L. Comolli, A.S. Labarthe, 1968)

Les Enfants de Néant (M. Brault, A. Tresgot, 1968)

La petite Bourgogne (Maurice Bulbulian, 1968)

1969

A bientôt j'espère (Chris. Marker, 1969)

Une femme douce (Rober Bresson, 1969)

Le signe (Jean Rouch, 1969)

Les Voitures d'eau (Pierre Perrault, 1969)

1970

Petit à petit (Jean Rouch, 1970)

Un pays sans bon sens (Pierre Perrault, 1970)

1971

L'Acadie, l'Acadie !?!? (Michel Brault, Pierre Perrault, 1968-1971)

La Bataille des dix millions (Chris. Marker, 1971)

Quatre nuits d'un rêveur (Rober Bresson, 1971)

Yenendi de Gangel (Jean Rouch, 1968-1970)

La noce est pas finie (Léonard Forest, 1971)

1972

L'an 01 (Jean Rouch, 1968-72)

1974

50,81 % (Raymond Depardon, 1974)

Cocorico, Monsieur Poulet (Jean Rouch, 1974)

La dama d'Embara (Jean Rouch, 1974)

Lancelot du Lac (Robert Bresson, 1974)

Les ordres (Michel Brault, 1974)

1976

Babatu (Jean Rouch, 1976)

Le retour à la terre (Pierre Perrault, Bernard Gosselin, 1976)

1977

Le diable probablement, Robert Bresson

Québec à vendre (Raymond Garceau, 1977)

Chronique de la vie quotidienne (Jacques Leduc, Roger Frappier, Jean Chabot, Gilles Gascon, 1977-78)

1980

Mouchouânipi ou Le Pays de la Terre sans arbre (Bernard Gosselin, Pierre Perrault, 1980)

1983

L'argent (Robert Bresson, 1983)

La bête lumineuse (Pierre Perrault, 1983)

1984

Dionysos (Jean Rouch, 1984)



1987

Voyage en Amérique avec un cheval emprunté (Jean Chabot, 1987)

1988


Bac ou mariage (Jean Rouch, 1988)

1994

Yes sir, Madame !, (Robert Morin, 1994)

1997

Chroniques de Nitinaht (Maurice Bulbulian, 1997)



Annexes :

Historique de l'Office national du film du Canada, organisation administrative (1938-1970)⁵⁶⁶ :

1938 :

Vincent Massey – haut commissaire du Canada à Londres – et son secrétaire Ross McLean discutent de la nécessité d'améliorer les productions du Bureau du cinématographique officiel – *Canadian government motion picture bureau*.

Ross McLean envoie un rapport au gouvernement Mackenzie King proposant l'invitation de John Grierson.

John Grierson (1898 – 1972) est commandité par le gouvernement fédéral pour améliorer les conditions de production documentaire au Canada. Il est invité en mai 1938, il remet un rapport complet le 23 juin 1938.

Les points importants du rapport de M. Grierson (juin 1938) :

- Tous les travaux gouvernementaux dans le domaine du film doivent être coordonnés dans une seule agence.
- Un *Officier gouvernemental à la cinématographie* doit être nommé pour conseiller le gouvernement en ce qui concerne la production et la distribution des films.
- Le *Canadian Government motion picture bureau* doit être renforcé par l'addition temporaire d'un personnel de talent créateur.
- Le programme de production des films doit être élargi de façon à inclure un plus grand nombre de sujets.

1939 :

Le *National film board* est officiellement créé le 2 mai 1939 : il correspond aux recommandations de Grierson, la direction lui est confiée.

À sa création, l'Office est dans une position inconfortable : la loi créant le NFB ne mentionne jamais les notions de création artistique ou d'action culturelle ou d'enseignement. Ce sont des domaines réservés des provinces.

1940 :

Dans son rapport, Grierson proposait la fusion de l'Office du film et de l'ONF : le premier organisme fédéral s'occupant de la réalisation technique et le second de la production, de la création et de la diffusion. Afin d'arriver à une centralisation qu'il juge indispensable, il n'hésite pas à faire pression sur le conseil d'administration de l'ONF :

"Celui-ci [Grierson] pense que les impératifs de la guerre rendent nécessaire cette fusion et en octobre 1940 va même jusqu'à suggérer d'invoquer la loi sur les mesures de guerre pour la rendre effective. Le 27 novembre 1940, Grierson lui remet sa démission. Cela provoque une vive animation. Ministres et hauts fonctionnaires s'agitent. finalement le 11 juin 1941, un arrêté en conseil dissout l'Office du film et rattache le nouvel ONF au Ministère des services nationaux de guerre" (Pierre Véronneau, *Le rapport Grierson dans son contexte*, 1978, p. 5).

