



**La mémoire et son paysage minéral :
des images stratigraphiques explorées par la parole**

par Hervé Demers

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

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)

Hervé Demers © 2019

Université de Montréal

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

Ce mémoire intitulé

**La mémoire et son paysage minéral :
des images stratigraphiques explorées par la parole**

Présenté par

Hervé Demers

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Richard Bégin

Président-rapporteur

Germain Lacasse

Directeur de recherche

Emanuel Licha

Membre du jury

« Qui cherche à s'approcher de son propre passé enseveli
doit se comporter comme un homme qui creuse »

— Walter Benjamin, 1932

Résumé

Ce projet de recherche-crédation en cinéma porte sur l'histoire d'une ancienne ville minière. En 1971, un glissement de terrain provoqué par les excavations d'une exploitation minière emporte une partie de la ville d'Asbestos (et de son histoire) au fond du trou. Cet événement hautement symbolique est devenu le point d'ancrage d'une problématique sur la représentation de la mémoire collective au cinéma.

En écartant une approche « archivistique » du cinéma documentaire (images et enregistrements du passé), j'ai cherché à faire voir ce qui avait disparu dans le paysage matériel d'Asbestos, mais qui subsistait pourtant dans la mémoire des citoyens. Trois grands axes ont structuré mon projet.

- 1) Peut-on faire voir le passé d'Asbestos avec des images de son paysage actuel?
- 2) Est-il possible que la parole vernaculaire soit le meilleur moyen de faire (re)vivre et de faire (re)voir les expériences d'une communauté?
- 3) Est-ce dans l'interaction entre les images du présent et la parole des témoins de l'histoire que l'on peut révéler un passé disparu?

Mots-clés

Mémoire, histoire, communauté, oralité, parole, mine, strates, souvenir, remémoration, Asbestos.

Abstract

This film research-creation project focuses on the history of a former mining town. In 1971, a landslide triggered by the excavations of the adjacent mine swept part of the town of Asbestos – and its history – to the bottom of the pit. This symbolic incident serves as the basis for an exploration of how best to represent collective memory in film.

In eschewing the archival approach of documentary cinema (using images and audio recordings from the past), I have tried to show what has disappeared from the town's physical landscape yet is still very present in the memory of its inhabitants. My project is underpinned by three main questions:

- 1) Can Asbestos's past be evoked through images of its current landscape?
- 2) Could capturing the spoken words of its inhabitants be the best way to bring a community's experiences back to life and share them with others?
- 3) Can a bygone past be revealed through the interplay of present images and vernacular accounts of recent or distant history?

Keywords

Memory, History, Community, Orality, Speech, Mine, Layer, Remembrance, Geology, Asbestos.

Table des matières

1. Introduction	7
I. L’habiter	7
II. Asbestos et son histoire.....	9
III. Une ville emblématique.....	12
IV. Entrer en résonance	16
V. Trou de mémoire	17
2. Trois questions esthétiques	20
I. L’image stratigraphique	20
II. La parole vernaculaire	26
III. La lisibilité de l’histoire.....	31
3. Stratégies de mise en scène dans le cinéma oral	36
I. L’Autrefois à la rencontre du Maintenant	36
II. Provoquer la parole, prospector l’histoire.....	37
III. Le lieu de parole	44
IV. La loi du synchronisme	51
V. Leçons tirées	56
4. Méthodologie	59
I. Une exploration sonore	60
II. Les images stratigraphiques.....	61
III. Le souvenir qui émane du présent	63
IV. L’oralité comme élément de composition d’un système narratif.....	64
5. Conclusion	66
6. Bibliographie	67
7. Filmographie	69
8. Annexe : <i>Une fois la poussière retombée</i>	70

Je remercie

Les gens d'Asbestos, pour leur parole sincère et leur chaleureuse hospitalité;

Jean-Philippe Boudreau, mon ami, pour avoir été du tout premier périple à Asbestos; ta sensibilité et ton intelligence ont nourri l'idéation de ce mémoire;

Germain Lacasse, mon directeur, pour m'avoir initié aux dimensions poétiques de la parole vernaculaire; tu es un professeur marquant dont la passion est contagieuse;

Serge Cardinal, qui a été un allié précieux dans le développement de ce projet;

Karine Savard, pour avoir été ma plus fidèle camarade de rédaction; merci pour ton amitié, pour ta présence de cœur et d'esprit;

Caroline Brie, ma complice de la première heure, qui m'a toujours incité à tendre vers mes plus hautes aspirations;

Sylvie Labrecque et André Demers, mes parents, pour avoir pris part à toutes mes réussites;

Gabrielle Dufort, ma compagne, dont la tendresse, l'intelligence et l'ambition m'incitent chaque jour au dépassement de soi.

Ce projet a été rendu possible grâce au soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC).

1. Introduction

I. « L’habiter » ou comment j’ai fait la rencontre d’une communauté minière qui avait perdu ses églises et sa rue principale

Mon intérêt pour la communauté d’Asbestos découle de son histoire. Elle est venue au monde comme un rêve de grandeur et s’est développée à force de luttes sociales qui ont rassemblé tous les pans de sa population. Avec le temps, la ville s’est effacée à mesure qu’elle se déployait dans l’espace; l’essentiel de son patrimoine bâti – ses églises et sa rue principale – a été engouffré par l’expansion constante de la mine à ciel ouvert (Van Horsen, 2015). La mémoire des citoyens d’Asbestos me semble ainsi recouvrir des qualités singulières qui proviennent de la dimension épique des événements qui ont jalonné son histoire.

Ce projet de recherche-crédation a pour objet la mémoire des lieux et des êtres. Il s’organise autour du rapport complexe que les citoyens d’Asbestos entretiennent avec leur passé et, plus précisément encore, avec la disparition de leur patrimoine bâti. En tant que cinéaste et chercheur, je me demande comment faire voir, dans l’actuel paysage d’Asbestos, les souvenirs de ceux et celles qui l’habitent encore aujourd’hui. La principale intuition qui guide mon projet fait écho aux travaux du philosophe Jean-Marc Besse sur la notion de « l’habiter » :

Certes, chacun cherche sa maison, son lieu où être, la base à laquelle il peut confier son sommeil et à partir de laquelle il lui devient possible d’être dans le monde. Mais on habite aussi les seuils, les rues, les villes,

les paysages. On habite aussi dehors et dans une suite incessante de passages, de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur. Tous ces lieux dans lesquels nous nous trouvons ont leur qualité propre, leur profondeur particulière, leur résonance en nous, leur mémoire. Tous portent aussi bien des rêves et des désirs que des désespoirs et des abandons. On aimerait décrire ces lieux et les histoires humaines qui s'y inscrivent et s'y tissent (Besse, 2013, p.10).

Ma première rencontre avec les citoyens d'Asbestos remonte à 2015, c'est-à-dire sept ans après l'arrêt complet des activités de la mine Jeffrey. En me rendant au *Club social des travailleurs* – un vestige de l'époque des luttes syndicales – j'ai longuement discuté avec des hommes et des femmes qui étaient profondément attachés à leur communauté. Les plus vénérables d'entre eux avaient une physionomie marquée par l'effort et par le dur labeur; des visages ravinés qui rappelaient l'aridité des paysages de la mine, où la plupart d'entre eux avaient travaillé pour la majeure partie de leur vie. La générosité de leur parole me rappelait les plus beaux déploiements d'éloquence des films de Pierre Perrault. Une parole qui véhiculait les récits d'une culture minière unique en son genre, ressassant des images mentales évocatrices qui m'ont happé avec la force d'un poème : la poussière minérale sur la ville, les maisons et les églises disparues dans le puits minier, le dynamitage qui fait trembler l'intérieur des maisons, les travaux ouvriers dans des conditions impossibles. Toutes ces histoires relevaient par ailleurs d'un exercice d'imagination hors du commun : elles référaient toutes à des lieux et à des activités qui ont disparu à tout jamais du paysage matériel d'Asbestos.

À la lumière des faits qui recouvrent le passé centenaire de la ville, plusieurs questions se posent sur les plans épistémiques, ontologiques et esthétiques. Pour mieux

contextualiser mon projet de recherche-création, il m'apparaît nécessaire, dans un premier temps, de dresser un bref portrait historique de cette communauté minière.

II. Asbestos et son histoire

L'histoire de la ville d'Asbestos débute en 1879 lors de la découverte d'un important gisement d'amiante chrysotile au cœur des Appalaches québécoises, sur les flancs de la colline Webb en Estrie. Ce minerai à la texture fibreuse, connu principalement pour ses qualités ignifuges et sa résistance aux agressions électriques, devient rapidement en demande à l'aube du XX^e siècle pour combler les énormes besoins en ressources qui découlent de la Révolution industrielle. Au Québec, l'exploitation de l'amiante devient une industrie hautement prospère et incarne la raison d'être économique de plusieurs communautés régionales. Celle qui nous intéresse plus particulièrement, la ville d'Asbestos, adopte le nom anglais de ce minerai dès sa fondation en 1899, qui dérive lui-même d'un mot de grec ancien signifiant à la fois « incombustible » et « indestructible ».

Pendant plusieurs décennies, les ouvriers francophones d'Asbestos œuvrent dans des conditions insoutenables, s'habituant   céder le fruit de leur labeur pour une infime portion des profits qu'enrange le patronat anglophone.   force de désespoir, la hargne des travailleurs se canalise et la ville d'Asbestos devient en 1949 le théatre d'une importante grève. Les Asbestriens incarnent rapidement aux yeux du Québec une nouvelle voix de revendication et de résistance qui réclame davantage de justice

sociale pour la classe ouvrière. Comme le souligne l'historien Jacques Rouillard, « cette grève est interprétée comme une étape importante dans l'histoire du syndicalisme québécois qui illustre l'anti-syndicalisme du gouvernement Duplessis et son parti-pris patronal. Pour la première fois, la classe ouvrière s'affirme de façon autonome au Québec et se libère de la tutelle des forces sociales traditionnelles que sont l'Église, l'État et le patronat » (Rouillard, 2000, p.6). En effet, pour la toute première fois dans l'histoire des conflits sociaux au Québec, le clergé se range du côté des travailleurs plutôt que de se soumettre au pouvoir de l'état et du patronat. L'archevêque de Montréal, Mgr Joseph Charbonneau, « se porte à la défense des ouvriers d'Asbestos en affrontant directement le gouvernement de Maurice Duplessis » (Bizier, 2006, p.196). Plusieurs historiens et sociologues identifient ce tournant de l'histoire d'Asbestos comme le mouvement de fond qui a mené à la Révolution tranquille au Québec (Trudeau, 1956).

La communauté asbestrienne connaît ensuite des années profitables sur le plan économique, tant pour les travailleurs que pour le patronat. Grâce au soutien des syndicats, les conditions salariales des ouvriers s'améliorent considérablement et plusieurs citoyens s'enrichissent de manière significative, allant même jusqu'à posséder plus d'une propriété. La ville attire ainsi de plus en plus d'ouvriers des quatre coins de la province.

Paradoxalement, c'est au cours de cet essor économique exceptionnel qu'Asbestos connaît un autre épisode sombre de sa courte histoire. En 1971, une série

de glissements de terrain est provoquée par les excavations de l'exploitation minière. Ces accidents ne font aucune victime, mais les citoyens subissent néanmoins la destruction de leur centre-ville et d'une part importante de leur patrimoine bâti. Tour à tour, la rue principale, l'église, le magasin général et plusieurs maisons disparaissent au fond du gouffre. La conscience collective d'Asbestos s'en trouve grandement bouleversée; on assiste à l'anéantissement matériel de la mémoire de toute une communauté.

L'exploitation industrielle de l'amiante connaît un second épisode de prospérité durant les années 70. La compagnie Johns-Manville poursuit l'expansion de la mine à ciel ouvert au détriment de la conservation du patrimoine résidentiel et commercial de la ville. Une autre église, d'autres maisons et commerces sont démolis pour être reconstruits plus loin du trou.

