

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	IV
REMERCIEMENTS	V
TABLE DES MATIÈRES	VI
LISTE DES FIGURES	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : PRÉPRODUCTION ET PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE	3
1.1 Autoportrait du cinéaste en marcheur	4
1.2 La recherche du lieu acceptable	10
1.3 Le scénario inachevé	16
CHAPITRE 2 : PRODUCTION ET PROCESSUS DE CRÉATION	21
2.1 Nouvelle technologie/nouvelle vision du monde	22
2.2 Fictionnaliser le documentaire	26
2.3 Documentariser la fiction	31
CHAPITRE 3 : POSTPRODUCTION ET THÉORIE DU CINÉMA	38
3.1 La réalité démontée	39
3.2 Le cinéma de la conscience	43
3.3 L'écran intérieur	49
CONCLUSION	54
BIBLIOGRAPHIE	57
FILMOGRAPHIE	60

LISTE DES FIGURES

Photographies de repérage, Dolbeau-Mistassini	14
Photographies de repérage, Chicoutimi	15
Extrait du scénario d' <i>El cant dels ocells</i> d'A. Serra	20
Photographies de Cam Archer et images tirées de <i>Terres-Rompues</i>	30
Photographies de <i>Ghost Dog</i> de J. Jarmusch et images tirées de <i>Terres-Rompues</i>	37
Images tirées de <i>The Limey</i> de S. Soderbergh	48

INTRODUCTION

En 1948, le critique et cinéaste Alexandre Astruc prédisait dans son célèbre texte *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo*, un bouleversement sans précédent dans le domaine de la production et de la distribution des films. Il envisageait déjà, par un apport conjoint de la théorie et de la pratique, non seulement la fin du cinéma comme simple spectacle mais le développement du cinéma comme langage apte à exprimer la pensée d'un auteur. En effet, à cette époque, l'expression cinématographique d'une pensée intime et personnelle – celle d'un auteur – était une idée tout à fait avant-gardiste. Mais aujourd'hui, avec le développement des technologies numériques, peut-on faire du cinéma avec des idées? Peut-on exprimer librement sa pensée par le langage du cinéma?

Depuis le début de mes études universitaires, j'ai toujours été attiré par le rapport entre le fonctionnement du cinéma et les mécanismes de la pensée. Cette notion que le cinéma puisse, à l'aide d'images et de sons, exprimer ce qui se passe dans la réalité intime de notre cerveau fut à la base de mon projet de fin de baccalauréat intitulé *Anima Sola* (2006). Dans ce film d'une dizaine de minutes, une jeune femme en proie à des problèmes psychologiques, était « attaquée » par des images issues de son subconscient, des images qui viendraient bientôt la pousser au suicide. Cependant, à ce moment-là, ma conception d'une possible représentation cinématographique de la conscience se résumait au cinéma subjectif, à exprimer ce qui se passe dans la tête d'un personnage, alors que Sergei Eisenstein, dans ses films et ses écrits¹, affirmait que ce procédé pouvait être mis en œuvre au film dans sa totalité. À travers le concept de cinéma intellectuel, c'est tout le film qui devenait un monologue intérieur, tant celui de l'auteur que du spectateur. C'est ainsi que m'est venue l'idée de faire un film qui se construira au fur et à mesure du filmage, comme une représentation du mouvement de mes idées. Un film dans lequel l'histoire serait substituée par la succession des impressions et des perceptions qui l'auraient vu naître. En fait, un film qui serait le récit de sa propre création.

¹ Cf. Sergei EISENSTEIN, *Le film : sa forme, son sens*.

L'objectif principal de ce mémoire est de poursuivre le questionnement amorcé lors de mon baccalauréat afin de créer un modèle pour un discours filmique libéré de la logique causale et narrative. Ultimement ce projet entend culminer sur la production artisanale d'un film introspectif qui serait davantage une collection de moments discrets liés à un thème central plus qu'une suite logique d'actions basée sur une intrigue. Un film dont la forme resterait ouverte et qui ne se donnerait pas d'emblée, et dont la structure aurait pour objet de laisser des interstices à combler par le spectateur. En somme un film qui au lieu de raconter une histoire nous plongerait dans un continuum d'impressions lesquelles reflèteraient mes préoccupations du moment. Un film-cerveau.

Suivant cette logique du mouvement des idées, ce que je veux accomplir, tant au niveau du film que du mémoire, c'est me concentrer sur le processus et moins sur le résultat. Par conséquent, la méthode utilisée pour faire le récit de ce cheminement empruntera à la perspective de la poétique. Ce qui veut dire que je n'étudierai non pas un fait, mais une action pendant le temps de son exécution et ce à travers les hasards et les déterminations qui interviennent nécessairement dans une dynamique de création. La poétique étant une valorisation des conduites créatrices, ce mémoire propose un bilan de ma démarche de production.

Dans le premier chapitre, il sera question de l'étape de la préproduction, au cours de laquelle j'établirai les bases d'une stratégie de l'inopiné en regard de la conception, de la scénarisation et du repérage. Dans le deuxième chapitre sur la production, je montrerai comment l'avènement du cinéma numérique participe à faire du tournage un espace de création et instaure un questionnement sur la représentation de la réalité. Dans le dernier chapitre, à travers l'étape décisive de la postproduction, et du montage en particulier, je me demanderai comment rendre intelligible tout ce que le tournage m'a permis d'amasser et ainsi trouver le langage de cette aventure. En bref, mon projet vise à utiliser les possibilités du cinéma pour réfléchir le monde.

CHAPITRE 1

PRÉPRODUCTION ET PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

En fait, le cinéma (je me trompe sans doute) me paraît être fait pour filmer des processus. Pour en rendre compte. Processus veut dire temporalité déliée, actualité différée, système de métamorphoses, mise en jeu de l'insaisissable, occurrence de l'aléa, influence des vies minuscules et des histoires majuscules.

- Jean-Louis Comolli

1.1 Autoportrait du cinéaste en marcheur

Le cinéaste est un grand voyageur. Peu importe son moyen de transport. Toujours en mouvement entre deux lieux, entre deux destinations. Toujours en suspens. Comme pris entre ciel et terre. Pour lui l'équilibre c'est le mouvement, le défilément des images. Car même immobile, le cinéaste rêve qu'il se meut.

Moi j'ai choisi la marche comme moyen de locomotion. Mouvement autant physique que mental. Mouvement modeste, à la portée de tous. L'alternance des jambes sur le sol. La cadence des images. Le déploiement de la pensée; une pensée qui se cherche un appui. Entre chaque pas, entre chaque image, la continuité d'un désir. Celui d'arriver quelque part. Un endroit où aller pour enfin reposer sa tête...et tout recommencer. Faire du cinéma c'est accepter d'errer, quelques fois sans but précis, à la recherche de quelque chose qui me dépasse, quelque chose comme mon identité propre. Une totalité toujours hors d'atteinte. Un réel fuyant. Un film à naître. Mais c'est surtout rester fidèle à ce sentiment un peu obnubilant qui m'habitait au départ et qui, malgré son évolution chemin faisant ou même son oubli, me revient toujours avec la force d'une obsession. Hystérisis. Oui le cinéma est une idée fixe.

La conception d'un film ressemble à une errance à travers le champ intarissable des possibilités et des significations qui s'offrent à moi. C'est en marchant, sans but plus précis

que celui de faire l'expérience du monde, en flânant même, qu'un film parvient à s'imposer. Je dois être attentif aux détails et me rendre disponible à l'éphémère, au mouvant, à tout ce que je néglige dans ma vie quotidienne. Je dois me laisser « vibrer » par les éléments comme un être devenu sa propre frontière et de cette façon, parvenir à une singularité qui repousse les limites de l'anonymat de la masse. Comme le souligne ici le grand cinéaste russe Andrei Tarkovski, le cheminement créatif au cinéma est une affaire toute personnelle qui se nourrit à même notre subjectivité :

Au cinéma, le travail artistique consiste à recréer une expérience, qui est concentrée, matérialisée par l'artiste dans son film. La personnalité du réalisateur définit une certaine configuration de ses rapports avec le monde, et les limites par là même. Un choix qui ne fait qu'approfondir la subjectivité de l'univers exprimé par l'artiste. Atteindre à la vérité de l'image cinématographique n'est qu'une expression, un rêve, un objectif qui, dans chaque réalisation, démontre ce qui est spécifique au réalisateur et unique à sa vision. Tendre vers sa propre vérité (il n'y en a pas d'autre, il n'y a pas de vérité « commune »), c'est chercher sa propre langue, son propre système d'expression, pour formuler ses propres idées.²

C'est pourquoi, quand vient le temps d'amorcer un nouveau projet de film, je pars toujours de quelque chose d'intime, de personnel. Un événement, un phénomène, une constatation, une impression, une intuition, qui émanent directement de mon expérience personnelle du monde. Comme une sensation filtrée par la conscience. Par contre, cette sensation qui émane de l'idéal, doit pouvoir s'ancrer solidement dans la matière pour devenir un véritable projet de film. Par la suite, c'est dans la transmission concrète de cet élément personnel, dans les choix multiples de la mise en scène, qu'une dimension universelle pourra émerger et peut-être toucher d'autres personnes.

Dans ce cas-ci, l'élément déclencheur du projet fut la première grossesse de ma conjointe Joanie. Ce grand chamboulement dans la vie d'un couple méritait selon moi une attention toute particulière car, non seulement s'agissait-il d'un événement unique et très

² Andrei TARKOVSKI, *Le temps scellé*, p. 102.

personnel, mais mise à l'échelle de la planète, une grossesse n'a rien d'extraordinaire. Cependant, j'étais convaincu qu'il y avait là quelque chose à filmer, quelque chose de mythique même. Car paradoxalement, si une naissance nous ramène toujours à l'origine du monde, au début des choses, elle nous place aussi en présence de la mort, devant notre finalité. C'est véritablement cette idée que la vie se prolonge de manière paradoxale à travers différents cycles qui me stimulait, bien que je ne savais pas encore comme l'aborder de manière cinématographique. De plus, l'occasion de mettre en relation ma petite histoire personnelle avec celle de toute la nation québécoise – et même de l'humanité! – constituait en elle-même une promesse inspirante. Il y a avait là une chance inouïe de s'interroger sur les événements sociaux, religieux, politiques qui ont fait de Joanie et moi ce que nous sommes aujourd'hui tant au niveau personnel que social. Mais un film de si petite tenue, aussi banal que sincère, intéresserait-il un auditoire? En quoi un film sur l'intimité d'un couple de jeunes étudiants pourrait-il toucher à quelque chose de plus grand?

En cela cette idée me ramenait au cinéaste italien Roberto Rossellini, et au fait qu'à travers quatre films majeurs (*Stromboli* (1949), *Europa 51* (1951-52), *Viaggio in Italia* (1953), *La Paura* (1954)), il avait mis en scène sa relation de couple avec Ingrid Bergman, et que ces films avaient en quelque sorte donné naissance au cinéma moderne³. Loin de moi une telle ambition! Ce qui m'intéressait dans le parcours créatif de Rossellini était cette conception – qu'il découvrait justement à travers son aventure avec Ingrid Bergman –, que « le cinéma est aussi un microscope », comme l'explique Alain Bergala dans une introduction au cinéma rossellinien :

Quelle que soit la minceur apparente du sujet, un film qui cherche avec conviction à démêler un petit bout de la vérité – serait-ce la vérité étroitement autobiographique d'une relation de couple – captera plus sûrement la vérité de ce petit moment de la grande histoire dans laquelle il se tourne qu'un film qui entend traiter un sujet ambitieux supposé condenser les grands problèmes de l'époque.⁴

³ Cf. Alain BERGALA, *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*, pp. 25-28.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

Étant donné le peu (ou l'absence) de budget et de matériel dont je disposais ainsi que la liberté de temps alloué au tournage et la disponibilité des acteurs, peut-être valait-il mieux un film maladroit mais sincère qu'un film techniquement irréprochable mais creux. Par contre, malgré cette interrogation, une chose était sûre : je voulais absolument aller dans le sens du cinéma d'auteur contemporain international⁵ et faire un film qui prend son temps, au rythme différent et inhabituel. Un film qui passe par l'expression d'une logique personnelle au lieu d'une vision formatée, et ainsi retrouver quelque chose de ces films atypiques que l'anthropologue François Laplantine décrit en ces termes :

Sans narration, sans événements majeurs, sans explication. Ils sont constitués effectivement d'infrarécits lents, dénués de tout effet dramatique, paraissant mal organisés, qui se rapprochent en fait de la vie quotidienne, laquelle n'est pas enchaînée à la logique d'un scénario implacable. [...] Ils exigent des spectateurs de la patience et du travail. Lorsqu'ils nous racontent une histoire, ce n'est pas une histoire grandiose et édifiante, mais l'histoire d'une recherche. Ce sont des films en train de se faire.⁶

Cette idée du « film en train de se faire », du film en devenir, du *work-in-progress*, représentait quelque chose qui me tourmentait depuis longtemps, quelque chose que je voulais approfondir davantage. Comme le peintre qui amorce sa besogne en ayant plus ou moins une idée claire du tableau qu'il veut commettre, c'est en filmant que je voulais découvrir ce que je voulais faire. Tirer partie d'une réalité préexistante. Ne rien déranger, m'adapter à toute vitesse. Ne reculer devant rien. Prendre le pas des idées, des intuitions. Suivre le courant des impressions, des perceptions. N'adhérer qu'à ce que la Nature offre, à la main autant qu'à l'œil, de matières premières. Tenir compte de l'imprévu, de l'inattendu, pour en faire de l'inespéré, de l'exceptionnel. Opérer une stratégie de l'inopiné pour débusquer ce qui m'échappe, ce qui ne se révèlera qu'au hasard d'heureux accidents. Et peut-être par le fait même trouver mon propre langage artistique.

⁵ Pour moi cela voulait dire les films de Bruno Dumont, Claire Denis, Sharunas Bartas, Takeshi Kitano, Lisandro Alonso.