⁵⁶⁶ Source : Jacques Bobet, *Survole Historique*, 1989 ; D.B. Jones, *Movies and Memoranda, An interpretative History of the National Film Board of Canada*, 1981 ; *Cours d'histoire du cinéma canadien*, 1962 ; Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, 1995 ; Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, 1997 ; Denise Pérusse, *La mise en espace temps des femmes dans le cinéma québécois de 1976 à 1986*, 1989 ; Gwenn Scheppler, *Pour la suite du monde, analyse de l'œuvre de Pierre Perrault*, 2000 ; Pierre Véronneau (dir.), *Les cinémas canadiens*, 1978 ; Pierre Véronneau, *Le rapport Grierson dans son contexte*, 1978 ; Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'Office national du film du Canada de 1939 à 1964*, 1986 ; ONF, dossier 1355.

1942 :

Norman McLaren, chargé d'organiser le département animation.
Guy Glover : chargé d'organiser la section française (traduction).

1943 :

La quinzaine de francophones à l'ONF sont regroupés dans la French Unit, dirigé par Vincent Paquette (1941-)

1945 :

Novembre 1945 : Départ de Grierson en. Intérim de Ross McLean.

1946 :

Février 1946 : scandale d'espionnage. Igor Gouzenko – employé de l'ambassade soviétique à Ottawa – dénonce un réseau d'espionnage.

Grierson est nommé. La GRC déclenche des enquêtes à l'Office.

1947 :

Janvier 1947 : Ross McLean nommé officiellement commissaire.

Demande des cinéastes : la *bataille des génériques*. Grierson refusait que les réalisateurs signent leurs films. Cette revendication symbolise l'évolution d'un organisme de service public vers un lieu de création et d'expression.

Début du développement 16 mm couleur.

Série *Eye Witness / Coup d'œil* (1947-1959), *Vigie* (1947-1953).

1948 :

Modification en 47-48 de l'organigramme de production de l'ONF :

Disparition de l'unité 10, *French Unit*. Organisation autour de quatre unités :

- Unité A : programme général de production, *French Theatrical* (les séries *Vigie*, *En avant Canada*), *French Non Theatrical*, *French and English language versions*.
- Unité B : animation.
- Unité C : actualités pour la télévision (? 1948 ? ?) (série coup d'œil), versions françaises des films anglais.
- Unité D : les commandites.

1949 :

Mémoire de l'ONF à la commission royale sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences (*Commission Massey*). Demande d'accroissement du budget et du personnel, et le développement de programme de télévision. Le ministre de tutelle – Robert H. Winters – refuse d'approuver ce mémoire.

1950 :

Janvier 1950 : départ de Ross McLean

Février 1950 : Arthur Irwin devient commissaire

Mars 1950 : rapport Woods Gordon *The National Survey of Organisation and Business Administration*. Rapport plutôt favorable, propositions d'ajustements.

Don Mulholland directeur de la production.

Gerald Graham, directeur des opérations techniques.

Utilisation de la bande magnétique pour tout enregistrement sonore original (remplace l'enregistrement optique)

4 Octobre 1950 : *Loi nationale sur le film, l'Acte de l'Office national du film.*

Redéfinitions des objectifs de l'ONF : l'Office est établi pour entreprendre en premier lieu et favoriser la production et la distribution dans l'intérêt national :

- Produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations.
- Représenter le gouvernement du Canada dans ses relations avec le secteur de production cinématographique.
- Faire des recherches sur les activités en matière de film et en mettre les résultats à la disposition des personnes adonnées à la production de films.
- Emettre un avis sur l'activité en matière de films (?).

"L'Office est établi pour entreprendre en premier lieu et favoriser la production et la distribution de films dans l'intérêt national et notamment pour produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations" (Loi relative à l'Office national du film, paragraphe 9, in Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'ONF, 1939 - 1964*, 1986, p. 141).

1951 :

Création de deux unités :

Unité E : commandites, et en 1953, films pour la télévision, Bernard Devlin producteur exécutif

Unité F : films de langue française (traductions...).

Tom Daly producteur, directeur de l'Unité B, favorise les expériences et les innovations. Il incite les cinéastes (cadreur) à plus d'audace. Wolf Koenig, Colin Low, Roman Kroitor, Stanley Jackson, Gerald Potterton, Bob Verrall, Don Owen, Arthur Lipsett, Norman McLaren y collaborent.

En mai 1951 : choix de Montréal pour regrouper l'ensemble des activités de l'ONF.

1953 :

Roger Blais producteur exécutif de l'Unité F

Mai 1953 : démission de Arthur Irwin.