Au début des années 80, lorsque les impacts négatifs de l'amiante sur la santé humaine sont de plus en plus médiatisés sur la scène internationale, l'exploitation minière d'Asbestos ralentit de manière significative. Même si les problèmes pulmonaires liés au travail de l'amiante ont toujours été connus des autorités (il s'agissait d'un motif important de la grève de 1949), c'est surtout les maladies découlant de l'exposition aux produits dérivés de l'amiante qui déclenchent une vague de bannissement du minerai dans plusieurs pays. En 2008, la mine Jeffrey cesse définitivement ses activités et la majeure partie des travailleurs d'Asbestos se retrouve

sans emploi. Plusieurs décident tout de même de continuer à habiter la ville, étant hautement attachés à leur communauté.

III. Une ville emblématique

La ville d'Asbestos est aujourd'hui une partie intégrante de la conscience collective québécoise. Son histoire a fasciné plusieurs générations de chercheurs et d'artistes dont les travaux ont contribué à l'élever au rang de symbole du progrès social des Québécois (McDonough, 1974; Richard, 1956; Rouillard, 2001; Trudeau, 1956). En contrepartie, la crise de l'industrie de l'amiante a aussi fait d'Asbestos le sombre emblème du déclin des villes mono-industrielles québécoises au tournant du XXI^e siècle (Van Horssen, 2015; Van Horssen, 2016).

Il va sans dire que toute nouvelle production audiovisuelle qui s'attarde à une ville aussi emblématique génère des attentes inévitables, qu'elles soient d'ordre politique, historique, artistique ou scientifique. C'est pourquoi il m'apparaît essentiel de prendre connaissance de l'abondante production audiovisuelle dont Asbestos a été l'objet, pour ensuite être en mesure de positionner mon projet de recherche-crédation par rapport à celle-ci. Trois grands thèmes se distinguent parmi l'ensemble de ces productions cinématographiques et télévisuelles.

Premièrement, la grève de l'amiante de 1949 a donné lieu à de nombreux documentaires et reportages dont le mandat était de relater les faits de l'histoire et de les préserver pour la postérité : '49 – *Un souffle de colère* (Bissonnette, 1996); *Le 13*

février 1949 : le déclenchement de la grève d'Asbestos (Roy, 2001); *Asbestos, les grévistes de 1949* (Von Hlatky, 2002). Radio-Canada a également produit *Asbestos*, une minisérie dramatique inspirée de la grève et réalisée par le cinéaste André Melançon (Melançon, 2002).

Deuxièmement, les impacts du minerai d'amiante sur la santé publique ont été abondamment documentés en télévision et en journalisme numérique : *Gagner son pain au prix de sa vie* (Di Marco, 1977); *Canada's Ugly Secret* (Fung, 2009); *Why the Deadly Asbestos Industry is Still Alive and Well* (Larsson, 2016). L'entêtement des citoyens d'Asbestos à poursuivre l'exploitation de ce minerai, considéré hautement dangereux par la communauté scientifique, a même été l'objet de multiples railleries télévisuelles aux États-Unis (*Ored to Death*, Mandvi, 2011) et en Australie (*How to Sell Asbestos*, Anderson, 2010).

Troisièmement, du côté académique, un projet de recherche-crédation sur la ville d'Asbestos a été réalisé par Guillaume Lemire dans le cadre de sa maîtrise en communication à l'Université du Québec à Montréal (Lemire, 2012). Ce projet est sans doute celui qui renferme le plus de correspondances avec le mien. Dans son mémoire, Lemire expose la « posture de création » qu'il a mise en pratique dans son travail documentaire sur la ville d'Asbestos. Elle se définit comme un « mode de connaissance sensible » qui s'appuie majoritairement sur la phénoménologie de Merleau-Ponty. Lemire s'emploie à défendre la connaissance « souple, affectuelle, allusive » du réel que peut produire le cinéma documentaire devant celle – qu'il accuse

d'être trop rigide ou trop limitée – de l'épistémologie scientifique, voire même de la raison cartésienne (Lemire, 2012, p.7). Il cherche, pour ainsi dire, à produire un cinéma documentaire qui vise à rendre compte de la complexité du réel et des ambiguïtés qui le constituent.

Les recherches de Lemire nous ramènent au formidable potentiel du cinéma documentaire en tant qu'outil de connaissance du monde sensible. En ce sens, sa posture est bien développée. Elle ne prétend être rien de plus qu'un « état d'esprit à adopter » sur le terrain (2012, p.60). Or, cela a pour conséquence de limiter l'apport théorique de ses travaux. En s'opposant à la raison et en rejetant la notion même de « concept » – qu'il définit comme une « pensée de la finitude » – Lemire écarte la possibilité de produire une nouvelle matière théorique de cinéma qui pourrait être inspirée par un contexte aussi singulier que celui d'Asbestos (Lemire, 2012, p.19).

J'estime pour ma part que les conditions historiques, culturelles et géographiques de la ville d'Asbestos sont d'une grande richesse sur les plans symboliques et métaphoriques. Cette ville me semble constituer un formidable terrain d'exploration conceptuelle pour le développement de méthodes de lecture de l'histoire par les moyens du cinéma documentaire. En ce sens, j'ai le sentiment que de nouveaux concepts cinématographiques pourraient naître du rapport poétique qui prévaut entre la mémoire collective d'Asbestos et la sédimentation de son paysage minéral. Plus précisément encore : entre le « temps humain » de ses citoyens et le « temps géologique » de sa mine à ciel ouvert.

De plus, les recherches de Guillaume Lemire écartent certaines disciplines scientifiques (la linguistique et l'histoire, pour ne nommer que celles-là) qui m'apparaissent fondamentales pour concevoir une démarche d'exploration de la mémoire collective au cinéma. Bien que ces disciplines se fondent sur des approches épistémologiques – celles-là mêmes dont se méfie Lemire – elles n'excluent pourtant en rien les connaissances plus allusives du réel mises de l'avant par le chercheur. À titre d'exemple, la linguistique me semble être la clé d'une meilleure compréhension des dimensions mémorielles de la parole vernaculaire d'Asbestos.

En résumé, les œuvres audiovisuelles qui ont porté sur la ville d'Asbestos peuvent se répertorier en trois catégories : 1) le compte rendu des faits historiques entourant la grève de l'amiante; 2) les enquêtes journalistiques sur les impacts de l'amiante pour la santé publique; 3) la recherche-crédation académique.

À la lumière de ce recensement, il est important de préciser que mon projet n'est pas de relater fidèlement les événements historiques entourant la ville d'Asbestos (1); cela a déjà été abondamment documenté. Il ne vise pas non plus à redire les impacts de l'amiante sur la santé publique, car ces objectifs relèvent d'une démarche journalistique à laquelle plusieurs se sont consacrés avant moi (2). Mon projet, en somme, est au confluent de l'art et de la science; c'est une pratique de la recherche-crédation documentaire qui se veut une enquête ontologique sur l'esthétique de la mémoire au cinéma. Bien qu'on ait vu en quoi mes intérêts de recherche se

distinguent de la démarche académique proposée par Guillaume Lemire, il est néanmoins indispensable d'ajouter quelques mots sur ce qui caractérisera mon approche de la recherche-crédation.

IV. Entrer en résonance

Mes objectifs artistiques et scientifiques prennent racine dans le potentiel du cinéma documentaire comme moyen de lecture des événements de l'histoire. En ce sens, mon approche théorique et pratique a pour but de mettre en lumière ce que les événements du passé de la ville d'Asbestos ont pu avoir comme répercussions sur le plan mémoriel chez ses citoyens.

Il m'apparaît essentiel d'ancrer cette démarche de recherche-crédation dans un rapport dialectique qui fait appel à trois aspects : 1) l'invention conceptuelle; 2) la pratique cinématographique; 3) les qualités mêmes de mon sujet (Asbestos), c'est-à-dire son contexte historique, culturel et géologique. Autrement dit, il ne me suffit pas de partir documenter le réel suivant les préceptes de références théoriques, produisant subséquemment un journal de bord qui relaterait un « trajet de création ». Il ne me suffit pas non plus de plaquer, à postériori, des concepts opératoires sur une œuvre artistique pour tenter d'en justifier les tenants et les aboutissants. À mon avis, la démarche de recherche-crédation en cinéma doit faire résonner en permanence les trois pôles qui la constituent : 1) le cadre conceptuel et sa problématisation; 2) la pratique cinématographique; 3) l'objet même de la recherche (le sujet). De plus, pour que le

trait d'union qui unit la recherche et la création soit valable, pour qu'il acquière une réelle pertinence, il faut non seulement que le travail théorique alimente le travail de création, mais il faut aussi que la création puisse inspirer une matière théorique qui est digne d'intérêt pour la recherche. Si ces conditions ne sont pas remplies, on serait en droit de se questionner sur l'apport de la création cinématographique en recherche scientifique.

Pour atteindre cet équilibre entre les trois pôles constitutifs de la recherche-crédation, je souhaite développer une problématique qui se décline en trois grandes questions esthétiques. Ces dernières établiront une *résonance symbolique* avec les conditions historiques, culturelles et géologiques de la ville d'Asbestos. Cela, pour explorer le complexe rapport mémoriel qu'entretiennent les citoyens de la ville avec leur passé et, plus précisément encore, avec la perte de leur patrimoine bâti.

V. Trou de mémoire

La mémoire de la ville d'Asbestos est à l'image des minéraux de sa mine à ciel ouvert; elle existe sous forme de fragments qui invitent à être exhumés, rassemblés, puis organisés. En soi, cette mémoire pose des problèmes épistémiques, ontologiques et esthétiques qui doivent être explorés dans le cadre d'une démarche qui unit les possibles de la recherche scientifique et du cinéma documentaire.

Par ce projet, je souhaite répondre à la question suivante : en écartant une approche « archivistique » du cinéma documentaire (images et enregistrements du passé), comment faire voir ce qui a disparu dans l'actuel paysage d'Asbestos, mais qui subsiste pourtant dans la mémoire des citoyens? Autrement dit : comment pourrais-je révéler le passé d'Asbestos par les moyens du cinéma documentaire si je n'utilise que des images et des sons du présent?

Pour explorer ce problème, je m'appuierai en premier lieu sur les travaux de Gilles Deleuze pour voir de quelle manière les images du présent peuvent recéler, en elles-mêmes, des fragments d'histoire. Le concept de « l'image stratigraphique » qu'a développé le philosophe s'attarde à la profondeur temporelle des images au cinéma. En deuxième lieu, je convoquerai les théories de l'oralité de Paul Zumthor, de Pier Paolo Pasolini et de Walter J. Ong pour vérifier l'apport que pourrait avoir la parole vernaculaire dans la monstration des images stratigraphiques. En troisième lieu, je tenterai de comprendre comment instaurer un dialogue entre les images stratigraphiques et la parole mémorielle pour arriver à lire l'histoire qui est contenue dans le présent.

Un autre chapitre sera consacré à l'analyse des stratégies de mise en scène dans trois films emblématiques du cinéma oral : *Pour la suite du monde* de Michel Brault & Pierre Perrault (1963), *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) et *Chronique d'un été* d'Edgar Morin et de Jean Rouch (1961). En décortiquant les rapports qui s'établissent entre les sons et les images de ces œuvres, je tenterai de voir comment la parole peut

jouer un rôle déterminant dans la lisibilité de l'histoire au cinéma. Sans doute vais-je en tirer des leçons qui pourront éclairer ma propre pratique documentaire.

La dernière partie de mon mémoire proposera une méthodologie de recherche-création cinématographique dont l'objectif sera de lire le passé qui est contenu dans le présent. Elle entrera en résonance avec ma problématisation (Chapitre 2) et avec les conclusions tirées des analyses de films emblématiques du cinéma oral (Chapitre 3). L'objectif de cette méthodologie, en un mot, est d'organiser une rencontre entre la matière des images du présent et la parole des témoins de l'histoire.

2. Trois questions esthétiques

I. L'image stratigraphique

a) Le présent comme espace de remémoration

Une première question se pose : si je m'abstiens de recourir à des images d'archive (photographiques ou filmiques) et que je me contente de filmer ce qui est là, maintenant, serais-je condamné à reproduire le présent ou pourrais-je tout de même détecter, recueillir et faire voir les traces d'un passé disparu? En d'autres mots, comment un plan cinématographique montrant un paysage actuel d'Asbestos pourra-t-il devenir un regard de remémoration de ce qui ne se voit pas ou ne se voit plus?