⁶ François LAPLANTINE, *Leçons de cinéma pour notre époque*, p. 40.

Mais comment procéder? Comment faire en sorte que la création d'un film se fasse en toute liberté? Sans que soit préétablies les conditions de son existence? Que le film naisse des lieux, des événements quotidiens, des propositions, des hasards et non d'une page blanche?

La solution à ce problème, du moins mon hypothèse de travail, était de laisser l'œuvre raconter sa propre création. Que le film mise sur la connexion entre les lieux, les actions, les personnages et eux-mêmes en tant que tels. Que l'histoire du film soit celle de sa création. Parce qu'une œuvre ne naît pas toujours en nous, qu'elle peut venir à notre rencontre, de l'extérieur. Mais alors comment faire pour concilier liberté et structure? Organisation et imprévu? Car un film, même libéré de la prérogative du récit, se doit d'être signifiant, d'exprimer quelque chose? Non?

C'est ici qu'entrait en scène une dialectique qui est au cœur du processus de la création cinématographique : celle qui veut que pour réaliser un film – un bon film – il faut contrôler l'absence de contrôle. L'acte de filmer, de faire un film, porte en soi une certaine violence qui s'inscrit nécessairement dans une volonté de contrôle, de mise à niveau. Par exemple, quand on découpe un plan, on ne conserve que ce qui va nous servir à créer le film et on rejette le reste, qui n'est pas moins digne d'être filmé. C'est une opération qui dans sa nature même ne respecte que très peu la réalité, mais qui pourtant est essentielle à l'expression cinématographique. D'un autre côté – et la plupart des grands cinéastes nous le disent – la majeure partie des grands moments de l'histoire du cinéma sont issus d'accidents, de hasards et d'imprévus; de moments incontrôlés. Un cinéaste comme Terrence Malick est constamment à la recherche de ces moments et il n'hésitera pas à laisser de côté le scénario pour suivre une intuition ou une idée venant d'un acteur ou d'un technicien⁷. Le but étant de découvrir des choses que nous n'avions pas vues; de dépasser justement la première vue et d'aller au fond des choses.

⁷ Voir à ce sujet les suppléments sur le DVD de *The Thin Red Line* (1998) édité par Criterion.

Ce jeu consistant à perdre le contrôle tout en voulant néanmoins en conserver la trace, en passant de l'ordre au désordre, constituait pour moi le défi à relever dans la production de mon film. Je voulais mettre à l'épreuve le fait que, d'une part j'avais une grande envie de mise en scène, de contrôle donc, non seulement dans ma volonté d'exprimer mon point de vue mais aussi dans mon désir de me dépasser, et que d'une autre, je voulais me libérer en faisant tout pour perdre le contrôle et me laisser guider par mon instinct. Cette recherche d'équilibre entre le construit et le fortuit, la rigidité et la souplesse, la structure et le chaos, le sensible et l'intelligible, constituait désormais la problématique de ce travail de recherche. Mais encore me fallait-il trouver une assise théorique sur laquelle orienter mon parcours créatif. Une science qui aborderait cet état de latence de l'œuvre en devenir.

Pour le philosophe et artiste-peintre René Passeron, une œuvre, aux yeux de l'artiste qui se met au travail, « n'est encore qu'un être vide, un spectre, une sorte de mot creux, qui perdra peu à peu son évanescence et sa facticité sémantique, au fur et à mesure que l'œuvre, comme objet, souvent matériel, viendra à l'existence »⁸. À l'aide d'une nouvelle philosophie de l'art et de la création, la poïétique, il proposait une étude spécifique du *faire*.

*La poïétique [...] se place en amont de toute œuvre, celle-ci dût-elle ne jamais parvenir à l'existence. Elle observe et décrit les conduites créatrices telles qu'elles apparaissent dans leur contexte historique, à travers les documents et confidences concernant les divers moments du processus, et relève les facteurs pulsionnels, intentionnels, technologiques, idéologiques, etc. ayant infléchi ces conduites.*⁹

Comme j'avais maintenant décidé de faire un film avec des sujets et des choses que je ne pouvais pas entièrement contrôler, la visée poïétique me servirait maintenant, non pas à rendre possible la création, mais bien à en articuler la pensée à travers l'observation des « linéaments opératoires par lesquels l'œuvre vient (dans les meilleurs cas) à l'existence »¹⁰.

⁸ René PASSERON, *La naissance d'Icare : Éléments de poïétique générale*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

Prolongeant cette pensée de l'*opus operandum*, je me suis donné pour débuter deux consignes. La première était de laisser le film venir à moi de manière instinctive à travers les lieux, les objets, les histoires, les personnes, qui croiseraient mon chemin. Il était impératif pour moi de ne pas chercher à intellectualiser un processus qui devait rester spontané et automatique. La deuxième était de ne pas écrire de scénario conventionnel et de miser sur les liens que je pourrais créer plus tard au montage à partir des éléments observés lors du repérage. Je voulais ainsi profiter du choc de ces éléments pour créer des images poétiques qui dépasseraient le simple reflet des choses. De cette façon, à l'image du marcheur, c'est au bout de mon parcours que je pourrais enfin raconter, à l'aide de mes souvenirs et de ma mémoire, l'histoire de mon périple. Comme quoi l'œuvre est le produit de ces marches/démarches et ultimement leur dépassement.

1.2 La recherche du lieu acceptable

L'errance est un parcours qui mène de soi vers l'autre. C'est en partant de soi que nous ouvrons la voie qui mène aux autres. Autrement dit, ce qui est éminemment personnel se confronte toujours à l'universel. En fait, nous cherchons en nous-mêmes, à travers le monde, le commun accord entre individualité et sociabilité. Même si notre destination est bien souvent définie d'avance, seul le chemin crée le sens. Ce qui est captivant dans une démarche, quelle qu'elle soit, c'est la quête, la recherche, notre investissement personnel, car le résultat n'est que pure hypothèse.

Alexandre Laumonier s'est intéressé à cette question dans *L'errance, ou la pensée du milieu*, il apporte d'entrée de jeu cet éclaircissement : « L'errance, terme à la fois explicite et vague, est d'ordinaire associée au mouvement, et singulièrement à la marche, à l'idée d'égarement, à la perte de soi-même. Pourtant le problème principal de l'errance n'est rien d'autre que celui du lieu acceptable »¹¹. Faire l'expérience de l'errance dans la création,

¹¹ Alexandre LAUMONIER, *L'errance, ou la pensée du milieu*, p. 20.

c'est admettre que nous ne sommes que l'intermédiaire entre un dedans et un dehors, entre intérieurité et extériorité, cet entre-deux décrit par Samuel Beckett dans *L'innommable* : « Ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre »¹².

Pour moi, cette quête, cette recherche d'équilibre, cette errance, expriment la période limitrophe entre le *penser* et le *faire*. C'est là que tout se joue. C'est la phase où le film se fera ou ne se fera pas. Car après avoir trouvé l'idée de départ d'un film, il faut maintenant qu'elle s'incarne de manière concrète. Il faut maintenant, comme le dit si bien Laumonier : « réconcilier l'intimité avec les lieux du monde »¹³. Car avoir une idée de film, c'est avant tout avoir une idée pragmatique. Cette idée issue d'une intuition, voire d'une spéculation, il faut pouvoir la lier à l'action, à la réalisation, à la production, sinon elle est condamnée à s'éteindre. Le cinéaste belge Luc Dardenne dit à propos de l'étape de l'écriture : « Être dans la matière, pas dans la construction dramatique, dans le regard, pas dans l'intrigue. [...] Revenir aux corps, aux accessoires, aux lieux, aux murs, aux portes, au fleuve. Partir du concret, pas des idées, ou alors attendre que l'idée soit oubliée et qu'éventuellement elle revienne comme quelque chose de concret qui en est la trace »¹⁴.

Le travail de repérage constitue donc une étape décisive de la conception du film. La recherche concrète de lieux où le film pourra naître engage ma démarche de création. Ce sont les lieux qui vont dicter l'histoire du film et non l'inverse. Les lieux choisis incarnent une double appartenance : un espace intérieur, en résonnance avec l'intimité de celui qui le vit, le met en scène ou le découvre et un espace extérieur ouvert sur les autres, sur les relations plurielles et polysémiques qu'il suscite. L'on retrouve également cette

¹² Samuel BECKETT, *L'innommable*, p. 196.

¹³ Alexandre LAUMONIER, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ Luc DARDENNE, *Au dos de nos images*, p. 162.

préoccupation chez le cinéaste québécois Bernard Émond, qui accorde lui aussi une grande importance aux endroits qu'il choisit de filmer :

Beaucoup de cinéastes vont essayer de s'approprier les lieux avant d'y tourner, mais dans mon cas, c'est comme si le lieu inspirait directement l'histoire. Il ne s'agit pas d'écrire une histoire et de trouver un lieu où elle va pouvoir s'incarner. C'est le lieu qui suscite l'histoire. C'est qu'il y a une sorte d'inscription humaine profonde, indélébile dans les lieux. Ce n'est pas quelque chose qui passe par le discours, mais on en sent parfois très fortement le sens.¹⁵

C'est donc armé de mon appareil photo, d'un calepin de notes et d'un crayon, que je me suis lancé dans la recherche de lieux de tournage. En voiture ou à pied, le but était seulement de me promener, de déambuler, comme un cinéaste errant, sans véritable but apparent que celui d'attendre que quelque chose attire son attention, que quelque chose se dévoile. Ce qui ne tarda pas à se produire. À la suite des ces séances de repérage j'ai pu identifier des sujets secondaires sur lesquels esquisser quelques embryons de scènes. C'est à partir de ce moment que l'idée de créer une opposition entre la campagne et la ville m'est venue, non seulement pour créer au montage un contraste visuel entre les lieux, mais aussi pour illustrer le rapport nature/culture par l'étendue du territoire au Québec.

Mon premier choix pour représenter la campagne s'est arrêté sur la municipalité de Dolbeau-Mistassini au Lac-St-Jean, petite ville mono-industrielle et lieu de naissance de ma conjointe Joanie. Son aspect rustique et bucolique semblait dès le départ l'endroit idéal pour le tournage et ce, sans parler des réminiscences personnelles du personnage de Joanie pour ce lieu. C'était l'occasion rêvée de faire écho à la vie réelle, d'ancker solidement le récit et d'en assurer une belle part d'authenticité. Les traces d'un passé industriel et d'un patrimoine religieux y sont encore bien évidentes et je voulais absolument tirer partie de ces caractéristiques tant au niveau sonore que visuel. J'ai donc rapidement trouvé des endroits « qui parlaient », soit par leur décor original et leur ambiance inspirante soit par leur

¹⁵ Bernard ÉMOND, *La perte et le lien*, p. 75.

signification particulière ou commune. J'ai ensuite pris des photographies dont certaines se retrouvent dans le film (Figure 1, p. 14).

Pour la deuxième partie du tournage, bien que ma ville natale de Québec fut mon premier choix, j'ai choisi la ville de Chicoutimi pour illustrer la confrontation ville/campagne. Durant mes études à l'UQAC, j'avais écumé la ville de mes promenades et par le fait même, pris en note plusieurs endroits dignes d'être filmés. L'avantage de tourner à Chicoutimi était la proximité entre les éléments urbains comme les édifices, les grandes artères, les lieux achalandés et les éléments naturels comme les rivières, les boisés, les champs, les lieux déserts. Il y a avait là un bel équilibre à exploiter. Comme en témoignent les photographies (Figure 2, p. 15), je suis parvenu là aussi à dénicher des endroits forts tant au niveau visuel que sonore.

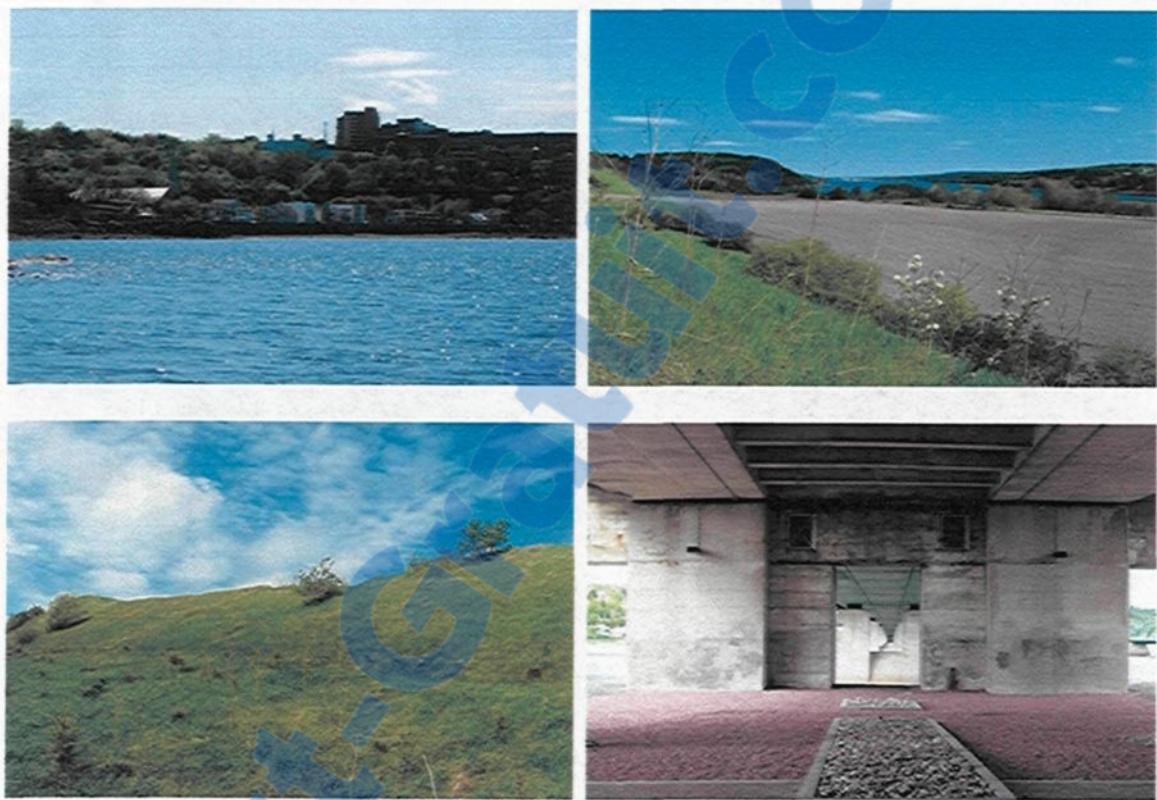
Ce n'est donc pas en cherchant des lieux précis de tournage pour une histoire particulière, mais en restant disponible à l'occurrence, aux aléas du hasard, qu'un film surgira. Cette mise en marche du film, exigeant temps et disponibilité, pourrait en excéder plus d'un. Il faut se mettre en danger et accepter des choix ne menant pas toujours au résultat envisagé. C'est une manière de travailler qui favorise le chemin à faire, le voyage, plutôt que la destination. Comme le domaine du cinéma est davantage orienté vers les résultats, peu de producteurs et de cinéastes sont enclins à travailler sans filet. La leçon à tirer de l'errance : peu importe nos promenades dans la marge, nous revenons toujours au centre, nous finissons toujours malgré nous par rentrer à la maison. Comme l'a écrit l'écrivain allemand Peter Handke (jadis proche collaborateur de Wim Wenders) dans *Images du recommencement* : « Si tu ressens la douleur des seuils, c'est que tu n'es pas un touriste; et le passage peut avoir lieu »¹⁶. Ainsi, une autre étape était franchie et le temps était maintenant venu pour moi de mettre à profit mes déambulations et de commencer à penser à la suite des choses.