Juillet 1953 : Albert W. Trueman commissaire

Interdiction des films de l'ONF par le gouvernement du Québec (frais de censure, contenu communiste, etc.)

1954 :

Pierre Juneau nommé secrétaire du Bureau des gouverneurs et conseiller français auprès du commissaire, responsable de la *production française*.

1956 :

24 septembre 1956, 2h00 PM, inauguration du nouvel Edifice de l'ONF à Montréal.

Le nouvel édifice, d'un coût total de 5 250 000 \$CA, correspond aux désirs du personnel, aux recommandations précédentes...

"Il fallait aussi tenir compte de cette clause de la loi nationale sur le film, promulguée en 1950, prévoyant que l'Office doit *faire des recherches sur les activités en matière de film*. Tâche d'envergure et, de plus, peu commune" (Michel Guillet, *Cours d'histoire du cinéma canadien*, p. 20-2).

Choix du lieux, Côte de Liesse :

- proche zones d'habitations (personnel) ;
- peu de vibrations et de bruits (aéroport, autoroute, [sic]) ;
- atmosphère saine (pas d'industries polluantes) ;
- facilité de transport ;
- place nécessaire pour un bâtiment regroupant l'ensemble des activités de l'ONF.

Mise ne place d'un *service spécial* pour faciliter le déplacement du personnel :

- achat de propriétés, recherche de logements, transport, déménagement ;
- possibilité de visiter le site avant déménagement ;
- organisation des activités de l'ONF en fonction de ce déménagement (archives, machines, bureaux).

D'après le rapport d'activité de l'année 1955-1956 :

"Le déménagement n'a causé qu'une perte de temps minime : en moyenne un ou deux jours par personne ; certains employés n'interrompirent même pas leur travail" (Michel Guillet, Cours d'histoire du cinéma canadien, p. 20-2).

Création de l'Unité G : versions françaises, dirigée par Jacques Bobet.

L'ONF et la télévision (d'après le rapport d'activité de l'ONF, novembre 1957) :

1954-1955 : 2 614 diffusions de films de l'ONF par le télévision canadienne (CBC, CBF).

1955-1956 : 3 211 diffusions de films de l'ONF par le télévision canadienne (CBC, CBF).

Entre 1954 et 1957 : beaucoup de cinéastes de l'ONF produisent des documentaires destinés à la télévision.

1957 :

Mars 1957 : Albert W. Trueman commissaire nomme un triumvirat :

- Don Mulholland, directeur de la planification et de la recherche ;
- Grant McLean, directeur de la production ;
- Pierre Juneau, directeur exécutif.

Léonard Forest producteur exécutif de l'Unité G.

1 mai 1957 : nomination de Guy Roberge.

1958 :

Réorganisation de certaines unités :

Unité B : Tom Daly, *Candid Eye*, unité d'élite de l'ONF

Le programme de production française :

Unité F : sous la direction de Léonard Forest

Unité G : chargé du doublage, sous la direction de Jacques Bobet

Unité H : sous la direction de Louis Portugais

1960 :

La mort de Donald Mulholland, modifie l'organigramme :

- Grant McLean est nommé assistant du commissaire et directeur de la production. On lui adjoint un producteur exécutif francophone (Bernard Devlin puis Fernand Dansereau).
- Pierre Juneau est assistant du commissaire, directeur exécutif (distribution).

Organisation des unités et répartition des principaux cinéastes (d'après *Establishment list*, 1^{er} juillet 1960, source ONF dossier 721) :

Unité A : Guy Glover (producteur exécutif), J. Biggs (producteur), Jim Beveridge (scénariste réalisateur), Hubert Aquin (scénariste réalisateur).

Unité B : Tom Daly (producteur exécutif), Stanley Jackson (scénariste réalisateur), Roman Kroitor (producteur), Wolf Koenig (cadreur réalisateur), Terence Macartney-Filgate (scénariste réalisateur).

Animation : Norman McLaren (producteur), Colin Low (producteur)
Foreign language versions – Science – Titling

Unité C : N.J. Balla (producteur exécutif), Roger Blais (producteur)

Unité D : F.E. Spiller (producteur exécutif),

Unité E : P.D. Jones (producteur exécutif),

Unité F : Léonard Forest (producteur exécutif), Bernard Devlin (réalisateur), Louis Portugais (réalisateur), Raymond Garceau (réalisateur), Victor Jobin (assistant producteur), Jean Roy (assistant producteur exécutif), Marc Beaudet (monteur), Jean Dansereau (assistant réalisateur), Pierre Patry (réalisateur)

Unité G : Jacques Bobet (producteur exécutif), Claude Fournier (scénariste réalisateur), Gilles Groulx (scénariste réalisateur), Jacques Godbout (scénariste)

1961 :

Organisation des unités et répartition des principaux cinéastes (d'après *Establishment list*, 1^{er} juillet 1961, source ONF dossier 721) :

Unité A : Guy Glover (producteur exécutif), J. Biggs (producteur), Bernard Devlin (producteur)

Unité B : Tom Daly (producteur exécutif), Stanley Jackson (scénariste réalisateur), Roman Kroitor (réalisateur), Wolf Koenig (cadreur réalisateur).