Ces questions font écho à celles qu'explore Gilles Deleuze dans *Cinéma 2 : L'image-temps*, lorsqu'il évoque de quelle manière le passé peut être contenu dans les images du présent, qu'il nomme « images stratigraphiques ». Proposant une forme « d'archéologie du présent », ce type d'imagerie s'attarde selon lui à révéler les « couches désertes de notre temps qui enfouissent nos propres fantômes, [les] couches lacunaires qui se juxtaposent suivant des orientations et des connexions variables » (Deleuze, 1985, p.317). Le philosophe indique du même souffle qu'une « perception de l'œil » (ou un plan cinématographique) saisit toujours *au même moment* son envers, c'est-à-dire « l'imagination, la mémoire ou [le] savoir » (1985, p. 319). Cette idée est essentielle pour comprendre ce que les images du présent peuvent

contenir en termes d'informations sous-jacentes. Les images du présent ne sont pas qu'une simple reproduction; elles peuvent recéler des couches de temps qui sont des *connaissances du passé*. En d'autres mots, la mémoire des citoyens d'Asbestos pourrait être contenue dans des images cinématographiques qui « s'enfoncent » dans le présent, en passant « par toutes les couches géologiques qui en sont l'histoire intérieure » (1985, p.332).

Les images stratigraphiques reposent sur une méthode de construction qui est éclairée par une conscience de l'histoire. Elles sont des images du présent qui révèlent le passé. Elles invitent le spectateur à un processus de lecture pour compléter les espaces visuels qui lui apparaissent d'emblée comme étant vides et lacunaires. Autrement dit, ce processus de lecture de l'image, cette *lisibilité*, c'est l'état stratigraphique lui-même, « le retournement de l'image, l'acte correspondant de perception qui ne cesse de convertir le vide en plein, l'endroit en envers » (1985, p.319). Pour le cinéaste sensible à la présence des couches temporelles qui sont contenues dans le présent, l'image stratigraphique devient un outil qui lui permet d'inviter le spectateur à une lecture des « fondations de l'espace, les « assises », ces puissances muettes [...] » (1985, p.317) qui sont des gisements visuels de la mémoire.

Le concept deleuzien de la stratigraphie visuelle a aussi été exploré par d'autres chercheurs. Pour le philologue américain Tom Conley, l'image stratigraphique est un « paysage sédimenté » qui est « jonché de mots, de lettres et de signes (Conley, 2006, p.75). La lecture de ces images s'apparente à une sorte de « tableau chiffré, carte ou

palimpseste à deux dimensions » (2006, p.80). La durée qu'elles comportent va, selon lui, « au-delà et en dehors du temps dans lequel [l'image stratigraphique] est perçu[e] » (2006, p.79). En revanche, pour que cette temporalité contenue par les images stratigraphiques puisse être lue, pour que le passé qu'elles recèlent puisse être perçu, l'image stratigraphique doit s'inscrire à son tour dans un « temps de lecture » qui est suffisamment long pour permettre son déchiffrement.

André Habib aborde l'image stratigraphique comme des espaces qui « ne sont pas le lieu d'une action, mais le point de jonction d'une articulation virtuelle avec une mémoire, présente et ancestrale à la fois » (Habib, 2008, p.232). En plus d'agir au sein des œuvres cinématographiques comme de « puissantes opératrices de sens », les images stratigraphiques peuvent être lues, selon lui, comme une forme de « montage vertical » présent au sein même de l'image (par opposition à la nature horizontale de la ligne du temps cinématographique). Autrement dit, chez Habib, l'image stratigraphique serait un montage vertical « de temporalités adverses coexistant dans le même plan » (Habib, 2008, p.264).

Les images stratigraphiques produites par les cinéastes ont adopté diverses formes, tant en fiction qu'en documentaire. Les films cités en exemple par Deleuze s'apparentent selon Tom Conley à une « petite *archive* du cinéma moderne » (Conley, 2006, p. 79). Ici encore, leurs images stratigraphiques font émerger des qualités qui relèvent de la *mémoire*, de *l'imagination* et du *savoir* :

Ce sont les déserts de Pasolini, qui font de la préhistoire l'élément poétique abstrait, l'« essence » coprésente à notre histoire, le socle archéen qui révèle sous la nôtre une interminable histoire. [...] Resnais plonge l'image dans des âges du monde et des ordres variables de couches, qui traversent les personnages eux-mêmes, et unissent par exemple, dans « *L'amour à mort* », la botaniste et l'archéologue revenu des morts. Mais ce sont essentiellement les paysages stratigraphiques vides et lacunaires de Straub, où les mouvements de caméra (quand il y en a, notamment les panoramiques) tracent la courbe abstraite de ce qui s'est passé, et où la terre vaut pour ce qui y est enfoui [...]. À la question : qu'est-ce qu'un plan straubien?, on peut répondre, comme dans un manuel de stratigraphie, que c'est une coupe comportant des lignes pointillées de *facies* disparus et les lignes pleines de ceux qu'on touche encore. L'image visuelle, chez Straub, c'est la roche (1985, p.319).

La question de la présence des couches temporelles dans les images stratigraphiques est aussi apparentée à celles, plus ontologiques encore, que pose Jean-Marc Besse lorsqu'il s'attarde à la profondeur temporelle des lieux que l'on habite, mais surtout à la notion « d'esprit des lieux » :

Habiter, c'est, nous dit l'étymologie, se tenir fréquemment en un lieu. [...] Nous habitons aussi avec nos fantômes, ou bien que ceux-ci nous habitent et nous interpellent au lieu même où nous nous tenons. Et si l'on veut parler d'esprit des lieux, convenons alors que le lieu n'est pas tant matériel, tout entier dans son évidente et massive présence actuelle, mais qu'au contraire il recèle en lui comme une sorte d'air ou de halo intérieur où flottent les images et les rêves. Il n'y a pas lieu sans que ne s'y soit déployée cette espèce de profondeur de champ où résident les images, spectres de notre passé encore vivant en nous (Besse, 2013, p.10).

Parmi toutes les œuvres de cinéma qui s'attardent à représenter l'esprit des lieux et le passé qui hante les images du présent, le film *Shoah*, de Claude Lanzmann, est de loin celui qui incarne le meilleur exemple d'une approche stratigraphique de l'image. Voyons de quelle manière les images de Lanzmann sont ancrées dans une esthétique qui vise à faire émerger le passé que recèle le présent.

b) *Shoah* de Claude Lanzmann (1985)

Shoah est un film français qui retrace l'extermination des juifs par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale. Cette œuvre documentaire colossale, d'environ dix heures, revisite les lieux où se sont déroulées les atrocités perpétrées quarante ans plus tôt par le Troisième Reich. Le cinéaste Claude Lanzmann examine le devenir de ces espaces cicatrisés, retraçant les récits qui s'y sont déroulés pour en préserver la mémoire. Les traces laissées dans le paysage par l'œuvre des nazis sont souvent visibles. Or, dans certains cas, un paysage apparemment naturel – un champ, une forêt foisonnante – recèle des faits historiques que seuls les témoins de l'histoire peuvent arriver à réactualiser. À titre d'exemple, une portion du film de Lanzmann présente le paysage d'une forêt polonaise on ne peut plus banale, dont le bagage historique demeure invisible au premier coup d'œil. Par sa lenteur inhabituelle, le plan cinématographique nous force à observer cette forêt avec attention. Le cinéaste, autrement dit, nous invite à un processus de lisibilité. Après quoi, Lanzmann révèle les couches temporelles de l'image grâce à la présence (et à la parole, surtout) d'un témoin de l'histoire dans le lieu : cette forêt était jadis un énorme four crématoire où des milliers de corps juifs ont été incinérés de manière anonyme. Pourtant, le présent ne recèle aucune trace des cris de détresse, de la fumée qui noircissait le ciel au son de l'aboiement des chiens; pour camoufler leurs crimes, les Allemands avaient pris soin de semer de jeunes arbres avant de fuir les lieux, de sorte qu'aujourd'hui, surplombant la mémoire des milliers de victimes qui y sont enterrées, des arbres matures au calme solennel recouvrent les traces de l'horreur. Or, lorsque les témoins de ces atrocités

prennent la parole pour raconter ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont entendu, ils révèlent et réactivent les couches temporelles enfouies dans un paysage muet qui, avec le temps, en avait effacé toute trace visuelle.

Cet extrait de *Shoah* fait écho aux analyses de Tom Conley sur les rapports qui s'établissent entre l'image stratigraphique et l'acte de parole dans le cinéma moderne (Conley, 2006). Pour reprendre les mots du philologue, lorsque la parole s'inscrit dans un rapport de lecture avec les images stratigraphiques, elle paraît « sortir des couches sédimentaires les plus profondes de la terre et provenir de souvenirs qui se sont comme fossilisés dans les rochers » (2006, p.84). Comme si l'acte de parole lui-même pouvait incarner « une sorte de sonde insolite des profondeurs et des gisements de la coupe géologique. » (2006, p.84) Cet exemple tiré de *Shoah* démontre le rôle crucial que peut tenir la parole dans la monstration (ou dans la lecture) du passé qui est contenu dans les images stratigraphiques.

II. La parole vernaculaire

a) Un vecteur de la mémoire intime et collective

Posant cette première question au sujet des images « stratigraphiques », mon projet rebondit nécessairement sur une seconde : de tous les moyens d'enregistrement et de toutes les formules de remémoration du passé, pourquoi la parole des témoins de l'histoire semble-t-elle être la plus efficace pour faire (re)voir et pour faire (re)vivre le passé?

Sans doute qu'une partie de la réponse tient à une faculté propre à la parole de montrer, d'imaginer, de narrer l'expérience individuelle et collective. Dans sa fonction énonciative au cinéma et dans son rapport à l'image, il en ressort, selon Jean Châteauvert, que la parole est en mesure de « nommer le visualisé, de déterminer le sens ou la signification de certaines actions et, du coup, [d']induire une lecture du monde audiovisuelisé » (Châteauvert, 1996, p.182). Cette capacité propre à la parole de *déterminer le sens* que recèlent les images cinématographiques remonte, il est vrai, jusqu'à la pratique du boniment du cinéma des premiers temps, ces performances orales qui orientaient la lecture des films « muets » à l'aube du XX^e siècle (Lacasse, 1996).

La parole vernaculaire est aussi le vecteur des singularités culturelles et territoriales des peuples. Elle est un accès privilégié à la mémoire des collectivités. Pour le philologue Paul Zumthor, l'oralité incarne un véritable « édifice de croyances,

d'idées, d'habitudes mentales intériorisées constituant la mythologie du groupe » (Zumthor, 2008, p. 170). Cette parole tend selon lui « à renforcer, à sa racine même (qui est de nature linguistique), le lien collectif » (2008, p.170). De la même façon, le linguiste Walter J. Ong ramène la parole à son existence matérielle en tant que son; il affirme que l'oralité émane « de l'intérieur de l'homme et le présente aux autres comme une intériorité consciente, liant les êtres humains en communautés solidaires » (Ong, 2014, p.74-75). Par conséquent, il est possible d'affirmer que les forces expressives découlant de la parole humaine sont à la fois signifiantes, sensibles et rassembleuses. Elles se manifestent tant par la forme (les idiomes, le choix des mots employés, les rythmes, les accents) que par le fond (les récits intimes et collectifs qui sont indissociables d'un territoire géographique précis).

Ces propriétés de l'oralité me font croire qu'il s'agit d'un outil idéal pour explorer la mémoire de la communauté d'Asbestos par les moyens du cinéma documentaire. La parole vernaculaire est le complément essentiel à la lecture des images stratigraphiques, permettant aux témoins de l'histoire d'*induire le sens* des couches temporelles qui demeurent parfois invisibles dans le visible. Ce faisant, la parole véhicule du même coup les idiomes, les codes et les valeurs communautaires. En effet, les constats de Zumthor et d'Ong laissent penser que des mots ou des expressions qui n'existent qu'à Asbestos pourraient être recueillis lors d'un processus d'enregistrement sonore; des mots forgés par des décennies de travail dans la mine, par l'organisation des luttes syndicales, par le rapport complexe des travailleurs francophones avec un patronat anglophone qui, au fil des ans, a toujours imposé sa

propre nomenclature (le nom des lieux de travail, des outils, des minéraux, etc.). J'en déduis que les témoignages des citoyens d'Asbestos pourraient révéler « les nuances affectives les plus fines » de leurs expériences vécues, qu'ils pourraient atteindre le « niveau psychique *profond* » dont parlait Zumthor, celui qui rejoint une volonté primordiale « d'exister et de dire » (Zumthor, 2008, p.171-172).