¹⁶ Peter Handke cité par Alexandre LAUMONIER, *op. cit.*, p. 24.

Figure 1
Repérage Dolbeau-Mistassini, 2007



Figure 2
Repérage Chicoutimi, 2008



1.3 Le scénario inachevé

Pourquoi ne pas faire un film sans scénario? Pourquoi ne pas écrire directement avec la caméra? Pourquoi ne pas sauter la fastidieuse et douloureuse étape de la scénarisation? Dans son film-essai *Scénario du film Passion* (1982), Jean-Luc Godard dit, en adresse à la caméra : « J'ai pas voulu écrire le scénario, j'ai voulu le voir »¹⁷. Voir avant d'écrire. Voir un scénario. « Voir le passage de l'invisible au visible pour pouvoir en rendre compte après »¹⁸. À quoi bon filmer ce qui est déjà écrit se dit Godard? Pourquoi privilégier dans la réalisation d'un film, cet assemblage d'images et de sons, d'abord son écriture?

La scénarisation constitue habituellement la première étape de la production d'un film conventionnel. Historiquement, bien que créatif, le travail effectué lors de cette phase initiale relève également d'un ouvrage subordonné à des principes de faisabilité, d'efficacité et de rendement. Lors du développement d'un projet plus exploratoire ou expérimental, le scénario peut se révéler insuffisant, voire même inapte, à incorporer sa part d'indicible et d'aléatoire. En ce qui me concerne, la conception d'un film est davantage le fruit d'un état d'esprit que d'un calcul arithmétique. C'est pourquoi j'ai choisi de travailler sans scénario traditionnel.

Après avoir travaillé comme technicien sur un tournage misant presque entièrement sur la transposition du scénario en images, et ce, dans les moindres détails, l'idée m'est venue de tourner un film sans scénario, sans plan précis du moins. Nous perdions tellement de temps sur ce tournage à faire plaisir aux techniciens de chaque département – à tous ceux qui avaient lu le scénario et qui s'en étaient fait une idée bien personnelle ou qui voulaient prouver leur valeur – que nous passions totalement à côté des merveilles que nous tendait le réel. Trop occupés à dépoussiérer les faux-semblants, le vrai film nous passait sous le nez. L'idée d'un tournage où la mise en images d'un récit tracé d'avance en est venue à

¹⁷ Jean-Luc GODARD, *Scénario du film Passion*.

¹⁸ *Ibid.*

m'horripiler au plus haut point. Aller récupérer sur le terrain le mystère des mots n'était plus une option pour moi, je voulais explorer une réalité inconnue, une réalité qui résiste. J'avais comme ambition la réalisation d'un film qui se construirait au fur et à mesure de l'expérience et qui ne serait pas assujetti aux normes de production habituelles. Un film évolutif qui se nourrirait à même les données du monde environnant. Je tenais absolument à recueillir mon histoire – le fil conducteur du moins – dans le matériau brut de la vie, plutôt que de soumettre celui-ci à des exigences *a priori*. Je ne voulais pas d'un cadre rigide (lire une histoire classique) qui m'aurait obligé à suivre une certaine façon de procéder. En somme, je voulais avoir la liberté d'improviser selon ce que la réalité mettrait sur mon chemin. La caméra serait mon stylo.

Comment procéder alors? Comment rétablir la perspective du créateur? Comment planifier ce qui n'est pas encore arrivé? Comment ne pas épuiser le film avant le tournage? Ou plus simplement, par quoi commence un film? Une histoire? Des mots? Une image? Un son? Ou un ensemble de probables qu'il faudra agencer, recomposer, jusqu'à la toute dernière minute?

Toujours dans une perspective poétique, j'ai opté pour le scénario inachevé. Au début, ce scénario-concept se composait d'idées, d'impressions, d'intentions, d'interrogations, parfois de souvenirs très précis liés à des lieux, à des objets, à des personnes réelles ou imaginées. J'écrivais dans le but d'évoquer des images, de suggérer des sensations, des émotions, au sens poétique. S'y rattachaient une multitude d'actions, de gestes, d'indications, de plans de caméra, de coupes de montage, d'agencements de sons, mais aucune narration en tant que telle, aucune histoire à proprement parler, aucun dialogue, aucunes explications, aucunes justifications. Que des notes succinctes jetées sur le papier. Comme dans un documentaire, où souvent l'histoire se construit au montage, j'avais espoir que ces fragments de toutes sortes, mis côte à côte, dévoileraient un sens nouveau, un lien caché et composeraien une image plus grande, plus précise, à la manière d'un casse-tête. J'avais espoir de recoller les morceaux.

Le cinéaste catalan Albert Serra, qui a réalisé successivement *Honor de Cavalleria* (2006) et *El cant dels ocells* (2008), utilise une méthode de scénarisation semblable qui me paraît exemplaire (Figure 3, p. 20). Cette méthode consiste à décrire simplement les éléments, les accessoires et les actions des personnages sans avoir recours à des ressorts dramatiques. Toute psychologie est évacuée au profit de changements de lieux et d'atmosphères. Il n'y a pas non plus de dialogue, seulement une courte description du sujet de conversation entretenu par les personnages. Pour Albert Serra, l'étape du repérage s'avère décisive. On peut voir dans son scénario combien l'environnement tient un rôle aussi important que les acteurs.

Le réalisateur algérien Tariq Teguia illustre un autre bel exemple de ce type de scénarisation inachevée. Son film *Gabbla* (2008) raconte l'histoire d'un topographe chargé de reprendre les tracés d'une ligne électrique abandonnée il y a une dizaines d'années lors d'affrontements avec des islamistes. Dans un entretien avec Jean-Michel Frodon, le réalisateur s'est expliqué quant à sa conception du scénario de son dernier film :

Il s'agit d'abord d'une lettre d'intentions, que j'appelle ma « table de navigation », même si à la fin on se perd... Ensuite, il y a un scénario de facture plus classique, qui sert surtout à trouver des financements. Il m'arrive de me référer à ce scénario durant le tournage, mais aussi de l'oublier complètement. Le véritable viatique, c'est la table de navigation, qui est à la fois la définition des enjeux du film et la mise au point des manières de filmer, sur un plan très concret : le choix de la caméra, la définition des couleurs, la nature des sons, le rapport à la parole, avec à la fois des torrents verbaux et le mutisme... L'élaboration de ces intentions est décisive, elles définissent les cadres dans lesquels se fera le tournage. Le montage doit permettre ensuite de les affirmer, de composer, mais si les intentions n'y sont pas dès le début on ne pourra rien faire à la fin. Ces intentions ne sont pas théoriques, elles concernent les sensations plutôt que des idées.¹⁹

Comme nous venons de le voir, faire un film ne reposant pas entièrement sur la préméditation, ne signifie pas pour autant d'écartier la scénarisation, car le réel et

¹⁹ Tariq TEGUIA, Cahiers du cinéma, N° 644, p. 12.

l'imaginaire obéissent à des lois d'ordre et de désordre qui souvent nous échappent. Il faut alors prévoir minimalement ce qui va se passer et ensuite laisser place au hasard. Il faut également savoir écarter la scénarisation de toute forme de schéma réducteur ou préétabli et ainsi, redonner sa place à l'inconnu et à l'imprévu comme tentative d'approcher la vérité d'une réalité qui nous touche. Il s'agit avant tout de faire confiance au cinéma comme révélateur des liens sur lesquels le réel fonde son mystère. Cette démarche demande une qualité d'écoute et une patience qui excèdent celles qui nous sont normalement demandées au quotidien. Si indispensable soit-il, le scénario ne devrait jamais offrir de garantie mais seulement un aperçu des possibilités.

Le but ici n'est pas de contester la validité de la scénarisation mais bien d'ouvrir une réflexion sur la prédominance du scénario dans la validité d'un projet de film. Car la grande majorité des films se construisent dans cet écart entre le scénario initial et le résultat final. Un scénario prêt à tourner n'est jamais un scénario achevé, tout comme il n'est jamais le film terminé. Il devrait définir simplement un périmètre à l'intérieur duquel s'inscrivent un certain nombre d'objectifs. Les réponses aux questions posées lors de la préproduction, le tournage les fournira. Le travail entrepris lors de la scénarisation dite inachevée sert à circonscrire une liste des probabilités, des possibles et, par le fait même, à confronter le film en devenir à ses propres limites, non à tenter de mettre en boîte le monde réel (ou un monde inventé), à partir d'un clavier d'ordinateur. Ainsi, le fait que le scénario ne soit qu'une esquisse de scènes en devenir n'est plus une entrave mais un levier vers la réussite de tout projet de film.

Figure 3
Extrait du scénario d'*El cant dels ocells* (2008) d'Albert Serra

E V É N E M E N T

Scène 1.

Avertissement. Les noms dialogués sont indiqués en italique. L'actualité ne propose pas de continuité dialoguée, tout les rôles et rôles dans le sens d'écriture du réalisateur.

1^e SCÈNE. NUIT. PAYSAGE ENNEIGÉ.

Les quatre Rois mages, couronnés, sont habillés de laine ; leurs vêtements sont inspirés de *L'Adoration des Rois mages* de Velasquez. Ils sont debout dans un paysage de neige. On les voit de loin, complètement immobiles. On ne les distingue pas très bien du fond blanc. Il neige peut-être. Puis l'un des Rois quitte les trois autres. Les Rois s'étreignent, s'embrassent sur la joue, se souhaitent bonne chance. Le quatrième se retourne puis s'en va, on le voit disparaître à l'horizon.

2^e SCÈNE. PAYSAGE LÉGÈREMENT MOINS NEIGEUX. IL FAIT ENCORE NUIT MAIS MOINS SOMBRE (LE JOUR SE LÈVE OU BIEN C'EST LA PLUINE LUNE).

Il y a désormais moins de neige. Les trois Rois voyagent à pied et ils parlent de différents sujets. Dans cette scène, on les voit de plus près. L'un des deux est habillé de façon modeste, avec un jeans, une chemise, des chaussures de montagne et une veste en jean avec un col en laine de mouton. Les deux autres sont habillés d'une manière plus attardée, selon le style de l'époque, avec les vêtements propres à toute l'iconographie de la peinture classique. Ils ne portent plus de couronne royale. Ils la reconfieront pour aller adorer le Sauveur.

Pour la première fois, on entend clairement le dialogue : les Rois discutent de choses personnelles et familières.

3^e SCÈNE. IL FAIT PLUS CLAIR. PAYSAGE DE MOINS EN MOINS NEIGEUX.

Les trois Rois se reposent sur des rochers et regardent le paysage.

Ils font des commentaires sur le paysage (pas sur les animaux, seulement sur les arbres et sur la beauté de certains d'entre eux ; ils sont toujours plus intéressés par le monde végétal que par le monde animal).

Les Rois se lèvent très doucement (absence totale d'effet dramatique ou de motivation en général : ils bougent comme des automates sans jamais répondre aux stimulations évidentes propres à l'action). C'est la caractéristique principale de tous leurs mouvements) puis se mettent en marche.



4^e SCÈNE. PAYSAGE VERT AVEC DE TRÈS GRANDS ARBRES.

Les trois Rois marchent. Maintenant, le paysage est vert avec de très grands arbres. Ils ne semblent jamais fatigués de se promener. Au contraire, on dirait qu'ils s'y réjouissent.

Le Roi Balthazar montre une bague verte d'un très gros rubis. *Il parle du bijou et d'indique qu'il souhaite en faire cadeau à l'enfant Jésus.*

Puis les Rois se couchent. Ils sont profondément endormis côte à côte, sous la même couverture. Leurs vêtements sont mélangés et entassés de façon désordonnée.

5^e SCÈNE. JOUR. SOLEIL HAUT DANS LE CIEL. PAYSAGE PLUS VERT. IL Y A PEUVENT ENCORE UN PEU DE NEIGE.

Les trois Rois sont penchés vers le sol : ils arrachent de l'herbe et commencent à la manger.

Il discute de l'amertume de l'herbe. Le Roi Melchior explique que manger les mauvaises herbes crée, tandis que manger de l'herbe verte a aider la nature et la rendre saine.

Après avoir mangé, ils font une sieste. Ils s'allongent sur terre en regardant le ciel. Le soleil est au zénith.

6^e SCÈNE. PLAN DU CIEL DE NUIT. ON VOIT LES ÉTOILES.

7^e SCÈNE. AUBE. PAYSAGE DÉSERTIQUE.