Animation : Norman McLaren (producteur), Colin Low (producteur).
Foreign language versions – Titling

Unité C : N.J. Balla (producteur exécutif), Roger Blais (producteur), Jim Beveridge (scénariste réalisateur).

Unité D : F.E. Spiller (producteur exécutif).

Unité E : P.D. Jones (producteur exécutif).

Unité F & H : Fernand Dansereau (producteur exécutif), Léonard Forest (réalisateur), Roger Blais (réalisateur), Raymond Garceau (réalisateur), Victor Jobin (producteur), Jean Roy (réalisateur), Jacques Godbout (scénariste réalisateur), Gilles Groulx (scénariste réalisateur), Marc Beaudet (monteur), Jean Dansereau (assistant producteur), Claude Jutra (producteur), Hubert Aquin (producteur), Pierre Patry (réalisateur), Michel Brault (réalisateur), Anne Claire Poirier (scénariste).

Unité G : Jacques Bobet (producteur exécutif), Louis Portugais (réalisateur), Gilles Carle (scénariste réalisateur), Werner Nold (monteur).

1962 :

Mars 1962 (déjà en place en novembre 1961) : fusion studios F et H : Unité F, dirigé par Fernand Dansereau.

Jaques Bobet producteur exécutif du studio G.

Octobre 1962 : Fernand Dansereau est nommé directeur adjoint de la production (adjoint de Juneau). Il a désormais le pouvoir d'approuver les scénarios et les copies de montage. Juneau n'est plus concerné par ce rôle. Premier francophone habilité à approuver seul les scénarios.

Organisation des unités et répartition des principaux cinéastes (d'après *Establishment list*, 1^{er} juillet 1962, source ONF dossier 721) :

Unité A : Guy Glover (producteur exécutif), J. Biggs (producteur), Bernard Devlin (producteur).

Unité B : Tom Daly (producteur exécutif), Stanley Jackson (scénariste réalisateur), Roman Kroitor (réalisateur).

Animation : Norman McLaren (producteur), Colin Low (producteur), Wolf Koenig (producteur)

Foreign language versions –Titling

Unité C : N.J. Balla (producteur exécutif).

Unité D : F.E. Spiller (producteur exécutif).

Unité E : P.D. Jones (producteur exécutif).

Unité F & H : Fernand Dansereau (producteur exécutif), Léonard Forest (réalisateur), Roger Blais (réalisateur), Raymond Garceau (réalisateur), Victor Jobin (chef monteur), Jean Roy (réalisateur), Jacques Godbout (scénariste réalisateur), Georges Dufaux (réalisateur), Gilles Groulx (scénariste réalisateur), Marc Beaudet (monteur), Jean Dansereau (assistant producteur), Claude Jutra (producteur), Hubert Aquin (scénariste réalisateur), Pierre Patry (réalisateur), Michel Brault (réalisateur), Arthur Lamothe (scénariste), Anne Claire Poirier (assistant producteur).

Unité G : Jacques Bobet (producteur exécutif), Louis Portugais (réalisateur), Gilles Carle (scénariste réalisateur), Werner Nold (monteur).

1962 : création de l'APC, association professionnelle des cinéastes. Les cinéastes francophones apprennent à se fédérer avec d'autres réalisateurs francophones hors ONF, en particulier avec Radio Canada.

1963 :

Tractations politique en 1963 :

- Pressions intérieures et extérieures pour la création d'une équipe française autonome.
- 8 avril 1963, retour des libéraux à Ottawa.

- Jean Lesage, premier ministre du Québec, fait pression pour que soient reconnues les aspirations sociales, économique et culturelles du Québec.
 - Commission d'enquête Laurendeau-Duton sur le biculturalisme et le bilinguisme : l'ONF veut devancer des réformes structurelles indispensables (monolinguisme !).
- Le gouvernement accepte la création d'une équipe française à l'ONF en janvier 1964.

Organisation des unités et répartition des principaux cinéastes (d'après *Establishment list*, 1^{er} juillet 1963, source ONF dossier 721) :

Animation Unit : Wolf Koenig (producteur), Norman McLaren (producteur),

Unité A : Guy Glover (producteur exécutif), J. Biggs (producteur)

Unité B : Tom Daly (producteur exécutif), Roman Kroitor (réalisateur), Colin Low (réalisateur).