Ce sont ces mêmes propriétés ontologiques de la parole vernaculaire que le cinéaste Pierre Perrault cherchait à mettre en relation avec l'image, à provoquer, à accompagner. Chez Perrault, les actes de langage sont puisés à même les expériences vécues et les souvenirs collectifs; ils sont l'expression d'une ferveur intérieure qui prend corps dans le territoire québécois. Incarnant un langage de l'intériorité « qui nous fonde en poésie » (Perrault, 1987, p.195), cette parole vernaculaire exprime les codes, les valeurs et les traditions du peuple québécois.

b) *Pour la suite du monde* de Michel Brault et de Pierre Perrault (1963)

L'œuvre de Pierre Perrault recèle une panoplie d'exemples concrets où le sens des images stratigraphiques est induit par la parole. La mémoire des groupes dont il fait le portrait s'exprime généralement par leurs « performances orales ». Or, contrairement à Lanzmann, l'oralité vernaculaire chez Perrault exprime les aspirations et les réalités de communautés québécoises spécifiques. Les propriétés et les caractéristiques linguistiques de leur parole sont déterminées par leur ancrage dans le territoire : les mots dépendent d'un lieu précis pour naître et exister. Ce lien intrinsèque –

fondamental – entre l’oralité, la culture et le territoire est ce qui définit, à mon sens, la portée poétique et la profondeur de l’œuvre de Pierre Perrault.

Le film *Pour la suite du monde*, œuvre phare du cinéma direct, présente les citoyens de L’Isle-aux-Coudres alors qu’ils discutent sur les traditions de leur communauté insulaire. En proposant aux anciens du village de réactiver la pêche ancestrale aux marsouins, les cinéastes Pierre Perrault et Michel Brault provoquent l’éclosion d’une parole éloquente, colorée, multigénérationnelle, qui est modulée par la mer, la lune et la variation des marées.

Dans le film, Alexis Tremblay, cultivateur retraité, incarne l’âme et la mémoire de L’Isle-aux-Coudres. Il est souvent filmé en très gros plan par les cinéastes, seul dans sa cuisine, pour que sa présence à l’écran installe un fort sentiment d’intimité. Une légère contre-plongée lui donne l’aura d’un sage qui inspire le respect. Sa parole, tendre et abondante, nous livre les secrets de la pêche aux marsouins, véritable savoir communautaire qui a traversé les époques grâce à la transmission orale. Le cultivateur puise dans sa propre expérience pour mieux rendre compte des émotions et des sensations qui découlent de la pratique de cette pêche ancestrale. Son récit s’inscrit dans un montage en parallèle sur des images du présent, où de jeunes hommes de l’île, pour la première fois de leurs vies, réactualisent la pêche aux marsouins sur le fleuve Saint-Laurent. Cette séquence est l’exemple d’une savante alternance entre les images du présent – dites « stratigraphiques » – et la profondeur temporelle et expérientielle

qui nous vient de la parole vernaculaire, dévoilant ainsi les couches temporelles de l'image.

D'autres passages de ce même film orchestrent la parole dans un contexte de « dialogue » entre divers citoyens de L'Isle-aux-Coudres. Bien que le rôle de cette parole n'est plus ici de révéler le passé, elle exprime néanmoins ce que Zumthor appelle la « mythologie du groupe », c'est-à-dire les codes et les valeurs de la communauté dont Perrault et Brault font le portrait. Ce sont des dialogues en langue vernaculaire qui expriment et consolident les liens collectifs (Zumthor, 2008, p.170).

La séquence qui incarne le mieux ce type de manifestation orale « dialoguée » est celle où le titre du film, *Pour la suite du monde*, est prononcé intégralement. Avec toute la verve dont il est capable, Grand Louis, personnage emblématique du film, y vante les qualités du maître de pêche Abel Harvey. Après un long silence d'approbation solennel, Harvey explique à Grand Louis que le savoir entourant la pêche qu'il s'est efforcé de transmettre ce jour-là aux plus jeunes citoyens de l'île était « pour leur laisser la trace ». Quelques secondes plus tard, suivant une habile intervention de montage de la part des cinéastes, Harvey reformule aussitôt : « pour la suite du monde... pour la suite du monde... ». Cet échange entre deux vénérables citoyens de L'Isle-aux-Coudres montre de manière éloquente la « mythologie du groupe » dont parlait Zumthor. Il communique un imaginaire culturel qui est indissociable de son contexte d'énonciation, c'est-à-dire de son territoire. Sans oublier

que la forme de cette parole vernaculaire (idiomes, rythmes, accents) participe tout autant à organiser, à exprimer et à faire vivre cet imaginaire collectif.

Ces deux exemples tirés du film de Pierre Perrault et de Michel Brault confirment que la parole peut s'avérer un outil efficace pour explorer le passé qui est contenu dans les images stratigraphiques. Ce faisant, la parole véhicule les caractéristiques qui forment la mémoire des peuples : le savoir communautaire, l'imaginaire culturel, les particularités linguistiques. Ce sont ces mêmes propriétés que je souhaite parvenir à faire (re)vivre chez les citoyens d'Asbestos.

III. La lisibilité de l'histoire

Les questions explorées précédemment ont montré que la parole vernaculaire peut servir à révéler le passé qui est contenu dans les images du présent. En permettant d'induire le sens des images stratigraphiques, la parole des témoins de l'histoire véhicule en même temps les traits distinctifs des communautés représentées à l'écran. Partant, mes réflexions aboutissent sur une troisième et ultime question : le rapport dialogique entre les images stratigraphiques (la matière) et la parole vernaculaire (la mémoire) peut-il devenir une méthode pour révéler l'histoire des communautés par les moyens du cinéma? Comment, en effet, les œuvres cinématographiques qui reposent sur cette manière d'explorer le passé à partir du présent peuvent-elles s'inscrire dans le domaine de la « connaissance historique »?

La véritable lisibilité de l'événement historique, selon Didi-Huberman, découle du regard que l'on porte « sur les innombrables *singularités* qui traversent cet événement » (Didi-Huberman, 2006, p.1012). Au cinéma, la parole des témoins de l'histoire recèle une myriade de ces « singularités » qui déterminent la lecture des événements historiques, des lieux et des temporalités dont les films explorent les nombreuses ramifications. C'est d'autant plus vrai lorsque la prise de parole se manifeste en polyphonie, c'est-à-dire lorsque plusieurs acteurs d'une communauté ou d'un groupe s'expriment à tour de rôle sur un même état de fait, additionnant leurs multiples points de vue. Cette accumulation de *singularités*, exprimée par la parole et réunie par le montage cinématographique dans un « tout » cohérent, me semble être une partie de la réponse à mon questionnement.

Or, pour que cette révélation de l'histoire se matérialise, pour que cette parole de l'expérience puisse acquérir une valeur historique, encore faut-il qu'elle s'articule « à sa *visibilité* concrète, immanente, singulière » (2006, p.1013). En s'appuyant sur la pensée lumineuse de Walter Benjamin, Didi-Huberman affirme la nécessité d'établir un *rapport dialectique* entre les fragments de l'histoire dont on dispose, tel un « principe de montage » qui met de l'avant des « singularités pensées dans leurs relations, dans leurs mouvements et dans leurs intervalles » (2006, p.1013). On comprend alors qu'en histoire, le passé devient seulement « connaissable lorsque les *singularités* apparaissent et s'articulent dynamiquement les unes aux autres – par montage, écriture, cinématisme » (2006, p.1013). Ainsi, le principe de montage permet à l'historien (et au cinéaste, pourrait-on ajouter) de tendre vers un « moment de

mémoire » et de révélation de l'histoire qui apparaît comme un *point critique*, éclairant de sa lumière la « constellation historique » dont parlait Benjamin pour imager, fort poétiquement, la profonde complexité – voir même le vertige – qui prédomine dans notre rapport avec la lecture des événements du passé.

Au cinéma, ce *point critique* de révélation de l'histoire pourrait s'établir par un « principe de montage » qui organise la rencontre entre les images stratigraphiques (le *visible*) et la parole vernaculaire (le *dicible*). Une œuvre documentaire pourrait révéler l'histoire en explorant les nombreuses « singularités » visuelles et sonores qui composent les événements représentés : les traces visuelles du passé, la mémoire des lieux, les expériences individuelles et collectives. Cette dialectique incessante entre le *visible* et le *dicible*, faisant renouer les images stratigraphiques à une *parole de l'expérience* en polyphonie, permettrait enfin de resituer, de recontextualiser et de temporaliser les événements historiques au cinéma (2006, p. 1022). Sur le plan épistémique, cette approche me semble constituer les bases d'une méthode de révélation de l'histoire qui découle des expériences individuelles et collectives. Tout en reposant sur des moyens proprement cinématographiques, cette alliance entre la matière du présent et la parole mémorielle me semble faire écho aux plus anciens modes de préservation de la mémoire des peuples.

Tout bien considéré, la pensée de Benjamin me semble contenir une véritable invitation au développement d'une méthodologie de recherche-crédation cinématographique qui explore l'histoire des communautés à partir du présent. Dans

ses écrits autobiographiques, le philosophe propose une vision de « l'archéologie du présent », une méthode d'exploration du passé qui repose sur la langue comme principal outil de révélation des couches stratifiées de la mémoire. Cette pensée résonne en tous points avec les trois questions soulevées ici :

La langue a signalé sans malentendu possible que la mémoire n'est pas tant l'instrument de l'exploration du passé que son théâtre. Elle est le médium du vécu comme le Royaume terrestre est le médium où sont ensevelies les villes mortes. Qui cherche à s'approcher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui creuse. Cela détermine le ton, l'allure des souvenirs authentiques. Il ne doit pas craindre de revenir toujours à un seul et même état de fait; le pelleter comme de la terre, le retourner comme le Royaume terrestre. Car des états de fait ne sont que des gisements, des stratifications qui, au prix seulement de l'exploration la plus méticuleuse, révèlent ce qui fait les vraies valeurs cachées à l'intérieur de la terre [...]. Le souvenir ne doit donc pas procéder par récit et encore bien moins par compte rendu mais tenter de manière épique et rhapsodique, au sens le plus strict, de porter toujours ailleurs ses coups de bêche, en prospectant là où il est déjà passé, des couches de plus en plus profondes (Benjamin, 1932, p.277-278).

Ces mots de Benjamin font écho aux enquêtes opiniâtres de Lanzmann sur la mémoire du génocide juif; ils rappellent la manière dont Pierre Perrault, dans l'ensemble de son œuvre, traquait les idiomes langagiers comme s'ils s'agissaient des joyaux de la mémoire collective du Québec. En somme, la méthode d'exploration de l'histoire proposée par Benjamin – celle qui transforme les « états de fait » historiques en gisements stratifiés de la mémoire – me paraît suggérer les possibles d'une démarche en cinéma documentaire.

Compte tenu des trois questions esthétiques explorées précédemment, j'établirai une méthodologie de recherche-crédation en cinéma dont l'objectif est de lire

le passé qui est contenu dans le présent. Il s'avèrera important, toutefois, de comprendre de quelle manière cette méthodologie s'inscrira en continuité avec les œuvres cinématographiques qui se sont intéressées avant moi à des problèmes similaires. En ce sens, le prochain chapitre servira à poursuivre l'analyse entamée ici des films emblématiques du cinéma oral. Je me concentrerai cette fois sur l'étude des stratégies de mise en scène employées. L'idée sera de prendre en compte les leçons que je pourrai tirer sans reproduire systématiquement la démarche de ces cinéastes. Aux œuvres de Lanzmann et de Perrault s'ajoutera un troisième film qui propose d'autres avenues formelles pour explorer le passé à partir du présent : *Chronique d'un été* d'Edgar Morin et de Jean Rouch.

3. Stratégies de mise en scène dans le cinéma oral

Une étude comparative entre Pour la suite du monde (1963), Shoah (1985) et Chronique d'un été (1961).