Plan fixe du lever du soleil dans un paysage désertique.

8^e SCÈNE. DÉSERT LIBYEN. IL RESTE UN PEU DE VÉGÉTATION

Les trois Rois voyagent à travers le désert. L'un d'eux est sur un chameau, l'autre à cheval et le dernier à pied.

La conversation concerne le Sauveur, les grands et merveilleux événements prédits par les prophéties de saint Jean-Baptiste qui viseront les premiers à venir. Ils parlent aussi du quatrième Roi et de leur tristesse de ne pas l'avoir rencontré.

9^e SCÈNE. PAYSAGE DÉSOLÉ AVEC UN PEU D'HERBE VERTE ICI ET LÀ.

On voit un pasteur de loin, il est habillé d'une façon bizarre : un mélange d'éléments anciens et modernes. Il est assis à côté d'un agneau. Il tient un petit baton. Les trois Rois passent lentement derrière lui.

10^e SCÈNE. PAYSAGE DÉSERTIQUE AVEC DE PETITES HERBES BASSES. SOLEIL TRÈS LUMINEUX, ÉBLOUSSANT.

Un buisson est en train de brûler.

Les Rois observent ce qui se passe et essaient d'interpréter ce signe, mais ils n'y arrivent pas et reprennent leur voyage.

11^e SCÈNE. PAYSAGE DÉSERTIQUE. ON VOIT DE GRANDS ROCHERS QUI SORTENT DU SABLE. TELS DES ICEBERGS DANS LA MER.

Les Rois chevauchent ou marchent. Soudain, celui qui monte à cheval vomit du hant de l'animal. Peu de temps après, les autres souffrent également de problèmes de diarrhée.

Une fois nanté, ils affirment que le malaise a été provoqué par les herbes.

12^e SCÈNE. MÊME PAYSAGE DE ROCHERS. JOUR. PLEIN SOLEIL.

Les Rois se reposent.

Source : Cahiers du cinéma, N° 641, janvier 2009, p. 14.

CHAPITRE 2

PRODUCTION ET PROCESSUS DE CRÉATION

Mais les outils existent maintenant – et c'est tout à fait nouveau – pour qu'un cinéma de l'intimité, de la solitude, un cinéma élaboré dans le face à face avec soi-même – celui du peintre ou de l'écrivain – ait accès à un autre espace que celui du film expérimental.

- Chris Marker

2.1 Nouvelle technologie/nouvelle vision du monde

La perception est une chose étrange, bien plus que l'on ne pourrait penser. Dans un documentaire de Werner Herzog, *The White Diamond* (2004), l'ingénieur et inventeur Graham Dorrington raconte, en faisant référence à son nouvel engin volant, que lors du débarquement de l'explorateur anglais James Cook sur les côtes de la Nouvelle-Zélande, les indigènes n'arrivaient pas à voir son bateau, bien qu'il ait été droit devant eux. Ce bateau était hors de leur monde d'idées, il ne pouvait donc pas exister réellement. Les Maoris ne comprenaient pas, ils regardaient « à travers » le navire mais ils ne pouvaient le voir véritablement. En fait, ils n'avaient jamais vu, ni même imaginé quelque chose de semblable auparavant. Comme quoi ce sont nos outils qui nous permettent de (re)voir le monde d'une manière jamais vue jusque là et c'est la manière dont nous nous servons de ces outils qui remet en cause notre conception du monde, un monde qui soudainement laisse paraître des ressources insoupçonnées.

De nos jours les limites deviennent floues, chaque jour davantage. Nos repères se brouillent. Surabondance des images qui nous assaillent de toute part. Omniprésence de l'intimité offerte en sacrifice sur la toile. Si bien qu'il nous est désormais difficile de départager le vrai du faux, la copie de l'original. Un monde de simulacre, d'émulation, de simulation arrive avec l'ère technologique. Ce qui nous fait remettre en question le réel, la perception, les mécanismes de la pensée, la part de l'imaginaire et du quotidien dans nos vies. Nous sommes à une époque charnière d'un lent passage à l'ère du numérique à travers

laquelle les limites – toutes les limites – se redéfinissent. Comme nous allons le voir maintenant, ces nouvelles technologies, particulièrement la vidéo numérique, changent notre façon de voir et, idéalement, devraient influencer notre manière de faire des films.

Les caméras vidéo ouvrent de nouvelles possibilités d'expérimentation en raison du faible coût des supports de stockage (cassettes, cartes mémoire, etc.), de leur maniabilité et de leur légèreté obtenues par la miniaturisation de leurs composantes. Cela donne au final de petites caméras simplifiées, dont la qualité, bien que différente selon les modèles, peut se mesurer avantageusement à des appareils beaucoup plus gros et beaucoup plus dispendieux. Pour moi, concrètement, cela voulait dire qu'il m'était désormais possible de tourner un film avec une équipe très réduite (ou même en solitaire) et retrouver par le fait même l'indépendance du peintre qui peut improviser librement dans l'instant présent, sans exigences ni préconceptions. Car non seulement l'utilisation de la vidéo permet une convivialité et une flexibilité dans la production, mais elle permet également une tout autre esthétique en regard de l'expérimentation au cinéma.

Le point tournant qui vint confirmer cet état de fait fut sans contredit l'expérience qu'a menée le cinéaste David Lynch sur *Inland Empire* (2006), quand il a décidé de passer de la pellicule à la vidéo numérique. Ce changement radical ouvre chez Lynch une nouvelle voie d'expérimentation. Habituellement ceux qui utilisent la vidéo pour le tournage d'un long métrage cherchent à cacher son aspect particulier, si bien qu'ils l'utilisent finalement comme un substitut bon marché à la pellicule. Mais Lynch, lui, en bon artiste, en peintre, l'utilise justement pour son propre potentiel expressif, qui est à la fois d'ordre esthétique et économique. Ce qui l'intéressait particulièrement, c'est la liberté que ce petit format pouvait lui procurer : petite équipe, peu d'éclairage, moins de compte à rendre aux financiers. De plus, le faible coût des cassettes lui permettait de filmer plus souvent et plus longtemps, sans trop se préoccuper de l'argent qui fond à vue d'œil. Ce sont ces avantages qui lui ont permis de s'adonner à l'improvisation sur le tournage et de créer son film

chemin faisant, au gré de ses inspirations. Par conséquent, *Inland Empire* fut écrit une scène à la fois et tourné morceau par morceau sur une période de trois ans :

*Le travail sur INLAND EMPIRE a été très différent. On l'a entièrement tourné en vidéo digitale, si bien que le niveau de flexibilité et de contrôle a été proprement sidérant. Et puis aussi, je n'avais pas de scénario. J'ai écrit le film scène par scène, sans trop savoir où j'allais. C'était un risque, mais j'avais le sentiment que comme tout est unifié, cette idée-là serait d'une façon ou d'une autre reliée à telle idée tout là-bas.*²⁰

Connaissant le goût de Lynch pour l'esthétique, les raisons de style ont dû outrepasser celles concernant la convivialité. Car comparée à la pellicule, la vidéo reste très différente : les couleurs ont moins de profondeur, la résolution est basse et le contraste est réduit – pourtant ce sont justement ces caractéristiques qui lui ont plu. Pour Lynch, plus les images étaient grossières, mal définies, brutes, plus elles donnaient aux spectateurs de la place pour rêver. En effet, plus on se penche attentivement sur *Inland Empire*, plus on s'aperçoit que le choix de la vidéo comme format de tournage se justifie. Les taches de couleurs, l'image instable, le réajustement continual du point de vue, sont en adéquation avec l'état fugitif de ce film faisant le récit d'une femme en pleine crise existentielle. Mais le véritable voyage auquel David Lynch nous convie à travers son film, s'avère également celui de son propre passage de l'argentique au numérique.

Formé initialement comme peintre, Lynch, dans *Inland Empire*, se sert de la vidéo plus comme un plasticien que comme un cinéaste conventionnel. En travaillant la vidéo comme une matière à part entière, il utilise ses clignotements, ses ombres, ses tracés luminescents, ses limites, sa susceptibilité à se distordre dans la douleur de la lumière selon que l'image est sous ou surexposée. De plus, la vidéo, du moins comme Lynch se l'approprie dans ce film, a plus à voir avec le langage de l'inconscient qu'avec celui de la réalité cinématographique à laquelle nous sommes habitués. Comme si ce nouvel outil était prédestiné à remettre en cause la façon que nous avons de voir le monde. La manière dont

²⁰ David LYNCH, *Mon histoire vraie*, p. 129.

la vidéo fonctionne (la cadence des images, leur fréquence) ainsi que l'historique de son utilisation (films amateurs, télévision, films porno) nous donnent une image qui paraît se rapprocher d'une expérience quotidienne du réel, d'une expérience banale même. En ce sens la vidéo s'éloigne véritablement de ce que nous sommes accoutumés de voir au cinéma. En effet, le cinéma hollywoodien nous a habitués à une image standardisée qui par sa perfection technique rejette toute forme d'amateurisme, de bricolage. L'homogénéité de la technique cinématographique issue des grands studios, sa perfection ostentatoire, produit une espèce d'« ultra-réalisme » forçant l'adéquation du spectateur au monde présenté dans le film. Ce dernier s'abandonne à ces effets de réel, à ces images pleines et saturées de sens, qui rejettent toute interrogation et viennent obstruer toute peur du vide. Alors que chez Lynch, c'est tout le contraire qui se produit : « Parfois, si on n'est pas sûr de ce que l'on voit à l'image, ou s'il y a des coins sombres, cela donne matière à rêver. Si tout ce qu'on voit à l'image est absolument limpide, il n'y a plus du tout de secret – il n'y a rien d'autre à voir »²¹.

L'expérience de David Lynch sur *Inland Empire*, nous montre que le recours à la vidéo, dans un dessein à la fois formel et thématique, peut servir à ouvrir un espace critique qui permet de montrer qu'il existe bel et bien un écart entre le cinéma et la vie réelle, qu'il existe un immense fossé même, entre une expérience vécue dans la réalité et sa représentation sur un écran de cinéma. Mais encore faut-il l'utiliser dans ce but, sinon elle n'est qu'un autre format de tournage et rien de plus. Jamais l'emploi d'une caméra vidéo ne garantira une vision originale de la réalité. Cependant, dans certains cas, la vidéo se révèle un formidable outil dans la création d'un processus d'*estrangement* ou d'aliénation, qui nous permet de voir le monde sous un jour nouveau. Car souvent, au lieu de miser seulement sur l'identification du spectateur à l'univers présentée dans le film, je crois qu'il faut créer une distance, qui loin de briser le plaisir cinéphile, nous interpelle et nous pousse à être actifs dans le déroulement du film. Je pense que l'art, pour remplir pleinement sa valeur de témoignage et d'intervention, se doit – occasionnellement du moins – d'être en

²¹ *Ibid.*, p. 135.

rupture avec la réalité et d'offrir une alternative à celle-ci. Comme quoi bien des œuvres d'art ne s'édifient qu'à partir d'une discontinuité essentielle, j'emprunte ici les mots de Jean Granier : « Tout style, toute méthode, exigent la rupture avec l'expression vitale naturelle, l'instauration d'un écart entre la pensée et l'être...Seule la rupture dévoile l'altérité de l'événement qui s'appelle « traduire un sens » à partir d'une expérience vécue »²². La vidéo numérique constitue en elle-même une rupture. L'image n'est plus le produit d'une trace matérielle (physique ou énergétique), mais d'un calcul algorithmique effectué par un ordinateur. Nous passons tranquillement du mode de la représentation, où le réel préexiste à l'image, à celui de la simulation, où le réel pose à l'image la question de son authenticité. Ceci change profondément notre rapport à la réalité et aux images de la réalité.

2.2 Fictionnaliser le documentaire

La plupart du temps, quoi que nous puissions faire, quelle que soit notre volonté de faire preuve d'imagination, un film reste toujours le documentaire de son propre tournage. Autrement dit, le sujet et le style d'un film sont dictés par les conditions de tournage. Fort de cette conviction, Jean-Luc Godard dit que pour changer le cinéma, il faut d'abord changer la méthode et les conditions de tournage²³. En ce qui concerne mon film, il m'était primordial d'adapter mon style à un budget tout à fait insuffisant, voire inexistant. Je devais profiter de toutes les possibilités offertes par les caméras numériques et surtout de la réalité à ma portée.

Après avoir terminé la période d'écriture et de repérage, je me suis lancé dans la préparation du tournage. J'envisageais à ce moment-là un petit tournage sans prétention, entièrement en numérique, avec une petite équipe, question de garder les coûts de production au plus bas. De plus, je caressais l'idée de tourner un premier long métrage.

²² Jean GRANIER, *Le discours du monde*, p. 279-280.

²³ Alain BERGALA, op. cit., p. 26-27.

J'étais persuadé d'être en mesure d'accomplir ce pari à condition de me servir au maximum de ce qui existait déjà dans la réalité et de d'amasser beaucoup de matériel. Je voulais tourner un film de fiction avec les méthodes propres au documentaire. En fait, je m'étais demandé quel type de film nécessitait le moins de moyen. La réponse fut évidemment le documentaire. Le tournage d'un documentaire sous-tend une réalité préexistante au film d'où l'on tire parti de tout ce qui nous entoure, nul besoin d'acteurs professionnels, de rails de travelling, de grues, de maquilleuses, de chef-décorateur, d'accessoiristes, etc.