Foreign language versions –Titling

Unité C : N.J. Balla (producteur exécutif), Bernard Devlin (producteur)

Unité D : F.E. Spiller (producteur exécutif),

Unité E : P.D. Jones (producteur exécutif),

Unité F & H : Fernand Dansereau (producteur exécutif), Victor Jobin (chef monteur), Raymond Garceau (réalisateur), Jacques Godbout (scénariste réalisateur), Jean Roy (réalisateur), Georges Dufaux (réalisateur), Pierre Patry (réalisateur), Arthur Lamothe (scénariste).

Unité G : Jacques Bobet (producteur exécutif), Léonard Forest (réalisateur), Roger Blais (réalisateur), Gilles Groulx (scénariste réalisateur), Marc Beaudet (monteur), Jean Dansereau (assistant producteur), Michel Brault (réalisateur), Gilles Carle (scénariste réalisateur), Werner Nold (monteur), Anne Claire Poirier (réalisateur).

1964 :

Réorganisation de l'ONF :

- Grant McLean occupe le poste anglais ; structure aux responsabilités décentralisées (DB Jones, *Pool system*)
 - Pierre Juneau accède au nouveau poste français. Système hiérarchique traditionnel.
- 4 producteurs exécutifs : André Belleau, Jacques Bobet, Marcel Martin et Michel Moreau (films pédagogiques).

Organisation des unités et répartition des principaux cinéastes (d'après *Establishment list*, 1^{er} juillet 1964, source ONF dossier 721) :

Film production english :

Superviseurs de programme (producteurs exécutifs) :

Guy Glover, Tom Daly, N.J. Balla, F.E. Spiller.

Producteurs :

J. Biggs, Bernard Devlin, P.D. Jones, Norman McLaren

Equipe de production :

Colin Low (réalisateur), Stanley Jackson (scénariste réalisateur), Wolf Koenig (producteur), Roman Kroitor (producteur),

Production française :

Producteurs exécutifs :

Jacques Bobet, André Belleau, Michel Martin, M.G. Moreau,

Equipe de production :

Fernand Dansereau (réalisateur), Léonard Forest (réalisateur), Roger Blais (réalisateur), Raymond Garceau (réalisateur), Georges Dufaux (réalisateur), Gilles Groulx (scénariste réalisateur), Marc Beudet (monteur), Jacques Godbout (scénariste réalisateur), Michel Brault (réalisateur, démissionne avril 65), Pierre Patry (réalisateur), Gilles Carle (scénariste réalisateur), Arthur Lamothe (scénariste), Werner Nold (monteur), Anne Claire Poirier (réalisateur), Denis Arcand (scénariste réalisateur),

Pierre Perrault (recherchiste, avril 65), Marcel Carrière (réalisateur avril 66)

1966 :

1966 : Marcel Martin remplace Pierre Juneau.

Grant McLean, commissaire par intérim. Roland Ladouceur, adjoint.

Organisation des unités et répartition des principaux cinéastes (d'après *Establishment list*, 1^{er} juillet 1966, source ONF dossier 721) :

Film production english :

Julian R. Biggs, directeur de la production anglaise.

Superviseurs de programme (producteurs exécutifs) :

N.J. Balla, Tom Daly, Guy Glover, F.E. Spiller.

Producteurs :

Bernard Devlin, P.D. Jones (Vancouver), Norman McLaren

Equipe de production :

Stanley Jackson (scénariste réalisateur)

Labyrinth Project : Colin Low (réalisateur), Roman Kroitor (producteur),

Animation : Wolf Koenig (producteur),

Production française :

Marcel Martin, directeur de la production française

Victor Jobin (coordonnateur des services techniques)

Producteurs exécutifs :

Jacques Bobet, André Belleau, M.G. Moreau,

Equipe de production :

Fernand Dansereau (réalisateur), Léonard Forest (réalisateur), Roger Blais (réalisateur), Raymond Garceau (réalisateur), Marc Beudet (monteur), Marcel Carrière (réalisateur), Jacques Godbout (scénariste réalisateur), Pierre Perrault (recherchiste), Georges Dufaux (réalisateur), Werner Nold (monteur), Maurice Bulbulian (recherchiste), Anne Claire Poirier (réalisateur), Yves Leduc (monteur).

1967 :

Mai 1967 : Hugo McPherson nommé commissaire

Groupe de recherches sociales : Maurice Bulbulian, Fernand Dansereau, Roger Forget, Michel Régnier, Hortense Roy,

1968 :

Création dans l'équipe française d'un *comité de programme*, Jacques Bobet le 1^{er} directeur.