I. L'Autrefois à la rencontre du Maintenant

La méthode de lecture de l'histoire de Walter Benjamin pose des problèmes fondamentaux sur le plan de l'esthétique documentaire. Je me demande par exemple de quelle manière les cinéastes peuvent tendre vers le *point critique* de lisibilité de l'histoire, vers « l'éclair » qui fait jaillir la lumière dans l'obscurité de la « constellation historique ». Par quel « montage, quelle écriture, quel cinématisme » parviennent-ils à matérialiser concrètement la rencontre entre « l'Autrefois et le Maintenant »? Plus précisément encore : quelles sont les stratégies de mise en scène employées au cinéma pour révéler l'histoire par la parole?

Pour mieux comprendre les rapports entretenus entre la parole vernaculaire (le *dicible*) et les images stratigraphiques (le *visible*) dans le cinéma de l'oralité, je comparerai ici l'esthétique audiovisuelle de trois documentaires emblématiques : *Pour la suite du monde* (1963) de Pierre Perrault et Michel Brault, *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, puis *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin. Je souhaite mesurer la diversité des approches et des méthodes développées par ces cinéastes dont le travail repose sur les rapports entre la parole, le temps et le lieu (de l'histoire). En tant que cinéaste et chercheur, il s'agit de prendre en compte les leçons que je pourrai en tirer sans pour autant transformer la poétique de leurs démarches singulières en un

procédé automatique.

J'examinerai premièrement les méthodes employées par les trois cinéastes pour provoquer la parole des témoins de l'histoire dans le but d'exposer les « singularités » historiques. Je m'attarderai deuxièmement au rapport qui s'établit entre la parole et le lieu de son énonciation. Troisièmement, je tenterai de comprendre l'approche de chaque cinéaste à l'égard de la loi du synchronisme telle que définie par le théoricien Daniel Deshays.

II. Provoquer la parole, prospector l'histoire

L'oralité est le plus ancien mode de préservation et de transmission de la mémoire humaine entre les générations. Dans le cinéma dit « oral », la parole est souvent convoquée pour faire (re)vivre l'histoire et la mémoire des communautés (Lacasse, 2003). Je me demande toutefois de quelle manière ces actes de parole sont provoqués par les cinéastes chez leurs sujets. Comment, en effet, mettent-ils en lumière « l'édifice de croyances » de la parole dont parlait Paul Zumthor, faite « d'idées, d'habitudes mentales intériorisées constituant la mythologie du groupe » (Zumthor, 2008, p.170)? Quelles sont les stratégies employées par la mise en scène pour faire de l'oralité un vecteur de l'expérience individuelle et collective? Voyons plus en détail de quelle manière procèdent les Perrault, Lanzmann, Rouch et Morin.

i. Déclencher l'action

Chez Perrault, la parole naît souvent d'une « expérience filmée » que le cinéaste provoque lui-même. Que ce soit pour faire revivre une tradition communautaire ou pour organiser un voyage, Pierre Perrault convie ses sujets à l'aventure¹. Le cinéaste se campe ensuite dans une posture d'observation attentive, méticuleuse, pour recueillir les envolées lyriques de la parole qui proviennent des actions qu'il a déclenchées. Ici, la voix et la présence du cinéaste s'effacent au profit de celle des habitants du territoire.



Pour jeter les bases du film *Pour la suite du monde*, chef-d'œuvre emblématique du cinéma direct, Perrault propose aux habitants de L'Isle-aux-Coudres de reprendre la pêche aux marsouins. Le cinéaste convoque la renaissance d'une

¹ Cette approche semble s'appliquer à plusieurs œuvres de Perrault, notamment *La bête lumineuse* (1982), *Le règne du jour* (1967) ou *Les voiles bas et en travers* (1983). Toutefois, dans le cadre de cette analyse, je m'attarderai plus spécifiquement à *Pour la suite du monde* (1963), car il s'agit du film avec lequel il a initié sa démarche.

tradition communautaire ancestrale qui est liée à l'histoire de ce peuple insulaire. Un flot de paroles insoupçonné naît de la reprise de cette pêche, permettant au cinéaste de déplier les « singularités » historiques et les mythologies qui composent le groupe représenté.

La parole de *Pour la suite du monde* se décline en trois modes énonciatifs. En premier lieu, il y a la *remémoration*, celle d'un discours intime et personnel, souvent porté par les plus sages du village. Reprenons l'exemple du discours d'Alexis Tremblay, agriculteur retraité, qui a été analysé dans le deuxième chapitre de ce mémoire. Tremblay est celui qui incarne le mieux la mémoire vivante de L'Isle-aux-Coudres, relatant avec passion son expérience de la pêche, seul devant l'objectif. Sa voix intime est utilisée en hors champ, comme celle d'un narrateur omniscient, se superposant à une *parole de l'action*. Ce deuxième mode énonciatif émane de la pêche au présent; il vient des hommes qui, du haut de leurs chaloupes, s'activent à la pose des harts : elle se compose d'exclamations, d'onomatopées, de cris, d'indications liées au travail. Si cette parole de l'action – en elle-même – ne fait pas référence à l'histoire et au passé communautaire, elle exprime néanmoins les codes linguistiques qui définissent le groupe au présent. Ce sont ces mêmes codes qui servent à consolider le lien communautaire. En troisième lieu, il y a le mode énonciatif du *dialogue intergénérationnel*, une parole ancrée elle aussi dans les échanges au présent, riches et colorés. Ce dialogue oppose souvent les habitants qui ont déjà vécu la pêche mythique à ceux qui ont le désir brûlant d'y prendre part pour la première fois. C'est un choc entre les générations; deux visions du monde qui s'affrontent pour donner lieu à des

divergences d'opinions et à des joutes oratoires sur les manières d'appréhender la tradition par les différents groupes qui composent la communauté.

En un mot, il m'apparaît que la parole chez Perrault prend racine dans l'aventure qu'il propose à ses sujets. Sans les événements provoqués par le cinéaste lui-même, cette parole serait bien plus timide. Pour ce pionnier du cinéma direct, les mots se déploient à partir de l'action pour adopter trois formes énonciatives différentes, sans toutefois subir d'intervention marquée de la part du cinéaste durant le tournage du film. Le cinéaste s'efface plutôt en faveur de ses sujets, engagés dans les actions épiques qu'il a provoquées. En revanche, c'est au montage que Pierre Perrault reprend le contrôle de sa vision, alors qu'il reconstitue l'organisation, l'ordre et le rythme des échanges enregistrés précédemment, faisant ainsi de la parole une matière sonore spontanée qu'il organise pour valoriser la communauté dont il brosse le portrait.

ii. Une enquête

Dans *Shoah*, le projet de Claude Lanzmann est de retracer et de faire (re)vivre les expériences des témoins du génocide juif pour en préserver à jamais la mémoire. Ce devoir mémoriel amène Lanzmann à adopter une posture inquisitrice; tel un enquêteur, il traque les faits et les articulations de l'histoire. Cette œuvre documentaire d'une durée approximative de dix heures est le fruit d'un tournage d'une dizaine d'années qui s'est déployé sur de multiples continents.



Lanzmann est souvent présent à l'écran aux côtés des témoins. Il les accompagne et les interroge continuellement pour provoquer une parole qui n'émerge jamais sans peine. Cette présence de l'auteur est fondamentale dans le dispositif de mise en scène. Guettant leur silence, il les relance au moment opportun avec une question spontanée pour entrainer la suite de leur discours (et pour l'orienter). Tel un espion, il enregistre également quelques témoins à leur insu grâce à une équipe technique située non loin du lieu de l'entrevue, dissimulée dans une minifourgonnette². En un mot, c'est Lanzmann lui-même qui provoque, qui dirige et qui oriente toujours l'acte de parole. Il réagit continuellement aux témoins, il les guide, les accompagne. D'ailleurs, lorsque le cinéaste ne figure pas à l'écran, il n'est pas rare d'entendre sa voix qui interroge les témoins en hors champ. Parfois, c'est aussi celle de sa traductrice qui donne un accès immédiat au sens des témoignages qui sont prononcés dans une langue étrangère. Ces moments de suspension imposés par la traduction revêtent une

² Ce dispositif est surtout employé pour les anciens nazis : Franz Schalling, gardien allemand du camp de Chelmno; Franz Suchomel, ancien officier SS au camp de Treblinka; puis Walter Stier, responsable des chemins de fer sous le régime nazi.

beauté singulière, saisissante, où le spectateur est forcé d'observer pour un temps le visage silencieux d'une victime, d'un coupable, projetant l'ampleur dramatique du dicible sur sa surface ravinée.



L'empreinte de Lanzmann sur l'orientation des témoignages de *Shoah* est manifeste. Il cherche sans relâche *l'éclair* dont parlait Benjamin pour éclairer les « constellations historiques » avec l'obstination du détective. Par sa présence et son intervention, le cinéaste lutte continuellement contre le silence des survivants pour faire éclore, non sans peine, non sans douleur, une parole qui fait (re)vivre l'histoire à travers le déploiement de ses « singularités ».

iii. La stratégie de médiation

Chronique d'un été est un film foncièrement libre et novateur. Même s'il précède dans le temps les deux autres œuvres à l'étude, il est sans contredit le plus moderne et le plus audacieux sur le plan formel. Dans le Paris de 1960, Rouch et Morin mettent en place une variété de dispositifs pour provoquer des discussions animées et spontanées autour de sujets qu'ils ont eux-mêmes déterminés. Ils agissent, pour ainsi dire, comme des chefs d'orchestre de la parole. Ce sont des *médiateurs*.



Rouch et Morin proposent des expériences variées à leurs sujets pour tenter de saisir l'air du temps dans lequel ils évoluent, qu'il soit politique, social ou culturel : des intervieweurs spontanés vont à la rencontre d'inconnus pour les questionner sur le bonheur; des gens issus de divers milieux et communautés se rencontrent pour la première fois et discutent de leurs réalités respectives, de leur manière d'appréhender le monde; une bande d'ami(e)s débattent de questions politiques autour d'un repas bien

arrosé. Par la multitude des dispositifs employés pour faire naître la parole, on sent une grande volonté d'expérimentation chez les deux auteurs. Il faut dire qu'en 1960, la venue de nouvelles techniques de tournage, plus légères et plus compactes, amène les cinéastes du monde entier à en explorer les possibles pour se rapprocher le plus possible du réel, de l'intimité, du cinéma « direct » ou « vérité ».

Pour orchestrer la médiation, Rouch et Morin sont souvent présents à l'écran : ils mettent au point leurs dispositifs, ils participent aux échanges en les dynamisant. Une parole libre et spontanée découle du choc de la diversité des points de vue orchestrés par les cinéastes. Parfois, les sujets en viennent même à oublier la présence de la caméra, se livrant librement et sans ambages. De là, une mémoire historique issue de ces sensibilités individuelles émerge. Une mémoire qui se fonde, une fois de plus, en parole.

III. Le lieu de parole

La parole émane d'un lieu et d'un temps précis. Elle existe *physiquement* dans un espace-temps donné. Dans son analyse intitulée *Le geste et la voix*, Paul Zumthor s'attarde à mieux définir cette « corporéité inéluctable de la phonie et de l'écoute », soulignant que la compréhension même de l'acte de parole s'inscrit « dans un temps exact et un espace concrètement vécu ». Cela, pour matérialiser l'intégralité de la « performance orale », dont les « mouvements du corps sont partie intégrante » (Zumthor, 1985, p.73). Le lieu de parole revêt ainsi une importance capitale dans la

détermination du sens et de la portée de l'énonciation. Ce que d'autres théoriciens appellent la déixis de type oral (Godzich & Kittay, 1987).

Dans ces conditions, je me demande quelles fonctions le lieu peut exercer dans l'acte de parole. Quel rapport symbolique établit-il avec le contenu de la parole énoncée? La parole mémorielle a-t-elle besoin d'un lieu pour éclore? Voyons comment ce rapport s'établit différemment chez Perrault, Lanzmann, Rouch et Morin.

i. Réfléchir la parole

Dès sa première réalisation au cinéma, Pierre Perrault entreprend de se faire « le topographe du joualeresque sous toutes les coutures du possible », liant les reliefs du verbe à son lieu d'émission (Perrault, 1985, p.39). Dans *Pour la suite du monde*, son projet est de partir « en quête des mots à la source » pour provoquer « l'accouplement du langage et d'un fleuve de mainmorte » (1985, p.39). La parole qu'il valorise devient un outil de revendication territoriale. Pour Michèle Garneau, le paysage, chez Perrault, « ne devient pays, c'est-à-dire habité, qu'en sortant de son mutisme, qu'en se remplissant des voix de ceux qui l'habitent » (Garneau, 2010, p.129).