L'idée qu'on pouvait puiser dans nos limitations techniques et économiques de nouvelles formes esthétiques et de nouvelles modalités de récit fut pour moi un incitatif majeur à entreprendre le tournage de mon film sans trop me soucier pour le moment du résultat final. Je voulais tourner un récit de fiction directement dans des lieux authentiques avec des gens authentiques, des « *ready-made* » qui me garantiraient du moins une certaine aura de vérité. Mais une surprise de taille m'attendait dans le détour. Ainsi la plupart des gens avec lesquels j'avais l'habitude de travailler à l'époque n'étaient pas disponibles pour le tournage. En plus, comme quoi une déception n'arrive jamais seul, je suis tombé gravement malade presque au même moment. Mis ensemble, ces deux incidents de taille venaient passablement mettre en danger mon projet de film. C'est à ce moment, après une certaine amélioration de mon état de santé, que j'ai pris la décision de tourner le film en solo, comme un seul homme. De tout faire moi-même. J'avais déjà réalisé des courts métrages en solitaire, mais serais-je capable d'arriver à un résultat concluant avec entre les mains un projet beaucoup plus substantiel? Le tournage débuta alors sans délai et c'est équipé d'une liste de scènes embryonnaires, de deux caméras numériques, d'un micro, d'un enregistreur sonore, de deux lampes et d'un trépied que je suis parti à l'aventure avec la ferme intention de réussir mon pari initial.

La première partie du tournage eut lieu à Dolbeau-Mistassini comme prévu avec comme actrice principale ma conjointe Joanie. L'objectif de cette première phase de création était ni plus ni moins de récolter assez de matériel pour combler une bonne demi-heure dans le

montage final. C'est pourquoi je tournais à l'instinct sans trop me poser de questions. Comme j'agissais simultanément en tant que caméraman et preneur de son, tout ce qui attirait mon attention risquait d'être filmé ou d'être intégré à la scène que j'étais en train de tourner. Ce fut une expérience très libératrice que de bouger rapidement au gré de ce que le hasard mettait sur ma route, voire même une révélation; cette démarche certainement changera la façon de tourner mes prochains films. C'est aussi à ce moment-là que j'ai commencé à filmer avec deux caméras : une petite caméra bon marché utilisée n'importe où n'importe quand, comme pour prendre des notes à la manière du cinéaste français Alain Cavalier dans des films comme *Le filmeur* (2005) et *Irène* (2009), et une caméra plus grosse, plus professionnelle, pour filmer ce qui se retrouvait sur ma liste de scènes ou ce que j'avais écrit au cours de la semaine, ou parfois le matin même. Cette façon de procéder ressemblait étrangement à la constitution d'une banque de données, d'un échantillonnage à la fois visuel et sonore, comme si je détenais déjà la certitude que le film ne se construirait véritablement qu'au montage à partir de ce que j'aurais prélevé sur le terrain.

J'avais comme inspiration visuelle une série de portraits du photographe et réalisateur américain Cam Archer (Figure 4, p. 30). Ces photos montrent des adolescents, au style vestimentaire très urbain, dans des cadres naturels comme des bords de rivière, des champs; dans des endroits abandonnés en périphérie de la ville; dans des banlieues sans nom, dans des intérieurs de bungalows et dans des rues désertes. Ces adolescents représentent clairement des *outsiders* qui détonnent dans un paysage qui semble les retenir, les avaler. C'est ainsi que je concevais la première partie du tournage : Joanie devait paraître solitaire, isolée, dans un monde qu'elle connaît pourtant très bien. Un monde qu'elle regarde comme pour la dernière fois. Le fait qu'elle soit enceinte l'amène à se questionner sur son univers dans toute sa fatalité, c'est-à-dire comme un univers qui s'en va, remplacé bientôt par un nouvel ordre. Je voulais filmer Joanie dans son environnement exactement comme un documentaire le ferait, mais en y ajoutant des éléments fictivisants qui viendraient approfondir la psychologie d'un personnage sans nom et sans voix, errant comme une âme en peine.

Parce que je savais bien à ce moment-là que même si je voulais faire un portrait réaliste de Joanie, je me devrais absolument de passer par la fiction. Le simple exposé de faits communs ne suffirait pas à transmettre toute la complexité de la réalité intime d'un être humain. Il y manquerait toujours quelque chose, quelque chose qui selon moi ne peut passer que par une certaine forme de poésie. Le cinéaste doit nécessairement dissocier le monde qu'il veut filmer des représentations auxquelles ce même monde est habituellement associé. L'important n'est pas de filmer la chose mais de filmer notre relation à cette chose. C'est en cela que le cinéma peut rejoindre la poésie, qui ne se soucie pas des choses elles-mêmes, mais de notre rapport aux choses. À partir de ce moment, me revenait constamment à l'esprit cette citation de Béla Balazs lire dans un livre de François Niney :

Assurément, la connaissance de la réalité est la condition pour se libérer de toute fausse idéologie. Le besoin de connaître les faits est le souhait d'une conscience politique libre, à savoir s'orienter par soi-même. Mais la même objectivité devient une idéologie réactionnaire, elle élimine l'homme et son expérience intérieure vécue. Car l'homme fait aussi partie des faits réels avec toutes ses résonances sur son milieu. Avec ses désirs, ses fantaisies, ses rêves. Le seul reportage des choses « tangibles » est insuffisant pour les organiser. Car il faudra parfois la sensibilité et la force des images du poète pour recréer l'atmosphère insaisissable de la réalité.²⁴

Au fond ce qui m'intéressait c'était de partir de la réalité comme un tremplin vers la fiction, de traduire la réalité par la mise en scène d'éléments fictionnels, de la densifier, de l'amener ailleurs. Je voulais par-dessus tout indifférencier la réalité de la fiction, brouiller les pistes et faire apparaître cette zone intermédiaire où le sens devient sensation au-delà de la quête du réalisme intégral. Il s'agit de montrer du réel sa part de fantastique, de ruse, de mensonge; notre rapport au monde s'avère la somme de la réalité extérieure, de la mémoire et de l'imagination. Cette relation du cinéma avec la réalité devrait refléter cette conception multidimensionnelle du monde où nous prenons place et ne pas se borner au naturalisme mimétique dans lequel on voudrait souvent l'enfermer.

²⁴ Béla BALAZS cité par François NINEY dans *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, p. 32.

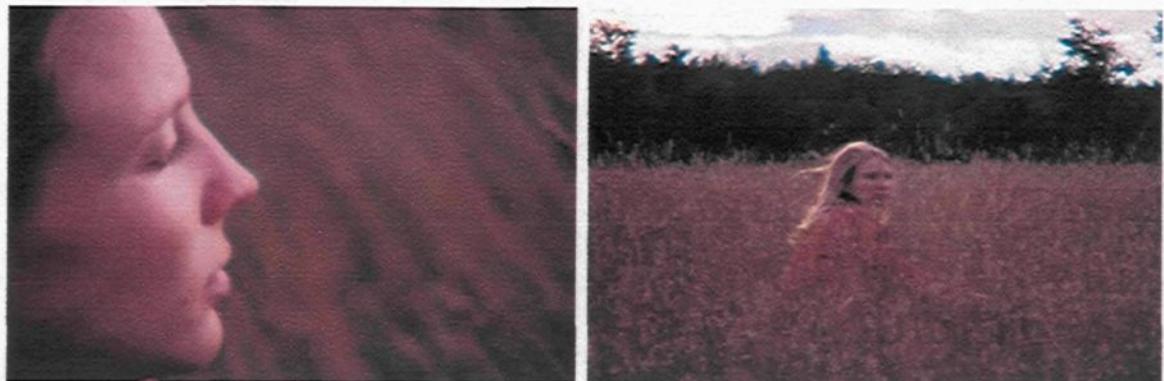
Figure 4

Photographies de Cam Archer



Source : www.camarcher.com

Images tirées de *Terres-Rompues*



2.3 Documentariser la fiction

Dans le grand bestiaire des arts, le cinéma est un monstre à deux têtes. Il est à la fois divertissement populaire et vision d'auteur; œuvre de fiction et évocation du réel; documentaire et fiction; Lumière et Méliès. Cette dichotomie, en apparence très marquée, cache en fait une relation trouble, axée sur des interpénétrations de plus en plus complexes au fil des années. Le cinéma ne fait pas que nous donner le monde, il le bouleverse complètement. Non seulement il rapproche ou éloigne des images et des sons dans un double mouvement de complémentarité mais il met aussi en évidence la relation d'interdépendance entre les choses et non leur séparation en polarités opposées. Il en résulte non pas la réalité vécue mais une réalité métamorphosée dans l'intervalle. C'est dans cet écart, ce mouvement, que se logent la singularité et l'originalité d'un cinéma qui respecte la complexité de la réalité au point où la vérité n'est pas moins trompeuse que les apparences.

De ma première partie de tournage s'était dessinée à travers le parcours de Joanie une quête d'identité. Au visionnement des *rushes*, le thème de l'identité a surgi de cet amoncellement de lieux connus et de gestes familiers, comme si le personnage de Joanie, devant l'imminence de sa grossesse, se posait des questions sur son passé, son présent et son avenir, qu'elle cherchait ses racines, son appartenance. Cette nouvelle trouvaille m'amena à me demander de quoi est faite l'identité d'un être humain, qu'est-ce qui fait de lui ce qu'il est? Si la réalité et surtout la mémoire y jouent un rôle déterminant, je crois également que l'imaginaire et le rêve sont aussi parties prenantes de notre identité. Le photographe David Vas, dans son exposition *Memories of Childhood*²⁵, s'est demandé comment se forme la mémoire. Dans des montages photographiques évidents, il a décidé de jouer avec la mémoire de son fils de cinq ans nommé Dov. En trafiquant numériquement de véritables photos de famille, Vas s'est mis en scène avec son garçon, créant du coup de faux souvenirs où ils apparaissent tous les deux jouant ensemble au même âge. Si la valeur artistique du travail de Vas peut laisser à désirer, sa réflexion par contre laisse pantois. Non

²⁵ Cf. www.davidvas.com

seulement son fils croit-il dur comme fer que ces moments se sont réellement produits, mais cela veut dire également que comme les anecdotes, contextes et souvenirs entourant une photographie varient selon la personne à qui l'on s'adresse, la seule vérité c'est l'image, comme souvenir figé et comme point de référence. Si le petit Dov peut se rappeler d'événements qui n'existent pas, cela veut-il dire que notre mémoire n'est qu'une reconstruction d'images de notre enfance sur lesquelles la réalité et l'illusion sont parties prenantes?

Il y avait là quelque chose qui se dessinait et que je voulais explorer davantage. Pourquoi notre conscience, ou la perception de nous-mêmes et du monde extérieur, n'est jamais stable au point où il serait tentant de la fixer? Tout cinéaste, qui fait un film avec humilité, s'apercevra forcément des limites de ses perceptions face à la vérité d'une chose comme l'identité. Toutefois, comme je voulais absolument aborder ce sujet dans ce qui allait suivre, il me fallait tenir compte du fait que dans la recherche d'une vérité, la réalité interfère bien souvent avec la fiction au point où les deux phénomènes deviennent difficiles à départager. Et c'est en poursuivant cette réflexion sur la relation réel/fiction que j'ai continué mon tournage.

Pour la deuxième partie du tournage, comme je n'avais pas réussi à trouver un acteur disponible pour jouer mon rôle, le rôle du garçon, j'ai décidé de le jouer moi-même. Comme le tournage avec Joanie fut réalisé avec l'apport d'éléments très personnels, j'en suis venu à la conclusion que le mien devrait l'être tout autant, et même davantage si possible. Mais étant donné que le tournage se déroulait à Chicoutimi, qui n'est pas mon lieu de naissance et avec lequel je n'ai que très peu de liens familiers, je devais trouver autre chose pour recréer l'atmosphère obtenue précédemment. J'ai alors simplement opéré un renversement du concept utilisé lors du tournage précédent : au lieu de m'inspirer d'éléments réels pour créer une fiction, je suis parti d'un récit de fiction pour traiter d'aspects documentaires. Je jouais donc un personnage fictif dans une histoire qui au départ l'était tout autant, puis j'y ai greffé au fur et à mesure des éléments personnels d'aspect

documentaire. Je réalisais par le fait même mon souhait de rendre le réel indiscernable de l'imaginaire ou comme le dit si bien le philosophe Gilles Deleuze : « on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même pas lieu de le demander. C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité »²⁶. Cependant je ne voulais pas que ce concept prenne trop de place et devienne le sujet du film. Je souhaitais seulement qu'il s'intègre de manière organique à un questionnement plus large sur l'identité dans un rapport entre l'individu et la société. Malgré un sujet en apparence nombriliste – le jeune couple introspectif – je désirais aborder par la bande certains problèmes de la société québécoise comme l'avait fait bien avant moi Gilles Groulx dans *Le chat dans le sac* (1964).

Le second tournage prolongeant le premier, je me suis lancé dans la dernière partie de la production du film. Le fait de travailler avec un caméraman fit en sorte que le temps lié à la préparation fut augmenté. Cela me poussa à scénariser davantage et à faire un horaire de tournage assez précis. Même si le caméraman ne lisait pas le scénario, les scènes étaient détaillées et le découpage plus strict, comme si je ne voulais pas faire perdre de temps à mon coéquipier; de même que le fait de tourner en ville dans des lieux publics m'obligeait à demander des autorisations, à demander tout au moins des permissions aux passants se retrouvant malgré eux dans une scène. À partir du moment où l'on se retrouve en équipe, aussi petite soit-elle, les conditions changent et la méthode doit s'ajuster. Si la liberté de mouvement est réduite de quelque peu, la cohérence du récit s'améliore grandement grâce à la présence de l'autre, qui nous pousse à questionner nos points de vue, à nous en expliquer.

Ma manière de tourner était bien simple. Je commençais par dire au caméraman comment se déroulerait la scène, puis je lui indiquais où placer la caméra. Ensuite le caméraman pouvait, au gré des circonstances, me proposer un autre endroit pour la caméra

²⁶ Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, p. 15.

ou une autre façon de couvrir la scène. Après discussion, je tournais la scène avec ou sans le son dépendamment des situations. Quand j'avais capturé assez d'images, le caméraman partait tourner des plans de coupe par exemple, et je me concentrais sur la prise de son. Je voulais amasser une grande quantité de sons, afin de constituer une banque qui me servirait plus tard au montage. J'ai ainsi recueilli un large éventail d'effets sonores, sans trop de distinction entre des sons justifiés par le contenu des scènes tournées auparavant et des sons non justifiés, qui émanaient simplement de l'univers sonore autour de moi. Le but de cet exercice était finalement de faire subir au son les mêmes principes de montage que pour l'image : capter des sons comme on enregistre des plans, ensuite les assembler pour créer une séquence; les utiliser non pour créer une continuité réaliste et homogène mais pour ce qu'ils peuvent signifier une fois isolés, fragmentés.