1969 :

Jacques Godbout directeur de la Production française : 3 studios fiction, documentaire et animation



Historique des innovations légères et synchrones à l'Office national du film (1947-1989) (source ONF, dossier 1355, 2017, 2021, 6323) :

1951 :

1^{er} long métrage produit sur pellicule négative couleur Eastman 5247 – grâce à une méthode de latensification spéciale, le tournage dans une mine de charbon peu éclairée (*Diggers in the Deep*, SMPTE 08-1954, source *Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945, 1990*).

1953 :

Achat du premier Nagra I, non synchrone.

1955 :

Magnétophone portable léger *Sprocketape* 16 mm. Pour enregistrement en extérieur sur ruban ¼ de pouce – Pennebaker (SMPTE 12-1957, source *Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945, 1990*).

1957 :

Perche légère pour prise de son extérieure Lightweight Location Boom and Stand. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1957).

Auricon Blimping (source *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1957 ; *Annual Report on Technical Operations*, 1958).

A Portable Camera Crane. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, juin 1957).

Microphone adapters for Sound Division location fish-poles. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1957, p. 6).

Carrying cases for location Sprocketape transports. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1957, p. 6).

1958 :

Auricon Follow-Focus. (source *Annual Report on Technical Operations*, 1958).

Magasin de caméra 30 min. – 30 minute Continuous Shooting. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, juin 1958, p. 4).

Lipstick Microphones. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, juin 1958, p. 5).

Lecteur magnétique *Sprocketape* 16 mm. (mis au point en collaboration avec Salco Corp. de Toronto ; SMPTE 12-1957, source *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1958 ; Chester B. Beachell, *Magnetic Recording of Audio Frequencies*, post 1958, p. 1 ; *Division de la recherche et du développement technique – 1945, 1990*, daté en 1957).

Ultra lightweight location generator: start investigations. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1958).

Achat du Nagra III, synchronisation Pilot-Tone – Piloton – puis Néo-Pilote. (1960, 4 unités en activités à l'ONF).

1959 :

Presseur pour les caméras 16 mm. (source *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 1, 1959, p. 6).

Filtre ondulé pour un générateur de courant continu. (source *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 1, 1959, p. 6).

Suppresseur de bruits d'amplification – Noise Suppressor Amplifier. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, décembre 1959).

1960 :

Coleuse Sprocketape – Splicer to join Sprocketape (1/4" perforated magnetic tape). (source *Quarterly Report on Technical Operations*, juin 1960).

Portable Synchronous Sound Recorder – Nagra III Pilot-Tone. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, juin 1960).

1961 :

Modulation de perforation (Sprocketape) Hole Modulation. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1961, p. 6 ; *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, 1961).

Repérage de scènes avec le son pilote - Scene Marking Device for Pilot-Tone Recording. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1961, p. 7 ; *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, 1961 ; R. R. Epstein, *Modification to Sound Division*, 1963, p. 10).

Chaîne de lecture des bandes à son pilote (lecture du signal de synchronisation entre le Nagra III et l'Arriflex) – Playback System for Pilot-Tone Recording. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1961, p. 9 ; *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, 1961 ; R. R. Epstein, *Modification to Sound Division*, 1963, p. 7).

Dispositif de pilotage pour Cinévoice - D.C. Motor Speed Control for Cinevoice. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1961, p. 10 ; *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, 1961 ; Chester B. Beachell, *D.C. Motor Speed Control for Cinevoice Camera*, 1962, p. 11 ; R. R. Epstein, *Modification to Sound Division*, 1963, p. 13).

Posemètre pour caméra à visée reflex – Exposure Meter for Reflex Cameras. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1961, p. 11 ; *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 4, 1961).

Sur développement pellicule Plus X (tournage 1961, Lonely Boy). (source : Marcel Carrière, Vincent Bouchard, Gwenn Scheppeler, *Entretien avec Marcel Carrière*, juin 2004).

1962 :

Synchroniseuse électronique Magna-Tech (Chaîne de repiquage de son synchrone). (source *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 5, 1962).

Marqueur électronique – Electronic Slating and Scene Marking. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, décembre 1962 ; *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 6, 1963, p. 21 ; (R. R. Epstein, *Modification to Sound Division*, 1963, p. 14).

Utilisation en studio du système Néo-Pilote. (source *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 6, 1962, p. 16).

1963 :

Synchronous Power Inverter. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, décembre 1963, p. 11).

1964 :

Caméra de prise de vues légère 16 mm. fonctionnant entièrement par piles (Nobody Waved Goodbye). (source *Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945*, 1990).

Générateur de synchronisation Pilot-Tone à Quartz Pilot-Tone Generator. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1964).

Chargeur automatique de batterie cadmium-argent pour caméra. (source *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 7, 1966, p. 9 ; *Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945*, 1990).