Avec l'avènement du cinéma direct au Québec, dans les années soixante, Garneau souligne que le paysage adopte une fonction de « commentaire visuel » qui remplace la « Voix venue d'en haut », cette voix hors champ « objective » qui avait

jusque-là défini l'énonciation documentaire. La parole de *Pour la suite du monde* ne cesse, selon elle, de « se détacher des corps pour aller se raccrocher à un paysage » (2010, p.129). C'est ainsi que le lieu, chez Pierre Perrault, « réfléchit » la parole prononcée, devenant un « commentaire visuel » qui matérialise la quête nationaliste du cinéaste : une quête de parole pour occuper le territoire.



Revenons à l'exemple de la « parole de remémoration » d'Alexis Tremblay. Les tirades pleines d'histoire et de sagesse du cultivateur ponctuent le film du début à la fin, se reportant continuellement sur les images des bateaux et des battures pour *nommer* les actions de la pêche aux marsouins. D'ailleurs, la parole de Tremblay sert d'ouverture au film lui-même alors qu'il fait la lecture du « Brief Récit » de Jacques Cartier. Dans son voyage de 1535, Cartier découvre – et *nomme* – l'île majestueuse dont Perrault fait le portrait en 1961 (Perrault, 1985, p.15). On aperçoit alors le territoire de L'Isle-aux-Coudres intégralement, dans un rare plan aérien, qui le rend solennel et grandiose. En d'autres mots, la parole fondatrice de Cartier prend corps à

travers la voix d'un habitant de L'Isle-aux-Coudres, qui occupe le territoire en le nommant, *à travers les époques*, par la parole.

ii. Le paysage mémoriel

Dans *Shoah*, le paysage renferme des cicatrices qui renvoient aux atrocités commises au temps du génocide juif. Ce sont des traces physiques ou des traces mémorielles, comme autant de vestiges d'un passé qui s'est sédimenté dans le lieu, demeurant souvent illisible. Chez Lanzmann, le lieu devient le point de départ d'une exploration mémorielle et historique.

Pour révéler l'histoire des paysages de la Pologne, de l'Allemagne et de l'Ukraine, pour rendre ces paysages *lisibles*, le témoin du passé revisite le lieu pour le faire revivre grâce à la parole. Il décrit les événements qu'il y a vécus en détail. La plupart du temps, ce témoin n'habite plus le paysage qu'il arpente dans le film de Lanzmann; il s'agit d'une « visite » momentanée, intense et émotive, qui est planifiée par le cinéaste. S'il est impossible pour le témoin de participer *physiquement* à la visite en question, c'est Lanzmann qui l'organise par la mise en scène : avec le montage, il juxtapose le témoignage entendu à la déambulation d'une caméra subjective qui arpente le lieu au présent. En d'autres mots, les traces du passé des paysages de la Shoah, en elles-mêmes, sont illisibles pour la vaste majorité. C'est grâce à la rencontre entre le lieu et la parole mémorielle que le paysage peut enfin être lu; la parole des témoins de l'histoire révèle les couches temporelles qui le composent. Une rencontre,

en somme, un choc organisé en tous points par le cinéaste, convoquant, *à partir du lieu de l'expérience*, la parole mémorielle qui fait revivre l'histoire. Les lieux de *Shoah* deviennent ainsi de véritables espaces de remémoration qui, au même titre que la parole et surtout *grâce à elle*, servent à révéler l'histoire.



iii. L'image-affection

Chez Rouch et Morin, la représentation du lieu de parole repose le plus souvent sur les caractéristiques formelles du cinéma-vérité : les événements sont saisis sur le vif dans les lieux où se déroule l'action. Or, à certains moments, *Chronique d'un été* propose des gestes de mise en scène plus marqués, où le lieu n'agit plus comme un réceptacle de la parole : il peut incarner à lui seul une pensée, une histoire, une

émotion. Cette charge symbolique, contenue par le lieu de parole, éloigne pour un temps le cinéma de Rouch et Morin des codes du cinéma-vérité.

La séquence qui exemplifie le mieux cette idée est celle où Marceline Loridan-Ivens déambule à la Place de la Concorde. Cette scène est précédée d'une discussion animée, caractéristique du cinéma « direct », autour de questions politiques et raciales. On y invite Marceline à expliquer le tatouage qu'elle arbore : celui d'un numéro de camp de concentration allemand accolé d'une moitié d'étoile juive. Sans effet ni transition, le film nous plonge ensuite dans une remémoration en voix hors champ où Marceline poursuit son récit en s'adressant cette fois directement à son père disparu. La rupture de ton est brutale. La caméra de Rouch et Morin entreprend de suivre la promenade solitaire de Marceline dans un mouvement de caméra plus contrôlé qu'à l'habitude. À mon sens, Rouch et Morin sont ici confrontés aux limites mêmes du cinéma-vérité : en respectant ses codes, il était impossible de représenter la dimension intérieure du récit de Marceline qui a soudainement émergé dans le contexte d'une discussion spontanée. En plus de l'approche photographique stylisée – le traveling, le contrejour, le grand angle – la promenade de Marceline est située dans un lieu on ne peut plus symbolique : celui de l'arrestation qui a mené à sa déportation. Comme l'écrit Michael Rothberg, la mise en scène de cette séquence « joue un rôle essentiel et contribue à superposer le passé et le présent, le quotidien et l'extrême [...] » (Rothberg, 2006, p.69). Rouch et Morin créent ainsi « un espace fantôme dans lequel les lieux (les camps, Paris) et les époques (la guerre, l'après-guerre) s'entrecroisent sans véritable transition » (Rothberg, 2006, p.69).



Cette séquence s'apparente au fondement d'une esthétique du paysage documentaire que Michèle Garneau nomme « l'image-affection » (en reprenant le vocable de Gilles Deleuze). Durant sa déambulation, Marceline pose « un regard sur elle-même et sur le monde », puis « la caméra prolonge ce regard, lui donne de l'ampleur » (Garneau, 2001, p.135). Ainsi en est-il de « l'image-affection », une image qui médite l'oralité visuellement, qui pose un geste de mise en scène où la réalisation « commente » visuellement l'état du récit, souvent émotionnel et intime. Cette séquence de Rouch et Morin, par sa stratégie de mise en scène, agit sur « la parole recueillie, comme une conscience réfléchissante [...] » (2001, p.138). Le paysage de la Place de la Concorde, en plus d'être chargé symboliquement, historiquement et culturellement, « médite », pour ainsi dire, la parole intime pour l'inscrire dans la poétique spatiale fantomatique de Michael Rothberg.

IV. La loi du synchronisme

Le synchronisme au cinéma est une « machine dominante » : le lien image/son, « devenu indéfectible », repose sur le simple constat que « la plupart des mouvements visibles de la vie s'associent à un son » (Deshays, 2010). Par conséquent, Daniel Deshays propose d'explorer les possibles de la « machine à fabriquer du synchronisme » dans le sens inverse pour laquelle elle a été conçue, c'est-à-dire en construisant « un dispositif libre [...] qui joue de l'espace et du temps » (Deshays, 2010).

Dans cet esprit, je me demande si nos trois œuvres phares du cinéma oral obéissent toujours à la « loi du synchronisme ». Reproduisent-elles nécessairement « l'intégralité de la performance orale » dont parlait Zumthor? Le synchronisme (ou sa rupture) peut-il constituer un geste esthétique signifiant au cinéma, voire même symbolique?

i. Une parole identitaire

Chez Perrault, le cinéma est une question d'identité nationale. Toujours rattachée au visage qui l'a fait naître, la parole renforce le lien entre l'individu, sa communauté et son territoire. Lorsque les mots s'éloignent momentanément d'un visage pour se déplier, au large, sur les battures du fleuve Saint-Laurent, c'est toujours

pour mieux revenir vers la base, vers le visage humain, sublimé par la portée territoriale de son discours : « une certaine émotion fragile, ténue, impossible à décrire [...], une simple et secrète vibration de l'onde sonore qui donne un visage à la parole et défie toutes les interprétations » (Perrault, 1985, p.29).

En un mot, le synchronisme continu de *Pour la suite du monde* cristallise le projet de Pierre Perrault : matérialiser la parole des habitants de L'Isle-aux-Coudres « dans un temps exact et un espace concrètement vécu » (Zumthor), pour *faire exister* le territoire d'où émane la « chouenne des anciens ». Le synchronisme de la parole participe ainsi à la réalisation du projet de Perrault qui est de faire naître un « fleuve dont [on] était privé, faute de mots »; un fleuve [qui était jusqu'alors] exclu des écritures » (Perrault, 1985, p.30).

ii. L'attestation historique

Chez Lanzmann, la parole dépliée sur les lieux du génocide juif a pour mandat d'attester les faits historiques qui s'y sont déroulés. Les voix de *Shoah* sont donc nécessairement synchrones et liées à une source énonciative identifiée : le nom de chaque témoin, précisé à l'écran, fourni à la parole expérientielle une valeur de document au regard de l'histoire. Aux dires d'Anne-Lise Stern, psychanalyste et survivante d'Auschwitz-Birkenau, le mérite de *Shoah* est d'avoir « autorisé, suscité chez les uns et les autres le désir de s'exprimer, de témoigner *chacun en son nom*, adossés à ce fond de tableau » que constitue la grande histoire (Stern, 1996, p.2). À

force de témoignages accumulés, polyphoniques, se recoupant et s'additionnant les uns aux autres autour des mêmes lieux, des mêmes faits, le film accumule un bagage de preuve qui révèle non seulement l'histoire, mais qui participe de surcroît à l'attester. La multitude de voix qui compose la preuve offre des points de vue personnels qui retracent du même coup les « singularités » événementielles dont parlait Benjamin.

À titre d'exemple, un barbier juif, Abraham Bomba, raconte de quelle manière son métier lui a sauvé la vie alors qu'il était prisonnier en Pologne. Comme il savait couper les cheveux, les Allemands ont décidé d'exploiter son savoir-faire plutôt que de lui enlever la vie. Il leur était « utile ». Son récit est enregistré par Lanzmann en synchronie à Tel-Aviv, en Israël. Son identité est bien vérifiée. En racontant son histoire, il coupe les cheveux de ses clients de Tel-Aviv, rejouant inconsciemment les gestes du passé qu'il avait été contraint d'exécuter à Treblinka sous l'ordre des nazis. Son témoignage, enregistré en synchronie, existe désormais comme un fait de l'histoire, approfondit par la corporéité du geste répété, qui décuple la dimension dramatique de son récit oral.

Il est impossible non plus de démentir le récit de l'enfant silencieux de Chelmno, Simon Srebnik, qui est allé revivre pour Lanzmann le parcours chanté que lui imposaient ses bourreaux quarante ans plus tôt. La synchronie atteste la validité de son témoignage. À ce dernier s'ajoutent ceux de Ruth Elias, d'Itzak Dugin, de Richard Glazar, et de plusieurs d'autres, pour construire une polyphonie expérientielle aux

identités soigneusement répertoriées, venant ainsi concrétiser le poids historique de la parole.

iii. Une mise en scène de l'intime

La séquence de Marceline à la Place de la Concorde déroge aux codes du cinéma-vérité de bien des manières. Rouch et Morin jouent ici « de l'espace et du temps » pour nous orienter vers les méandres d'un paysage intérieur. Voyons comment cette scène emblématique de *Chronique d'un été* déroge à la loi du synchronisme, puis effectue un déplacement marqué vers une mise en scène qui emprunte les codes de la fiction.