Pour moi l'atmosphère sonore est aussi importante que l'image : l'oreille est aussi sélective que l'œil peut l'être. Si l'on décortique un environnement sonore, on y trouvera des sons, qui pris à part, sont extrêmement dérangeants ou singuliers, alors que dans la totalité de notre univers sonore, ils sont tout à fait anodins. Il en est ainsi de l'image : si on regarde par la fenêtre, ce qu'on y verra comportera nécessairement des éléments épars qui sortiront du lot mais qui dans leur ensemble perceptif resteront complètement intégrés même banals. Le son au cinéma peut être tout aussi concret qu'abstrait dépendamment de l'utilité qu'on lui donne. Si, par le montage, une série d'images peut être abstraite, le son lui peut être très concret et apporter l'élément manquant à la lisibilité des images. De là cette volonté de fragmenter pour voir autrement, pour entendre différemment, de jouer avec le rapport son/image dans la création de l'émotion et du sens. Comme je n'avais pas de dialogues, les lieux dans lesquels je filmais ainsi que les effets sonores devaient atteindre un maximum d'expressivité. Ceci me rapproche des films du réalisateur français Philippe Grandrieux dans lesquels le son devient une matière aussi expressive et sensuelle que l'image. Un film comme *Sombre* (1998), où le cinéaste collabore avec le musicien et chanteur Alan Vega, pousse très loin la volonté du cinéaste de créer des expériences sensorielles intenses composées d'un travail équivalent sur l'image et le son.

Pour le visuel, j'ai créé un personnage inspiré du tueur à gage joué par Forest Whitaker dans *Ghost Dog* (1999) de Jim Jarmush (Figure 5, p. 37). Un personnage énigmatique portant un gilet noir à capuchon qui recouvre en permanence sa tête, mais qui dévoile quand même les traits de son visage. J'ai tout de suite mis cet inquiétant personnage face à une version actualisée de moi-même, c'est-à-dire un étudiant universitaire qui me ressemblait presque en tous points. Le but était de faire en sorte d'opposer les deux personnages comme si l'un était une partie de l'autre, comme les deux faces d'une même pièce. Ce qui nous amenait directement au thème du double, du *doppelgänger*, un thème récurrent dans le domaine de la littérature mais aussi très présent au cinéma. Ce thème me permettait d'aborder l'identité à travers une tentative de montrer l'angoisse de savoir que nous sommes incapables d'établir notre existence par nous-mêmes.

Dans *The Forgotten* (2004) de Joseph Ruben, une femme, après avoir perdu son fils dans des circonstances tragiques, lutte contre un entourage hostile affirmant que son enfant n'a jamais existé. Peu à peu, toutes les preuves authentifiant l'existence du disparu s'effacent les unes après les autres : il n'apparaît plus sur les photos de famille ni sur les *home-movies*, les papiers légaux sont inexistant ou falsifiés, même le mari croit que son épouse est victime de paramnésie ou tout simplement de démence. Ce film – pourtant loin d'être un chef d'œuvre – montre habilement à quel point l'identité de quelqu'un doit être obligatoirement authentifiée par des preuves concrètes de son existence si l'on veut qu'elle soit vraisemblable. Il montre aussi que la mémoire peut être abordée sous l'angle d'une dualité entre l'imagination et la réalité, et que la ligne est mince entre les deux tant l'un porte en lui le germe de l'autre. Cette idée de complémentarité entre deux éléments renvoie directement à la pensée orientale, qui pense le dualisme sous forme de complémentarité, au contraire de la pensée occidentale qui raisonne davantage en termes de dialectique, d'opposition. Dans la philosophie chinoise, ce concept prend la forme du symbole du yin et du yang, le *taijitu*, qui est constitué de deux catégories symbiotiques et complémentaires que nous retrouvons dans tous les aspects de la vie et de l'univers. Ainsi, la composition de ce symbole met en évidence la relation d'interdépendance entre les choses et non leur

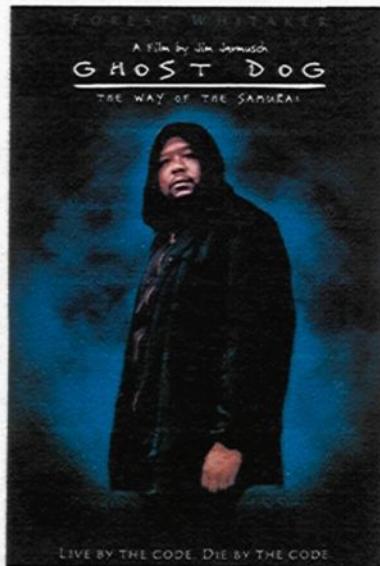
séparation en polarités opposées comme en fait foi la lecture erronée qu'en font souvent les occidentaux. Par conséquent, suivant cette idée, c'est dans leurs interactions que les éléments deviennent mutuellement intelligibles. Mais ce que je voulais surtout montrer dans mon film c'est qu'une identité est construite d'une multitude d'événements, de perceptions et d'expériences qui font de nous ce que nous sommes. Cette idée du moi, d'un moi fictif, se retrouve aussi chez le philosophe David Hume pour qui l'homme n'est finalement qu'une collection de moments²⁷. Comme dans les montages photographiques où une photographie est composée de plusieurs autres, j'ai inséré dans le récit de cet étudiant accaparé par ses recherches et de cette figure étrange qui le traque, des photos de mon enfance, des références à la culture québécoise, des *home-movies*, des éléments personnels liés à mon vécu.

Cette expérience de tournage fut pour moi l'occasion de mettre en pratique certaines idées comme certains points de vue philosophiques sur la mémoire, la conscience et l'identité. De plus, je me suis interrogé sur les possibilités d'une utilisation réflexive de la vidéo numérique qui tire parti, à l'aide d'un dispositif très modeste, des points de tension entre le documentaire et la fiction. Je me suis aperçu au fil de mes expériences, que ce qui m'intéressait vraiment dans la pratique du cinéma était l'ambiguïté qui peut exister entre le réel et les images du réel, sans oublier les sons. C'est en cultivant cet entre-deux, en l'ouvrant toujours davantage, et non en le remplissant, en le résorbant, que je souhaite continuer mon parcours de cinéaste. Comme quoi la contradiction, le paradoxe, le contraste, le renversement, peuvent constituer des éléments nécessaires à une pratique du cinéma qui ne se contente pas de reproduire le réel mais qui tente de le respecter, en faisant en sorte qu'il ait toujours une place pour la pensée critique et la réflexion. Pour moi, cela veut dire qu'il faut toujours chercher à dépasser la simple présentation de faits. Autrement dit, il ne faut pas essayer de faire passer l'illusion (le cinéma) comme réelle mais bien de montrer que la réalité peut être une illusion.

²⁷ Cf. David HUME, *Traité de la nature humaine* (1739-1740), chapitre *De l'identité personnelle*.

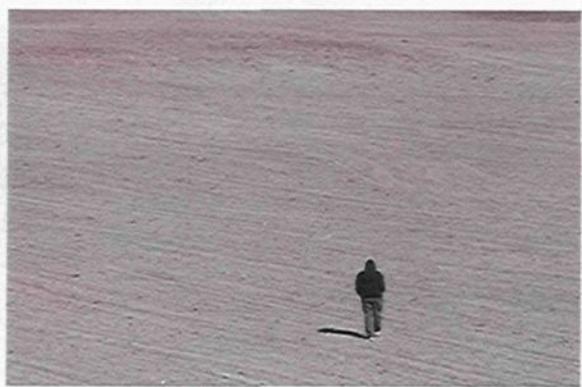
Figure 5

Images tirées de *Ghost Dog* (1999) de Jim Jarmusch



Source : www.lionsgate.com

Images tirées de *Terres-Rompues*



CHAPITRE 3

POSTPRODUCTION ET THÉORIE DU CINÉMA

Cher Monsieur,

Ne croyez-vous pas que ce serait maintenant le moment d'essayer de rejoindre le Cinéma avec la réalité intime du cerveau.

- Antonin Artaud

3.1 La réalité démontée

Une fois le tournage terminé, j'avais en ma possession non pas une histoire précise ni un récit transcendant, mais bien une multitude d'éléments hétérogènes aussi riches et divers que des statistiques, des citations, de l'argumentation, de la narration, des photographies, des histoires personnelles, de courtes scènes, des plans très longs, des idées de musique et de traitement visuel, des choix de chansons, des possibilités d'entrevue. Il me fallait absolument trouver un contenu cohérent à tout ce foisonnement créatif. Comment organiser toute cette somme en un tout signifiant? Comment faire en sorte que tous ces éléments bigarrés aient une cause commune?

Une fois les séquences visuelles et sonores enregistrées dans l'ordinateur, j'ai commencé à classifier les images et les sons. Tout d'abord en deux banques distinctes que j'ai nommées simplement « Section Joanie » et « Section Martin », puis en plusieurs sous-banques, nommées « Rivière » ou « Maison abandonnée » par exemple, en se référant principalement aux différents lieux dans lesquels les scènes de chaque personnage avaient été jouées. Après ce travail de taxinomie, tout était donc prêt pour l'assemblage initial, mais toujours pas d'histoire, pas de récit, car pas de scénario, pas de ligne directrice, que des scènes, des images, des sons, reliés entre eux par le simple fait d'appartenir au même tournage, au même projet. Malgré cela, j'ai effectué un premier assemblage des scènes qui comportaient un découpage plus classique. Mais je savais déjà qu'il me faudrait bientôt trouver une manière de lier ensemble tout ce contenu : un élément structurant capable

d'articuler une progression à travers ce maelstrom d'informations des plus débraillé. Ce fut le début d'une longue période d'expérimentation et de remise en question.

Une fois confortablement installé devant l'écran de l'ordinateur, prêt au travail, un grand sentiment de vertige est venu me terrasser. Les options, les potentialités, les éventualités qui étaient à ma portée pour construire le film me semblaient infinies. Le film pouvait prendre tellement de chemins différents que la simple idée de prendre une mauvaise décision me paralysait complètement. Il faut dire que les technologies numériques ont grandement changé les méthodes de montage, bien plus que celles de tournage. Le montage n'est plus l'alignement dans l'ordre des scènes inscrites dans le scénario et tournées selon un système codifié. Il peut rapidement se transformer en un cauchemar numérisé où la tentative d'essayer toutes les combinaisons possibles et inimaginables de plans et de scènes afin de créer des agencements toujours plus signifiants devient une véritable obsession. J'ai rapidement constaté le fait que le montage aurait dû débuter dès le premier jour du tournage afin de limiter justement tous ces choix une fois le filmage terminé. Ce fut une grave erreur qui me fit perdre un temps précieux.

Devant cet imposant labyrinthe d'essais et d'erreurs dans lequel rien n'avancait vraiment, je me suis mis à la recherche d'une structure capable d'organiser le matériel dont je disposais. Une structure assez souple pour me permettre d'y déposer une grande variété d'éléments hétérogènes, mais en même temps assez ferme pour dégager un certain ordre à travers ce chaos. Ce fut une longue et fastidieuse recherche qui m'a finalement mené à un poème d'Arthur Rimbaud intitulé *Jeunesse*. C'est au cours du visionnement d'un documentaire du cinéaste et critique André S. Labarthe sur Antonin Artaud que j'ai entendu ces mots lumineux : « Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu? En tout cas, rien des apparences actuelles »²⁸. Ces deux phrases, qui dans le documentaire sont dites quand Artaud sort de l'asile de Rodez, me faisait penser à une naissance ou à une

²⁸ Tiré du poème *Jeunesse* d'Arthur RIMBAUD, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, p. 188.

renaissance. Elle me ramenait en tout cas à notre idée de départ qui était de documenter la grossesse de ma conjointe Joanie. Je tenais là quelque chose, c'était sûr, car j'avais un bon pressentiment. Commença alors un vaste travail de mise en relation des mots du poète avec mon matériel. Un travail qui dura une éternité, car au début c'était comme tenter de faire coïncider les pièces d'un puzzle qui n'étaient pas faites pour aller ensemble. Cependant, j'étais sur la bonne voie et petit à petit le film prenait forme, grâce aux thèmes présents dans le texte et à ce découpage en quatre parties qu'avait choisi Rimbaud pour son poème.

La première partie intitulée *Dimanche* faisait allusion à la mémoire, à la nostalgie d'un temps passé mais surtout à la volonté d'un être de sortir d'une vie ordinaire et morne pour accéder au changement, à une nouvelle vie. Le poète y décrit le quotidien d'une petite ville de province à travers une réflexion sur l'imperfection du monde doublée d'un regard critique sur la société. La deuxième section, plus ardue dans sa structure et sa prose, évoque tout un monde de tourments et de désirs inassouvis dans lequel de merveilleuses promesses sensuelles se réduisent en des rêveries utopiques. C'est le segment qui me donna le plus de fil à retordre tant la complexité de ses images le rend à première vue inaccessible, presque impénétrable. La troisième section, de par son titre, laisse place à la mélancolie, à la désillusion alors que l'optimisme de la jeunesse est contrecarré par le sentiment de la perte et la dépression. Mais le poète, pour échapper à l'ennui, fait appel à un sursaut, à un entraînement nerveux, qui le sortira de sa torpeur et l'entraînera vers de nouvelles aventures. Le quatrième morceau prolonge cette volonté de changement à travers un examen de conscience dans lequel, multipliant les reproches qu'il se fait à lui-même, le poète annonce des temps nouveaux, nés de ses recherches et de son engagement. Globalement, ce poème m'offrait à la fois une structure non linéaire à haute teneur symbolique et une progression cohérente à travers un cheminement tant physique que mental. Ce glissando d'images et de visions apocalyptiques dans lequel s'imbriquait subtilement la relation d'un individu et du monde qui l'entoure, entrait sans contredit en résonnance avec ce que j'avais tourné comme matériel.