Système de découplage Syncontrol DC – D.C. Synchronous Motors (mémoire n° 28, 98^e Congrès SMPTE, 1965 ; source *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1964, p. 1 ; *Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945*, 1990).

1966 :

Enregistreur synchrone léger du son stéréo (SMPTE 01-1966 ; source *Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945*, 1990).

Microphone Super cardioïde (ultra directionnel) Transistorisé, Senneheiser. (source *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 7, 1966)

Courroies miniatures de synchronisme. (source *Bulletin sur les progrès techniques*, n° 7, 1966)

1967 :

Support d'objectif zoom pour caméra Arriflex – Zoom Lens Support for Arriflex. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, mars 1968).

1968 :

Portable Pilotone Indicator Unit. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1968).

1969 :

L'enregistreur de son Nagra IV. (source *Quarterly Report on Technical Operations*, septembre 1969).

1971 :

Achat du Nagra IV, Pilotage au quartz.

1973 :

Time Index System, claquette électronique multi-caméra portable (1^{ère} utilisation connue d'un système de code de temps pour négatif de prise de vues et ruban magnétique). (source *Le système du time index*, 15 juin 1973, p. 3, recherche commencée en 1964 ; Leo H. O'Donnell, *Time Index System*, 1976, p. 2 ; *Division de la recherche et du développement technique – 1945, 1990*, datée en 1963).

1983 :

Système de code de temps matriciel sur film (mis au point en collaboration avec Aäton Ltée Grenoble, France). (source *Division de la recherche et du développement technique – depuis 1945, 1990*).

Les dates importantes du son au cinéma⁵⁶⁷ :

1820 : Hans Christain Oerted découvre l'électro-magnétisme.

1876 : Alexander Graham Bell invente le téléphone.

1877 : *Le Phonographe*, Thomas Edison invente le premier appareil d'enregistrement et de reproduction sonore. Conversion d'ondes acoustiques en information via un *burin gravant* une feuille d'aluminium fixée sur un cylindre en révolution.

1900 : *Le Telegraphon*, Valdemar Poulsen invente le 1^{er} enregistreur magnétique. Un électro-aimant, mis en circuit avec un micro à charbon (enregistrement) ou un écouteur (lecture), s'appuie sur un fil d'acier, enroulé autour d'un cylindre tournant.

1915 : Lee De Forest invente la valve électronique.

1915 : Harold D. Arnold invente les premiers amplis (Bell Labs).

1917 : 1^{er} micro électrostatique.

1923 (12 octobre) : Les danois Azel et Arnold Poulsen proposent un système d'enregistrement sonore sur piste optique à élongation variable.

1925 : Premier disque gravé de façon entièrement électrique, depuis le microphone jusqu'au graveur en passant par un amplificateur à lampes grâce à l'invention de la diode de Lee de Forest en 1907. C'est Alfred Cortot qui jouait des oeuvres de Chopin.

1928-1930 : Enregistrement sur son optique

1926 : *Vitaphone*, système de synchronisation image optique et son sur disque.

"Peu fiable en termes de synchronisation (un choix suffit à faire sauter la tête et une coupure dans le film fait perdre la synchronisation), il a une autonomie très faible. C'est fâcheux quand les films se mettent à durer de plus en plus longtemps, même si le Vitaphone par exemple tourne à 33,3 tour minute au lieu des 78 t/mn habituels et utilise des disques de 46 cm au lieu de 30". (Guy Louis Mier, *Le cinéma, un art sonore*, 2005).

Choisit par la Warner pour *Don Juan* et *The jazz singer* (fin d'exploitation en 1931).

1927 : *Movietone*, système de synchronisation image et son optique (variation de densité).

"Trois Allemands inventent une lampe capable de varier très rapidement d'intensité, la base d'un système d'enregistrement photographique à densité variable : la piste sonore est plus ou moins transparente selon l'intensité du signal. Couplé à une cellule photographie électrique mesurant la modulation d'une lumière par la piste, on a un système complet". (Guy Louis Mier, *Le cinéma, un art sonore*, 2005).

La fox achète les droits.

1930 : *Photophone* (RCA), système d'enregistrement sonore sur piste optique à élongation variable.

1933 : *Western Electric*, système d'enregistrement sonore sur piste optique à densité variable.