Pour une rare fois dans le film, la parole de Marceline est prononcée « comme si elle se parlait à elle-même » (Rothberg, 2006, p.71). Dans un ton des plus intime, elle fait le récit de sa déportation sur un rythme décousu qui s'apparente à un fil de pensée durassien : teinté d'émotion, fragmentaire, se jouant du temps et de l'espace. La synchronie de cette séquence est au mieux partielle : les lèvres de Marceline sont rarement liées aux mots qu'elle prononce. Sa présence à l'écran s'efface peu à peu, passant d'un plan serré, émotif, à une silhouette distante et effacée. Son discours adopte progressivement le statut d'une voix hors champ. Comme l'écrit Michael Rothberg, cette séquence de *Chronique d'un été*, par ses choix formels affirmés – son cadrage, son mouvement de caméra, sa lumière et son décor choisi – bascule momentanément vers des codes de mise en scène qui rappellent la fiction :

Le cinéma est présent dans cette scène non seulement sous la forme d'un travail de montage élaboré, d'un équipement de prises de vue et de son visible et invisible d'une équipe, qui, hors champ, se déplace côte à côte puis au-devant de Marceline dans une voiture. Le cinéma prend ici aussi la forme de ce que Marceline a elle-même plus tard appelé des *réminiscences cinématographiques* : « certains mots de *Hiroshima, mon amour* arrivaient » durant le tournage, écrit-elle dans sa contribution à la version publiée du script, et en effet, la scène de Marceline sur la place de la Concorde et dans les Halles fait écho à la nuit d'errance d'Emmanuelle Riva dans le film d'Alain Resnais et Marguerite Duras en 1959. [...] Ainsi que l'écrit Marceline : « je me suis mise en situation, je me suis dramatisée, j'ai choisi un personnage que j'ai interprété dans la mesure des possibilités du film, un personnage qui est à la fois un aspect d'une réalité de Marceline et aussi un personnage dramatisé créé par Marceline » (Rothberg, 2006, p.72).

La parole de Marceline exprime ici une coexistence de « temporalités multiples » et le film, par ses choix de mise en scène, donne à son témoignage sincère, authentique, les qualités dramatiques, narratives et plastiques d'un film d'Alain Resnais. En dérogeant aux dictats du synchronisme de la « machine dominante », puis à ceux du cinéma-vérité, la scène de Marceline renferme, à mon sens, une approche de mise en scène des plus imaginatives pour l'époque. Cette scène de Rouch et Morin a initié, dès 1960, de nouvelles méthodes d'exploration des dimensions intimes de la parole expérientielle au cinéma.



V. Leçons tirées

Dans le cinéma oral, on a vu qu'il y a bien des manières de révéler les « singularités » de l'histoire, de tendre vers *l'éclair* benjaminien qui jaillit sur l'ombre des constellations historiques. Je retiendrai de cette brève étude comparative un aspect de la mise en scène de chaque film dont je m'inspirerai pour établir ma propre méthodologie de recherche-crédation.

Premièrement, je compte inscrire mon travail dans l'esprit de l'œuvre de Pierre Perrault; la mémoire orale et communautaire sera au cœur de ma représentation cinématographique du territoire québécois. Bien que ma manière de « provoquer » la parole ne prendra pas la forme d'un « appel à l'aventure », je souhaite néanmoins m'inspirer des séquences de « remémoration » du cultivateur Alexis Tremblay, sur lesquelles j'ai beaucoup insisté dans mon analyse. Ce sont les meilleurs exemples d'une parole qui révèle non seulement les couches du passé contenues dans les images stratigraphiques, mais qui véhicule du même souffle la culture communautaire des citoyens de L'Île-aux-Coudres. Autrement dit, c'est une parole intime qui révèle le passé en consolidant les liens collectifs. Sur le plan formel, la voix de Tremblay occupe la place d'un narrateur omniscient qui surplombe les images du territoire, induisant ainsi leur signification. C'est ce lien intime entre la parole mémorielle des anciens et le territoire qu'ils habitent que je souhaite mettre en place de manière similaire dans mon projet sur Asbestos.

Deuxièmement, le rapport que je souhaite établir entre la parole mémorielle et son lieu d'énonciation sera plus près, esthétiquement parlant, de la démarche de Lanzmann. On a vu que la parole dans *Shoah* est faite de remémorations qui sont indissociables des lieux de l'histoire; Lanzmann donne une voix humaine à des lieux qui, en eux-mêmes, recèlent une mémoire. Or, le temps a souvent effacé les traces visibles du passé et c'est grâce à cette rencontre planifiée par Lanzmann entre la parole mémorielle et le lieu de l'histoire que le paysage devient enfin lisible. De plus, les remémorations chez Lanzmann adoptent une forme très particulière : elles sont faites de pauses, d'hésitations, de moments d'intensité; elles sont remarquablement chargées sur le plan expérientiel. Ces témoignages s'inscrivent dans un rythme contemplatif qui dicte une certaine manière de raconter l'intime. La forme sensible du discours des témoins de Lanzmann provoque une attention particulière chez le spectateur, une certaine posture d'écoute, que j'aimerais arriver à traduire dans mon propre travail.

Troisièmement, dans son rapport à la « loi du synchronisme », on a vu que les images de *Chronique d'un été* s'affranchissent parfois librement de leur devoir d'assertion spatiotemporelle. C'est particulièrement le cas pour la séquence de Marceline Loidan-Ivens, où les images se jouent de l'espace et du temps pour explorer les dimensions intérieures de sa parole expérientielle. C'est cette liberté esthétique dans le rapport entre l'image stratigraphique et la parole mémorielle qui m'inspire le plus chez Rouch & Morin. La dérogation au synchronisme qu'on y observe génère une parole plus *émotionnelle*, plus *affective* et plus *intérieure*. De plus, l'intimité de « l'image-affection », dont parlait Michèle Garneau, constitue un autre excellent

moyen de repousser les limites formelles du cinéma documentaire, pour élever, par la richesse des associations audiovisuelles, la parole intime au rang de la poésie. Sur le plan épistémique, j'ai le sentiment que cette logique poétique pourrait faire émerger des réalités historiques plus profondes, plus enfouies.

En résumé, cette brève analyse des films emblématiques du cinéma oral m'a fait comprendre qu'une poétique propre à la parole mémorielle peut naître de certaines stratégies de mise en scène savamment orchestrées. La dimension intime de la parole des anciens peut, dans son rapport au territoire, participer à révéler l'essence des communautés (Perrault); les lieux de l'histoire peuvent, en eux-mêmes, receler une charge esthétique inouïe, à condition qu'ils soient mis en relation avec le discours sensible des témoins (Lanzmann); la décontextualisation énonciative du témoignage cinématographique (l'image-affection) et la dérogation à la loi du synchronisme peuvent être au service d'une exploration cinématographique de l'histoire qui est plus évocatrice et plus poétique (Rouch & Morin).

4. Méthodologie

Les réflexions théoriques exposées précédemment se sont développées en parallèle à un travail documentaire sur le terrain. Ce dernier avait pour but d'explorer le passé qui est contenu dans le présent à Asbestos. Poursuivant cet objectif, j'ai élaboré une méthodologie de recherche-crédation qui a évolué au fil de mes recherches théoriques, prenant soin de la faire entrer en résonance avec ma problématisation (Chapitre 2) et avec les conclusions que j'ai tirées des analyses de films emblématiques du cinéma oral (Chapitre 3). L'objectif de cette méthodologie, en un mot, était d'organiser une rencontre entre la matière des images du présent (le *visible*) et la parole des témoins de l'histoire (le *dicible*).

Cette méthodologie s'est développée en quatre temps. Premièrement, j'ai procédé à une exploration sonore, allant à la rencontre des citoyens d'Asbestos pour recueillir leurs remémorations par la prise de son. Deuxièmement, j'ai produit des images stratigraphiques dont la captation a été orientée par la parole précédemment enregistrée. Troisièmement, je suis retourné à la rencontre des citoyens, équipé d'un matériel d'enregistrement sonore, pour vérifier ce qu'ils avaient à dire sur mes images stratigraphiques, ce que le présent évoquait pour eux. Quatrièmement, j'ai voulu mettre en pratique le *rapport dialectique* dont parlait Benjamin en procédant à des expérimentations de montage de l'ensemble du matériel audiovisuel que j'avais amassé. Ce faisant, j'ai établi une méthode de « composition narrative » à partir de la parole recueillie.

I. Une exploration sonore

Le tournage de mon film *Une fois la poussière retombée* a commencé par une exploration sonore : le recueillement de la parole des citoyens d'Asbestos. Cette étape s'est inspirée des mots de Pierre Perrault, qui disait de l'image qu'elle n'arrivait pas tout à fait à dire « l'intérieur des choses, lequel lui échappe » (Perrault, 2016, p.73). Elle renvoyait également à son parcours en cinéma documentaire, qui a débuté lors d'une rencontre avec les citoyens de L'Isle-aux-Coudres alors qu'il devait produire une simple émission radiophonique pour Radio-Canada.

J'ai voulu que les témoignages sonores des citoyens d'Asbestos servent à jeter les bases d'une structure narrative qui émane de l'intériorité de mes sujets (Ong, 2014). Mon hypothèse était que ces témoignages, saisis indépendamment de leur contexte d'énonciation (l'image), me permettent de rendre compte d'une mémoire collective à travers la polyphonie de ses voix, de ses *singularités*, aux timbres et aux textures diverses. D'ailleurs, le philosophe Gilles Deleuze affirme que c'est au moment où la parole acquiert « sa propre autonomie » qu'elle devient pleinement compatible avec la lecture des images stratigraphiques :

C'est parce que l'acte de parole est passé ailleurs et a pris son autonomie que l'image visuelle pour son compte découvre une archéologie ou une stratigraphie, c'est-à-dire une lecture qui la concerne tout entière, et ne concerne qu'elle. L'esthétique de l'image visuelle prend donc un nouveau caractère : ses qualités picturales ou sculpturales dépendent d'une puissance géologique, tectonique, comme dans les rochers de Cézanne (Deleuze, 1985, p.321).

De plus, cette technique me permettait aussi d'échapper plus facilement à ce qui relevait de l'anecdote. La discrétion du microphone me permettait d'orienter plus aisément le discours de mes sujets vers une description intimiste de leurs réalités sensibles et géographiques. Je les ai invités, par exemple, à décrire les propriétés matérielles des minéraux qui ont marqué leur imaginaire, à exposer les réflexions qui habitaient leur descente quotidienne dans l'immense cratère, à raconter les faits saillants de leurs quotidiens, puis à me parler des lieux, disparus ou toujours présents, avec lesquels ils entretenaient les liens les plus étroits. En d'autres mots, j'ai recueilli une parole imagée, avec ses idiomes, ses rythmes et ses accents, qui comportait une certaine qualité d'abstraction, en puisant autant que possible à même les expériences des citoyens.

II. Les images stratigraphiques

En m'inspirant de la parole recueillie lors de la première étape, je suis parti en quête d'images stratigraphiques pour donner corps à la géographie saisissante d'Asbestos et aux réalités (passées ou présentes) de la vie de ses citoyens. Ces recherches visuelles ont été conçues indépendamment de la parole, mais inspirées par elle; j'avais espoir que ces images stratigraphiques, par leur pleine autonomie vis-à-vis la bande sonore, feraient écho aux propos de Gilles Deleuze :

C'est parce que la parole entendue cesse de faire voir et d'être vue, c'est parce qu'elle devient indépendante de l'image visuelle que l'image visuelle pour son compte accède à la nouvelle lisibilité des choses, et devient une coupe archéologique ou plutôt stratigraphique qui doit être lue. [...] C'est un nouveau sens de « lisible » qui

apparaît pour l'image visuelle, en même temps que l'acte de parole devient pour lui-même image sonore autonome (Deleuze, 1985, p.320).

Pour que ces images stratigraphiques s'inscrivent dans un processus de lecture, elles me semblaient devoir offrir une certaine qualité picturale. Ma caméra, souvent fixe, accordait une attention particulière à la lumière et à la composition des plans pour que le spectateur soit plongé dans une contemplation immersive, propice à la détection des couches temporelles. Pour guider ce travail photographique, je me suis inspiré des plus importants livres de photographie documentaire du XX^e siècle, notamment ceux du photographe français Raymond Depardon (*La terre des paysans*) et de l'américain Walker Evans (*Let Us Now Praise Famous Men*).