J'ai remarqué au cours de cette période de montage et de structuration, que le film, malgré tous mes efforts pour le modeler à ma guise, se construisait de lui-même, comme s'il se détachait toujours un peu plus de mon contrôle. Depuis le début, je voulais entrecroiser les sections de Joanie et de Martin afin de créer des contrastes et ajouter du rythme à un film tourné en majeure partie en longs plans fixes. Impossible. Rien n'y faisait. Toutes mes tentatives me menaient à une impasse. Dès lors j'ai compris que les deux parties devaient se répondre d'une autre façon qu'avec celle du montage parallèle, qui aide justement à créer des figures de style. J'ai donc opté pour un diptyque, un film en deux parties dans lequel les deux personnages évoluent séparément l'un de l'autre. C'est à partir de ce moment décisif que le film prit vraiment son envol. Par la suite, les signes que je me dirigeais dans la bonne direction se multipliaient jour après jour. Le montage put se terminer sans trop de heurts en utilisant une méthode rappelant celle du collage : une technique qui consiste à organiser une création en combinant des éléments séparés et discordants en une unité qui apparaît par juxtaposition progressive. En voyant mes images sous un autre jour, de façon allégorique, grâce au poème de Rimbaud, j'ai été en mesure de compléter le montage.

En résumé, bien qu'il soit habituellement convenu que le montage représente, après la scénarisation et le tournage, la troisième écriture, pour ce film-ci, le montage en constitua la véritable écriture. Comme je n'avais pas de scénario à proprement parler, l'écriture dut se faire entièrement à l'étape de la postproduction. Ce qui me donne à penser que le temps que j'ai gagné au départ en n'écrivant que des prémisses, je l'ai repris au montage en essayant de rendre intelligible une panoplie de fragments qui, isolés les uns des autres, ne voulaient pas dire grand chose. C'est ce que veut dire l'anthropologue François Laplantine quand il écrit que : « la décomposition, précède la recomposition, et le travail de montage est d'abord démontage »²⁹. J'ai travaillé en quelque sorte avec les retailles d'une réalité préexistante qui comportait déjà en elle-même des caractéristiques inhérentes à sa finalité, et le travail de montage a alors consisté à remettre ces morceaux en ordre. Comme un modèle réduit qu'il

²⁹ François LAPLANTINE, *De tous petits liens*, p. 158.

faut assembler, pièce par pièce, je me trouvais devant la réalité démontée, la réalité morcelée, qu'il fallaitachever en décryptant la signification de chacune des parties. Peu importe les manières dont je me servais pour façonner cette matière première à mon envie, elle restait toujours à l'image de sa condition d'origine. La seule manière de la transformer fut de lui inventer une autre histoire.

3.2 Le cinéma de la conscience

La manière la plus efficace de cheminer dans la création d'un film est de raconter une histoire. De cette façon, tout ce qui n'est pas essentiel au bon déroulement de cette histoire devrait s'effacer pour laisser place au récit que l'on raconte. Cette progression narrative constitue le vecteur sur lequel le monteur se base pour assembler le film. En retranchant ici et là divers éléments jugés inutiles, le film trouve un rythme soutenu, constamment alimenté par les développements de l'intrigue. Il en résulte un tout homogène et continu dont la fonction première est « de *donner à voir* les événements représentés et non de se donner à voir lui-même en tant que film »³⁰. Mais que se passe-t-il quand on n'a pas d'histoire à raconter? Quand les éléments dont on dispose sont des images et des sons sans liens de cause à effet? Quand l'intrigue semble inexistante? Comment soutenir pendant une heure, un film qui ne comporte aucun commentaire ni dialogue?

Le fait d'avoir tourné un film sans scénario et sans dialogues, prit au montage une tournure inquiétante. Cette part de risque mettait en péril le film dans sa finalité. Il me fallait bien quelque chose à raconter, quelque chose à montrer du moins. La plupart du temps, la chose à faire dans un tel cas est d'écrire un texte, qui, récité en voix-off, garantira une certaine cohérence à un film bâti à partir d'images disparates ou bien à une histoire structurée après le tournage. C'est ce qu'on appelle communément un essai

³⁰ Jacques AUMONT et al., *Esthétique du film*, p. 52.

cinématographique³¹ : un genre où la parole vient souvent questionner ce que l'on voit à l'écran, créant ainsi un espace critique dans lequel on choisit soit de rapprocher ou d'éloigner davantage des choses souvent radicalement opposées. C'est précisément ce qu'ont fait au cours des années des cinéastes de la trempe d'Alain Resnais dans ses premiers essais, de Chris Marker dans la presque totalité de ses films, de Jean-Luc Godard, le grand champion du genre et plus localement au Québec, de Robert Morin pour qui la voix a autant, sinon plus, d'importance que l'image.

Pour ma part, je crois que le cinéma se doit d'utiliser majoritairement l'image et le son pour être cohérent. Gilles Deleuze disait à ce propos que : «Ce n'est pas comme langage, c'est comme matière signalétique qu'il faut comprendre le cinéma»³². Ainsi, je n'apprécie pas spécialement les films où la parole prend toute la place. Utilisée de manière abusive, la parole obstrue la vue et répète trop souvent avec des mots ce que nous sommes en mesure de comprendre à partir des images. Communément dans les films, une narration en voix-off vient surplomber les images, comme pour garantir au spectateur une compréhension aisée qui, au lieu de faire de lui un acteur du film, le repousse à son rôle de consommateur. Alors que s'exprimer par le cinéma de manière singulière, implique selon moi la création de rapports inédits entre des enchaînements d'images et de sons. Je crois, à l'instar de François Laplantine, que :

Tout ce qui relève du discours, de l'énonciation (l'oralité en jeu dans les témoignages, les interviews, les dialogues, les répliques, les commentaires) et a fortiori de l'énoncé constitue certes des composantes du cinéma, mais n'est pas proprement cinématographique. Réduire le cinéma à de la parole, l'envisager du point de vue des « sciences de la communication », en faire un « art du récit » ou le déporter du côté des « arts de l'image » (le travail sur la lumière, la couleur, les lignes et les masses, qu'il partage avec la peinture et la photographie), c'est parler ce de qui ne relève pas des sensations et des émotions que nous pouvons éprouver au cinéma.³³

³¹ Cf. *L'essai et le cinéma* de Diane ARNAUD et al.

³² Gilles DELEUZE, *Cahiers du cinéma*, N° 380, p. 28.

³³ François LAPLANTINE, *Leçons de cinéma pour notre époque*, p. 20.

Le cinéma représente pour moi un endroit où le silence est permis, où le silence des mots peut exister, ce qui aujourd’hui se fait plutôt rare. Contrairement à la télévision où l’absence de paroles est inacceptable, le cinéma permet d’interroger le monde à partir d’images et de sons et ainsi, idéalement, accéder à une figuration de la pensée, à quelque chose qui précède le langage. C’est du moins ce que je voulais accomplir au montage : exprimer une pensée à travers les images et les sons et non à partir des mots, comme nous en avons l’habitude. Je propose le mouvement de la pensée comme substitut à l’histoire et au récit des faits. Malgré le fait que mon film ne contenait aucun dialogue, aucun sujet limpide, j’ai décidé de faire en sorte, en utilisant tous les ressorts du montage audiovisuel, que le langage ne vienne pas instrumentaliser les images que j’avais filmées et qu’un monologue intérieur³⁴ vienne prendre la place d’une narration classique. En littérature, le monologue intérieur est encore dépendant de la barrière des langues alors que le cinéma, par l’emploi de l’image et du son, peut s’adresser à tout le monde sans distinction, comme s’il préexistait à la langue et au langage. Mais le véritable déclic à l’origine de cette idée, qui veut que le cinéma soit capable de saisir les mécanismes de la pensée par le montage, est sans contredit le visionnement répété et l’analyse du film *The Limey* (1999) de Steven Soderbergh.

Ce film raconte l’histoire d’un ex-taulard d’origine britannique, Wilson (joué par Terence Stamp), qui débarque à Los Angeles dans le but de mener sa propre enquête sur les circonstances entourant la mort de sa fille Jenny. Malgré une histoire plutôt bancale, le film de Soderbergh présente plusieurs séquences dans lesquelles le personnage de Wilson s’arrête un instant pour se mettre à penser, à réfléchir, et, par le montage, nous sommes entraînés à travers le flot de sa conscience. Au début du film, Wilson débarque de l’avion pour se rendre dans un motel où il fait couler l’eau pour prendre une douche. En défaisant ses affaires, pendant que l’eau coule dans la salle de bain, il passe à travers des documents liés à la mort de sa fille et il finit par tomber sur un nom et une adresse inscrits sur une enveloppe. À partir de ce moment précis, Wilson se retrouve à naviguer dans ses pensées à

³⁴ Cf. Dorrit COHN, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*.

travers divers lieux, divers temps, comme un être doté du don d'ubiquité. C'est précisément la séquence qui débute à ce moment que nous allons analyser ensemble (Figure 6, p. 48).

Cette séquence particulière débute à 02:02, avec la chanson *The Seeker* du groupe The Who, qui avait débuté avec le générique, et qui se termine sur ces paroles : « I'm a really desperate man », qui dévoilent par le fait même une facette de la psychologie du personnage. Le bruit de la douche et le son d'un avion qui passe au dessus du motel se font entendre aussitôt. Insert sur une enveloppe, sur l'inscription d'une adresse civique et le nom « Ed Roel ». Ce nom nous amène immédiatement au retour en avant qui suit (02:11) dans lequel nous assistons à une discussion filmée en champ/contre-champ entre Roel et Wilson. À 02:14, retour sur l'insert de l'enveloppe. À 02:16, plan épaule de Wilson dans un avion : le personnage a le regard dans le vide, l'air pensif. À 02:18, une petite musique douce et enfantine, constituée de son de clochettes, débute et nous fait entrer de manière définitive dans la tête du personnage. À 02:22, retour dans la chambre de motel sur Wilson en plan épaule. Le bruit de la douche est toujours audible, ce qui nous fait penser que le moment présent (Wilson dans la chambre de motel) ne cesse de se poursuivre, que nous sommes toujours là avec lui, et que Wilson est toujours dans sa tête, perdu dans ses pensées. À 02:27, Wilson est dans une voiture en marche, insert d'une photographie de sa fille Jenny. Encore une fois, l'insert nous amène immédiatement vers un plan de Jenny plus jeune, à la plage (02:33), pendant que le bruit de la douche s'estompe tranquillement. 02:36, répétition du plan épaule sur Wilson dans la chambre de motel. Le bruit des clochettes est toujours présent. 02:40, retour dans l'avion : Wilson les yeux toujours fixes, l'air pensif. 02:45, retour au plan épaule de Jenny enfant, à la plage. 02:46, le son de la douche s'éteint en même temps que devient audible le son de la mer et Wilson qui se met à chantonner. Un fait très intéressant à noter, le plan suivant d'une petite fille qui se tient dans l'embrasure d'une porte, est issu du film *Poor Cow* (1967) de Ken Loach, dans lequel Terence Stamp jouait le rôle d'un jeune bandit anglais nommé également Wilson, comme quoi Soderbergh tente d'ancrer le personnage dans une réalité qui dépasse le cadre de ce film. 02:50, retour sur Wilson dans la chambre de motel suivi à 02:51 de Jenny adulte, pensive, accompagnée

de Roel, dans une voiture en marche. 02:56, répétition du plan 02:27 sur un insert d'une photographie de Jenny. 02:59, retour dans la chambre de motel, Wilson toujours dans ses pensées, suivant un recadrage sur Wilson fumant une cigarette. 03:07, retour dans la chronologie du film, fin de la chanson fredonnée par Wilson, qui est maintenant dans un taxi, le soir, se dirigeant vers le domicile d'Ed Roel. 03:23, fin de la séquence.

En tout, cette séquence dure environ une minute et tranquillement la succession des plans nous amène vers le début de la scène suivante, comme si le montage des pensées du personnage servait de transition. Ce procédé de montage revient donc à plusieurs reprises au cours du film, si bien qu'on s'y habite très rapidement et qu'il n'entrave en rien le déroulement de l'histoire. En somme, ce dispositif est symptomatique d'un effet de compression et de dilatation du temps et de l'espace ainsi que d'un travail sur la mémoire et la récurrence d'images mentales. Mais ce qui attira vraiment mon attention au moment du visionnement initial, et qui par la suite prendra pour moi une importance capitale, était le fait que, par un savant travail de montage tant au niveau sonore que visuel, nous avions accès, pour ainsi dire, à la conscience du personnage, à sa mémoire, à sa psyché, mais sans avoir recours au fantasme et à la rêverie, comme dans un film de Federico Fellini par exemple. Comme quoi l'imaginaire au cinéma pouvait s'articuler de manière concrète.

Figure 6
Images tirées de *The Limey* (1999) de Steven Soderbergh



Source : DVD du film, Lionsgate

3.3 L'écran intérieur

Nous n'avons de la réalité qu'une perception parcellaire composée d'un flot incessant d'expériences provisoires. Et pourtant, de ce maelstrom, naît la continuité d'un regard. Un regard qui, assimilé à l'œil de la caméra, prend tout son sens à travers la conscience aiguë d'une réalité découpée en morceaux. En somme, notre vie sur terre est résolument disloquée bien qu'elle nous donne l'impression d'être d'une plénitude irréprochable. Même notre conscience, malgré le fait qu'elle change de contenu continuellement, semble fonctionner sans faille ni division comme un flux incessant, un écoulement perpétuel.