⁵⁶⁷ Sources : René Briot, *Les techniques cinématographiques*, 1985 ; Véronique Campan, *L'écoute filmique, Echo du son en image*, 1999 ; Robert Caplain, *Les techniques de la prise de son*, 1987 ; Pierre-Antoine Coutant, *La reproduction du son au cinéma*, 1991 ; Denis Fortier, Franck Ernould, *Initiation au son, Cinéma et Audiovisuel*, 1996 ; P. Graugnard, *Les propos de la cabine*, Paris ; Paul M. Honoré, *A Handbook of Sound Recording*, 1980 ; Laurent Jullier, *Les sons au cinéma et à la télévision*, 1995 ; A. Kossowsky, *A B C de la technique du cinéma*, 1934 ; Claude Lerouge, *Sur 100 années, le cinéma sonore*, 1996 ; Denis Mercier (dir.), *Le livre des techniques du son*, 1990 ; Guy Louis Mier, *Le cinéma, un art sonore*, 2005 ; Claudine Nougaret, Sophie Chiabaut, *Le son direct au cinéma*, 1997 ; René Prédal, *La photo de cinéma*, 1985 ; André Roy, *Dictionnaire du film*, 1999 ; R. Vellard, *Le cinéma sonore et sa technique (avant 1934)*.

193 ? : *Tobis Klangfilm*, système allemand d'enregistrement sonore sur piste optique à élongation variable.

1931 : Le *Magnetophon* Pfleumer (AEG), 1^{er} enregistreur à ruban magnétique.

1934 : 1^{er} ruban magnétique sur support plastique, I.G. Farben (BASF), en collaboration avec AEG.

1948 : Enregistreurs lourds et encombrants, consommant beaucoup d'électricité. Camion son et une équipe de 3 personnes : un recorder, un perchman, un ingénieur du son (depuis 1930).

1948 : Western Electric construit un enregistreur perforé 35 mm biformat : pellicule photographique, pellicule magnétique. (utilisable qu'en studio, camion son !)

1951 : Le Nagra 1, Stéfan Kudelski conçoit et fabrique le 1^{er} magnétophone léger, portatif, autonome et haute qualité, 5 heures d'autonomie de batterie, 4 kg.

1951 : Généralisation du son magnétique au cinéma (RCA, USA). Enregistreur installés dans des camions sons.

1952 : Cinérama : projection sur trois écrans avec son stéréophonique 6 pistes magnétiques 35 mm.

1953 : Enregistreur stéréophoniques, 3 pistes magnétiques 35mm.

1955-57 : *Sprocketape*, inventé par Chester B. Beachell, synchronisation sur secteur.

1957 : *Nagra II*, magnétophone, moteur stabilisé non synchrone, 10 heures d'autonomie de batterie, 5 kg.

1958 : *Nagra III*, magnétophone, synchronisme par signal Pilot-Tone (avec fil), système de rattrapage SLO, 10 heures d'autonomie de batterie, 5 kg.

1958 : *Perfectone*, magnétophone 16 mm. à vitesse variable, synchronisme par Pilotone (avec fil), 10 heures d'autonomie de batterie.

1958 : *Stellavox*, magnétophone, synchronisme par signal pilote, système de rattrapage SLO, 10 heures d'autonomie de batterie, 4 kg.

1962 : *Nagra III P*, magnétophone, système néo-pilot (sans fil), système de rattrapage SLO, 10 heures d'autonomie de batterie, 6 kg.

1962 : *Uher*, magnétophone avec système signal pilot de synchronisation, système de rattrapage SLO, 10 heures d'autonomie de batterie, 4 kg

1968 : *Nagra IV*, magnétophone, système de pilotage au quartz (SLO), 3 entrées micros, filtres, 10 heures d'autonomie de batterie, 5 kg.

1970 : 1^{er} micro HF

1970 : *Nagra SNN*, magnétophone, système de pilotage au quartz (SLO), réglage de niveau automatique, minuscule, 3 heures d'autonomie de batterie, 1 kg.

1971 : *Nagra 4.2*, magnétophone, système de pilotage au quartz (SLO), 3 entrées micros, réglage de niveau automatique, filtres.

1971 : *Nagra IV-S*, magnétophone, système de pilotage au quartz, 2 pistes d'enregistrement, 2 entrées micros, réglage de niveau automatique, filtres, 10 heures d'autonomie de batterie, 6 kg.

1979 : 1^{er} film en Dolby Stéréo, *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola.

1981 : *Nagra IV-S TC* (time codé), magnétophone Nagra de studio, utilisé pour le repiquage en studio, système de pilotage au quartz, time code, 2 pistes d'enregistrement mono, fonctionnant sur secteur.

1983 : 1^{er} enregistreurs multipistes numériques utilisé pour le mixage.

1983 : *PCMF1* (SONY), 1^{er} enregistreur portable numérique.

1987 : *TCD 10* (SONY), enregistreur portable numérique.

1990 : 1^{er} studios de montages sonore virtuels.

1992 : *Nagra D*, enregistreur numérique 4 pistes.

1995 : *Nagra AREAS* mémoire Falsh.