L'idée était de montrer les citoyens actuels de la ville d'Asbestos (jeunes et moins jeunes) et les paysages les plus représentatifs de son patrimoine, à la fois naturel, résidentiel, commercial et industriel. J'ai filmé les qualités plastiques des minéraux rares, l'immensité des machineries en dormance, le détail des visages émaciés des mineurs, le paysage creusé – tantôt vu de l'intérieur, tantôt vu d'en haut – du cratère de deux kilomètres. Cette quête visuelle a été rythmée par une alternance entre les paysages de l'infiniment grand (la vastitude des territoires façonnés par l'humain) et ceux de l'infiniment petit (des plans très rapprochés, qui valorisaient la richesse des textures, des visages et des minéraux).

III. Le souvenir qui émane du présent

Lors de cette troisième étape méthodologique, j'ai adopté la posture d'un explorateur de l'histoire (au sens benjaminien du terme), entreprenant de prospecter, là où j'étais déjà passé, les couches temporelles de plus en plus profondes (Benjamin, 1932, p.278). Autrement dit, après avoir créé un vaste répertoire d'images stratigraphiques, j'ai poursuivi mon exploration de la mémoire asbestrienne pour tenter d'en faire émerger de nouvelles strates de souvenirs.

Premièrement, j'ai confronté mes images stratigraphiques à la parole des témoins du passé d'Asbestos. J'espérais que mes images filmées parviennent à induire un effet de distanciation suffisant pour faire (re)voir aux citoyens le passé qui est contenu dans le présent. Cela a effectivement stimulé leur imaginaire d'une autre manière : mes images leur donnaient envie de dire des portions de l'histoire qui avaient été exclues de ma première vague d'enregistrement. En recueillant de nouvelles perspectives sur leurs présences passées dans ces lieux, j'ai compris que mes questions à elles seules ne suffisaient pas à raviver toutes les couches de la mémoire.

Deuxièmement, j'ai tenté une autre approche pour faire émerger différemment la mémoire des citoyens d'Asbestos. Cette fois, avant de les interroger, je les ai d'abord invités à revisiter les lieux importants de l'histoire de leur ville. Inspiré en cela des méthodes de Lanzmann, je me suis demandé ce que le lieu de l'histoire pouvait évoquer en eux, ce qu'il pouvait éveiller comme souvenir. Ceci dit, cette étape a donné

lieu à des résultats plus décevants, provoquant des récits anecdotiques et superficiels. J'en ai déduit que la distanciation provoquée par le visionnement des images stratigraphiques plongeait les témoins dans une introspection plus complète; que ce processus leur donnait une distance temporelle qui favorisait la remémoration.

À partir des témoignages que j'ai recueillis lors de la présentation des images stratigraphiques et lors de la visite des lieux de l'histoire, j'ai procédé à des expérimentations de montage des images stratigraphiques et des sons. Ce faisant, j'ai développé une stratégie de « composition narrative » qui reposait sur le caractère imprévisible de l'oralité.

IV. L'oralité comme élément de composition d'un système narratif

Par le biais du montage cinématographique, mon objectif était de mettre en place un fil narratif orienté par l'ensemble des voix humaines recueillies à toutes les étapes de la captation : un mélange de pensées individuelles, de rêves et de souvenirs collectifs. En reposant sur la parole comme élément constitutif d'une composition narrative affranchie de l'image, il était possible pour l'image, à son tour, de livrer « ses assises géologiques ou ses fondations », tandis que l'acte de parole devenait de son côté « fondateur, aérien » (Deleuze, 1985, p.321).

En d'autres mots, j'ai considéré la parole recueillie comme un matériau brut, comme un élément de composition musical destiné à être (re)monté et (ré)organisé

dans une logique narrative. Mon objectif n'était pas de relater avec exactitude les anecdotes de l'histoire, mais plutôt de rendre compte des pensées intérieures et des impressions sensibles qui sont les plus représentatives du tissu social d'Asbestos.

Inspiré par les nombreuses manœuvres de montage observées chez Perrault, qui n'hésitait pas à tronquer les conversations de ses sujets pour mieux les reconstruire, je n'ai pas cherché à reconduire le sens originel que les témoins souhaitaient émettre par la parole. Par exemple, je n'ai pas hésité à amputer ou à réorganiser certaines phrases pour faire dire une pensée involontaire qui me semblait avoir une portée poétique. Cette méthode me permettait surtout de rompre autant que possible avec le caractère anecdotique que l'oralité propose bien souvent lorsqu'elle est reconduite intégralement.

Cette approche de « composition orale » a produit une bande sonore qui rend compte d'une parole communautaire polyphonique; une parole aérienne, hachurée, accumulée, qui sonde les couches les plus profondes de la mémoire asbestrienne.

5. Conclusion

Cette étude de l'image stratigraphique dévoile la profondeur des couches temporelles que peuvent contenir les images du présent lorsqu'elles sont éclairées par une conscience de l'histoire. Plus encore, c'est dans son rapport à l'oralité vernaculaire que l'image stratigraphique acquiert toute sa puissance d'évocation : la parole, véritable outil d'exploration historique, permet de révéler les couches les plus profondes de la mémoire collective.

Cette stratégie de recherche-crédation, développée en quatre temps, procède à une archéologie du souvenir benjaminienne. Elle explore les liens qui prévalent entre l'image stratigraphique et la parole vernaculaire. Cela, dans le but de révéler de nouveaux possibles de l'épistémè, mais aussi de nouvelles manières de poétiser « l'habiter », l'esprit des lieux et les récits singuliers que recèle la voix des communautés humaines.

Asbestos n'est pas la seule communauté à la fierté bafouée qui survit malgré la perte de sa principale raison d'être. Il existe d'autres paysages marqués par l'héritage de l'ère industrielle qui sont toujours habités. En tant que cinéaste et chercheur, je compte poursuivre l'étude de l'enchevêtrement des temps qui caractérise ces lieux de survivance, pour trouver de nouvelles manières d'exposer – de faire droit au regard et de faire droit à la parole – l'histoire de ces peuples exposés à disparaître.

6. Bibliographie

Benjamin, 1932 : Walter Benjamin, « Écrits autobiographiques » (1932), trad. Rolf Tiedemann & Christophe Jouanlanne, Choix-Essais, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1990.

Bergson, 1965 : Henri Bergson, « Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit », Paris, P.U.F., 1965.

Bizier, 2006 : Hélène-Andrée Bizier, « Une histoire du Québec », Montréal, Éditions Fides, 2006.

Châteauvert, 1996 : Jean Châteauvert, « Des mots à l'image. La voix over au cinéma », Paris, Méridiens Klincksieck, 1996.

Deleuze, 1985 : Gilles Deleuze, « Cinéma 2 : l'image-temps », Paris, Minuit, 1985.

Didi-Huberman, 2006 : Georges Didi-Huberman, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2006/5 (61^e année), p.1011-1049.

Deshays, 2010 : Daniel Deshays, « Comment désobéir à la loi du synchronisme ? », dans *Entendre le cinéma*, Paris, Éditions Klincksieck, 2010.

Garneau, 2001 : Michèle Garneau, « Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard off sur la parole », *CiNéMAS*, vol. 12, n^o 1, 2001, p. 127-143.

Godzich & Kittay, 1987 : Wlad Godzich et Jeff Kittay, « The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics », Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

Lacasse, 1996 : Germain Lacasse, « Le bonimenteur et le cinéma oral. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité », Thèse de doctorat, Université de Montréal, Département de littérature comparée, 1996.

Lacasse, 2003 : Germain Lacasse, « Le cinéma oral au Québec », dans S.-A. Boulais et al., *L'Écriture Cinéma au Québec*, Archives des lettres canadiennes, 2003.

Lemire, 2012 : Guillaume Lemire, « Cinéma et connaissance sensible : expérience et composition du réel en cinéma documentaire – Asbestos, poétique d'un cratère », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal (UQAM), 2012.

McDonough, 1974 : John Thomas McDonough, « Charbonneau et le chef », coll. Théâtre, Leméac, 1974.

Ong, 2014 : Walter J. Ong, « Oralité et écriture (La technologie de la parole) », Paris, Les Belles Lettres, 2014.

Pasolini, 1976 : Pier Paolo Pasolini, « L'expérience hérétique. Langue et cinéma », Paris, Payot, 1976.

Perrault, 1985 : Pierre Perrault, « De la parole aux actes », Montréal, l'Hexagone, 1985.

Perrault, 1987 : Pierre Perrault, « L'éloge du superlatif : nouveau discours sur la parole », Collection Cinémathèque québécoise, Montréal, 1987, p.173-200.

Perrault, 2015 : Pierre Perrault, « Un homme debout », Montréal, Les Éd. Nota Bene (Varia), 2015.

Richard, 1956 : Jean-Jules Richard, « Le feu dans l'amiante », Montréal, Chezlauteur, 1956.

Rouillard, 2000 : Jacques Rouillard, « La grève de l'amiante de 1949 et le projet de réforme de l'entreprise. Comment le patronat a défendu son droit de gérance », Chicoutimi, Labour/Le travail, Automne 2000, p. 307-342.

Rothberg, 2006 : Michael Rothberg, « Le témoignage à l'âge de la décolonisation : Chronique d'un été, cinéma-vérité et émergence du survivant de l'Holocauste », *Littérature*, 2006/4, n° 144, p. 56-80.

Stern, 1996 : Anne-Lise Stern, « Sois déportée... et témoigne ! Psychanalyser, témoigner : double-bind ? » Texte lu à Orléans aux Journées d'Études du CERCIL, 1996.

Trudeau, 1956 : Pierre Elliott Trudeau (dir), « La Grève de l'amiante. Une étape de la Révolution industrielle au Québec », Montréal, Éditions Cité Libre, 1956.

Van Horssen, 2015 : Jessica Van Horssen, « La mine qui « commence à grignoter le village » : expansion minière territoriale à Asbestos », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 68(3-4), p. 325-352, 2015.

Van Horssen, 2016 : Jessica Van Horssen, « A Town Called Asbestos : environmental contamination, health, and resilience in a resource community », Vancouver, UBC Press, 2016.

Warren, 1996 : Paul Warren, « Pierre Perrault. Cinéaste de la parole », entretiens, Montréal, l'Hexagone, 1996.

Zumthor, 1985 : Paul Zumthor, *Le geste et la voix*, Hors cadre, N° 3, 1985, p. 73-87.

Zumthor, 2008 : Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédialités*, n° 12, Automne 2008, p. 169-202.

7. Filmographie

Anderson, 2010 : *How to Sell Asbestos, Canada*, Animé par Wil Anderson, The Gruen Transfer, Australie, 2010.

Bissonnette, 1996 : *'49 – Un souffle de colère*, Réalisation de Sophie Bissonnette, Québec, Films Virage, CSN, Télé-Québec, 1996.

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

Di Marco, 1977 : *Gagner son pain au prix de sa vie*, Réalisation de Micheline Di Marco, Société Radio-Canada (SRC), 1977.

Fung, 2009 : *Canada's Ugly Secret*, Réalisation de Mellissa Fung, The National, Canadian Broadcasting Corporation (CBC), 2009.

Lanzmann, 1985 : *Shoah*, Réalisation de Claude Lanzmann, France, Les Films Aleph, 1985.

Larsson, 2016 : *Why the Deadly Asbestos Industry is Still Alive and Well*, Réalisation de Milène Larsson, VICE Reports, 2016.

Mandvi, 2011 : *Ored to Death*, Un reportage d'Aasif Mandvi, The Daily Show with John Stewart, États-Unis, 2011.

Melançon, 2002 : *Asbestos*, Réalisation d'André Melançon, mini-série en 6 épisodes, Société Radio-Canada (SRC), 2002.

Morin et Rouch, 1961 : *Chronique d'un été*, Réalisation de Jean Rouch et d'Edgar Morin, France, Argos, 1961.

Pasolini, 1961 : *Accattone*, Réalisation de Pier Paolo Pasolini, Italie, Arco Film, Cino del Duca, 1961.

Roy, 2001 : *Le 13 février 1949 : le déclenchement de la grève d'Asbestos*, Réalisation de Jean Roy, Eurêka! Productions, Historia, 2001.

Von Hlatky, 2002 : *Asbestos, les grévistes de 1949*, Réalisation de Kristina von Hlatky, Radio-Canada, 2002.

8. Annexe : *Une fois la poussière retombée*

Demers, 2019 : *Une fois la poussière retombée*, Réalisation d'Hervé Demers, film documentaire, 15min, 2019.

<http://vimeo.com/353676507>

Mot de passe : **uflpr**