Agnès Varda, dans un entretien à propos de la sortie de *Jacquot de Nantes* (1991), mentionne à quel point cette contradiction fondamentale est au cœur de l'expérience humaine, même si le cinéma évite la plupart du temps de l'aborder :

Je ne trouve pas du tout intéressant de raconter une histoire seulement chronologique (il y a eu ça, et ça, et puis ça), parce que c'est comme s'il y avait une détermination, un déterminisme entre la proposition du sujet et sa fin, ce qui est très bien, très classique; or je trouve que nous vivons dans un chaos total. Notre vie qu'on pourrait réduire à une journée d'une personne, c'est un chaos. Il y a tellement de choses contradictoires incompatibles que nous vivons : des émotions, des refus d'émotions, des informations, le monde et son horreur. Je veux dire que si l'on colle tous les moments d'une journée avec les différences de nature, d'impressions, de subjectivité, d'objectivité ou même simplement le fait de descendre dans la rue, regarder la rue, lire un journal, revenir, voir les enfants, lire un livre, écouter la musique, et tout à coup la mauvaise nouvelle d'une mort, – je suis frappée que notre petite tête perçoive toute ces choses, tout ce chaos, et l'accepte, très curieusement alors que dans les films on demande de l'ordre, de la logique et une conclusion.³⁵

Or, malgré le fait que nos existences soient composées d'événements hétérogènes, de perceptions fragmentaires, de variations continues, le cinéma conventionnel se fait un malin plaisir à gommer toutes les sautes d'espace et de temps à l'aide des procédés issus du

³⁵ Agnès VARDA, *Entretien avec Agnès Varda sur Jacquot de Nantes*, p. 948.

cinéma narratif classique. En résulte, comme mentionnent les auteurs de *L'esthétique du film*, un dispositif qui mise essentiellement sur le fait que le film doit s'effacer en tant que tel au profit du récit présenté à l'écran :

Concrètement, cette « impression de continuité et d'homogénéité » est obtenue par tout un travail formel, qui caractérise la période de l'histoire du cinéma que l'on appelle souvent « cinéma classique » – et dont la figure la plus représentative est la notion de raccord. Le raccord, dont l'existence concrète découle de l'expérience, durant des décennies, des monteurs du « cinéma classique », se définirait comme tout changement de plan effacé en tant que tel, c'est-à-dire comme toute figure de changement de plan où l'on s'efforce de préserver, de part et d'autre de la collure, des éléments de continuité.³⁶

Le problème fondamental du montage au cinéma est celui du raccord. Dépendamment du film sur lequel on travaille, nous pouvons décider de rendre imperceptible (enfin le plus possible!) les coupes entre les plans pour créer une structure homogène, ou bien décider de rendre évident le fait qu'un film est une construction composée d'une grande variété de fragments. Pour ce projet, et comme dans la plupart de mes films jusqu'à maintenant, j'ai opté pour la deuxième option. Les films n'ont pas à cacher qu'ils sont construits de toutes pièces par leurs créateurs. Bien que certains genres cinématographiques fonctionnent mieux en misant sur la transparence de leurs procédés, en général, bien des films auraient avantage selon moi à laisser visible leur côté artificiel et fabriqué. Non seulement pour qu'ils puissent se libérer de la camisole de force du naturalisme mimétique, mais aussi pour permettre l'invention de nouvelles formes. En somme, l'artifice pourrait se donner à voir comme constitutif du dispositif et cela n'entacherait en rien le plaisir spectatorial. Pour le cinéaste iranien Abbas Kiarostami, qui n'a jamais cessé de prolonger cette idée à travers son cinéma : « il faut avoir toujours à l'esprit que nous sommes en train de voir un film. Même dans les moments où il paraît très réel, je souhaiterais que deux flèches clignotent des deux côtés de l'écran pour que le public n'oublie pas qu'il est en train de voir un film, non la réalité »³⁷.

³⁶ Jacques AUMONT et al., *Esthétique du film*, p. 52.

³⁷ Abbas KIAROSTAMI, *Abbas Kiarostami : textes, entretiens, filmographie complète*, p. 36.

Pour ce projet en particulier, j'ai travaillé la notion de coupe franche³⁸. Premièrement à travers un montage qui privilégie la rupture plus que la continuité et ensuite par des arrêts notoires dans le flot des images et dans la progression du film. Je souhaitais briser la continuité et l'homogénéité du cinéma classique et faire apparaître du vide entre les images. Le cinéaste allemand Alexander Kluge veut que le montage se fasse aussi hors du film, dans la tête du spectateur. À travers un concept qu'il nomme *phantasie* (littéralement « fantaisie », un terme utilisé dans le même sens que « imagination³⁹ »), Kluge mise sur le spectateur comme producteur de cohérence et non comme consommateur passif. Pour lui, « conquérir » le spectateur, ou le diriger vers un sens pré-déterminé, ne l'intéresse pas. Il crée assez d'espace entre les éléments du film pour que le spectateur puisse interagir avec le film sous le mode d'une expérience subjective. Les films de Kluge sont construits à partir d'une grande diversité de fragments comme des photographies, des films d'archive, des illustrations, des peintures, des intertitres, des épisodes fictionnels. De plus, la bande sonore est constituée de sons discordants, de musique, de narration en voix-off et tout autres sons n'étant pas nécessairement motivés ou synchronisés avec les images qu'ils accompagnent, mais qui contribuent à faire avancer un même thème. Pour Kluge, plus aléatoire est la connexion logique entre les séries d'images et de sons, ou plus grand est l'écart entre elles, plus l'espace pour le spectateur sera vaste afin qu'il actionne en lui ses propres mécanismes d'association. Le spectateur devient co-créateur du film. Chez Kluge, le concept de *phantasie* décrit cette faculté mentale propre à chacun d'entre nous de créer de la cohérence à partir d'éléments disparates⁴⁰.

Au lieu de laisser des espaces en noir comme dans *Stranger than paradise* (1984) de Jim Jarmush ou plus récemment *Lake Tahoe* (2008) de Fernando Eimbcke, j'ai préféré placer le spectateur dans une logique de recomposition pour qu'il puisse découvrir dans l'analyse

³⁸ Jacques AUMONT et Michel MARIE, *Le dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^e édition, p. 59 : « On appelle coupe franche ou coupe sèche le passage d'un plan à un autre par une simple collure, sans que le raccord soit marqué par un effet de rythme ou un trucage ».

³⁹ Alexander KLUGE, *On film and the public sphere*, p. 215-216.

⁴⁰ Cf. Sharon BEGLEY, *The ghosts we think we see*, p. 56 et Gregory BATESON, *La nature et la pensée*, p. 17-22.

d'une foule de petits détails une totalité signifiante. En suivant le raisonnement de Kluge, le vide créé entre les images doit servir justement à y insérer le propos du film⁴¹. J'ai ainsi introduit entre les scènes de mon film de courtes séquences de montage très rapide dans lesquelles on peut voir une foule d'images éclectiques et symboliques sur différents thèmes sociaux comme la politique, la religion, la famille, le travail. Ces éléments discordants, au lieu de les aligner vers un sens idéal – comme le voudrait un cinéaste comme Eisenstein par exemple – sont plutôt laissés au bon soin du spectateur qui, par les mécanismes de sa conscience, trouvera une manière personnelle de les relier dans un tout signifiant qui lui est propre. En agissant de la sorte, le montage devenait alors une étude des relations qui nous unissent au monde et non simplement un assemblage destiné à assurer la compréhension d'une histoire. J'ai quand même mis au début et à la fin du film un carton annonçant les thèmes abordés par le film. Cette mise en situation, cet avant-propos, permettait de fournir au spectateur quelques clés de compréhension, un peu comme le faisaient jadis les réalisateurs de films muets.

Finalement, le but du cinéma ne serait-il pas d'exposer des processus, c'est-à-dire des trajets dans le temps? Ainsi, le mouvement à l'œuvre dans les films ne concerne pas seulement les déplacements des êtres et des choses dans l'espace, mais des interactions entre plusieurs systèmes hétérogènes : entre le cinéaste et le monde, entre les fragments du film, entre le film et le spectateur, entre le spectateur et le monde. C'est dans la pluralité des rapports et des correspondances, que les éléments d'un film peuvent multiplier les effets de sens qui dépassent le récit pour dévoiler la pensée qui les sous-tend et, par le fait même, faire exploser les limites de l'écran. Alexandre Astruc écrivait que : « Toute pensée, comme tout sentiment, est un rapport entre un être humain et un autre être humain ou certains objets qui font partie de son univers. C'est en explicitant ces rapports, en dessinant la trace tangible, que le cinéma peut se faire véritablement le lieu d'expression d'une pensée »⁴².

⁴¹ Alexander KLUGE et al., *Word and film*, p. 87.

⁴² Alexandre ASTRUC, *Naissance d'une nouvelle avant-garde : La caméra-stylo*.

Pris dans toute sa force expressive, le cinéma ne se contente pas de véhiculer un discours, il crée des pensées et il nous pousse à réfléchir. En nous plongeant dans des situations ayant perdu leurs liens de cause à effet, dans des situations dont le sens résiste parfois à une compréhension immédiate (à la manière de notre présence dans le monde), le film crée un manque qui nous force à penser. C'est uniquement dans cette rupture, dans cette discontinuité, entre la raison et les sentiments, que le cinéma excède le simple réalisme mimétique et tend vers une certaine poésie. Pour moi, le film n'est pas uniquement sur l'écran de la salle de cinéma, mais bien dans cet espace vide entre l'écran et les spectateurs, c'est-à-dire dans la tête, dans le ventre ou dans un endroit secret qui appartient à chacun.

CONCLUSION

Au début de mes recherches à la maîtrise en art, je me demandais s'il était possible de nos jours, avec l'aide des nouvelles technologies numériques, de réaliser un film en solitaire, de la conception à la diffusion, et cela librement au gré de l'inspiration et des événements? Mais ce que je me demandais vraiment, était s'il était possible d'organiser un film sur le flot de sa conscience et de ses idées comme un exercice de la pensée? Est-ce que des images et des sons pris ici et là, et n'ayant (pour l'instant) que peu de liens entre eux, pourraient s'agencer de manière à créer une histoire? Une histoire qui véhiculerait à la fois, des idées, de sensations, des observations, des sentiments? Qu'allait donner comme résultat cette façon de travailler? Serais-je en mesure de créer une forme qui puisse contenir cet amas d'informations composites?

Suite à ce questionnement, je me suis lancé dans la création de mon premier long métrage. Pour commencer, je me suis aperçu que le modèle du scénario conventionnel, tel qu'il se pratique depuis des décennies, ne me convenait pas, car il ne tenait pas compte des imprévus qui se manifesteraient forcément durant le tournage. J'ai alors échafaudé tranquillement, en réévaluant ma démarche créative, en examinant celles des autres et en m'inspirant de la poïétique, un nouveau modèle de scénarisation plus malléable qui tient compte de l'évolution survenant lors d'un processus créatif. Arrivé au moment du tournage, j'ai constaté que les outils dont je me servais pour filmer, non seulement me permettaient une liberté de mouvement équivalente au mouvement des idées, mais laissaient transparaître également le problème de la représentation du réel au cinéma. À travers les sons et les images que je capturais et la manière utilisée pour les capturer, je découvrais peu à peu mon inclinaison naturelle à créer un croisement (ou un chiasme) entre la réalité et l'imaginaire. Du coup, j'ai appris que j'aimais travailler avec des couples antinomiques comme documentaire/fiction, vérité/simulation, spontanéité/préparation. Chemin faisant, au montage, j'ai pu me rendre compte également, en analysant les images que j'avais filmées et en tentant de les assembler dans un tout cohérent, que la spontanéité dont j'avais joui au

tournage était abyssale et que mon modèle de scénarisation comportait des lacunes. Les possibilités offertes quant à la multitude d'agencements éventuels de ces images et de ces sons étaient exponentielles. Le travail d'assemblage fut pour moi une expérience éreintante tant j'avais de la difficulté à créer une succession intelligible, ce qui me fit remettre en cause certaines conventions cinématographiques comme le raccord et la transparence. En dernier recours, j'ai opté pour une forme de montage poétique à travers lequel le spectateur, en faisant agir en lui des mécanismes cérébraux innés, se retrouve à partager le travail du cinéaste dans la découverte des significations multiples que peuvent prendre un film pendant et suivant son visionnement.

Finalement j'en suis venu au fait, à la suite de mes expérimentations, que tout au long du processus j'avais jonglé avec deux conceptions du cinéma sans jamais vraiment choisir entre les deux. Cinéma des idées ou cinéma des sensations? Spontanéité ou contrôle? Jean-Luc Godard ou Bruno Dumont? D'un côté je favorisais l'argumentation et de l'autre l'observation, et cela sans jamais trouver la bonne dose, le bon mélange entre les deux, comme l'aurait fait un cinéaste comme Alain Resnais. Ce qui donne un film hésitant, boiteux, mais sincère car mon interrogation s'est inscrite directement dans le film. Malgré cela, j'ai quand même appris plusieurs choses. Premièrement, qu'une histoire, qu'un scénario en bonne et due forme, n'empêche pas pour autant une façon de tourner qui tire profit des hasards. Ce qui a été furieusement préparé et ressassé même, peut au final prendre des allures d'improvisation et de liberté. J'ai appris aussi que le fait de tourner seul, totalement en numérique, produira nécessairement tel genre de film. On ne fait pas un film de science-fiction avec seulement de bonnes intentions. Il faut des moyens subséquents. Mais, le cas échéant, on peut faire un film où la science-fiction émerge directement des objets du quotidien comme Jean-Luc Godard l'a fait dans *Alphaville* (1965). La liberté qui nous reste est celle pourtant très louable de faire des contraintes le sujet même du film. Quant au montage, s'il a toujours constitué pour moi une planche de salut, il ne devrait finalement n'être qu'une partie du travail et non la raison unique de l'existence du film. Mais mon erreur capitale, apparue essentiellement à l'étape du montage, fut de ne pas

inclure la Parole dans mon film. La parole qui est aussi un son au même titre que le grondement d'une usine, que le moteur d'une voiture, que l'écoulement de l'eau dans une mare. Mon ambition de produire un film qui se passerait du langage m'a éloigné du fait que la parole aussi est un rapport au monde. Je me suis aperçu que j'avais de la difficulté à exprimer certaines choses seulement avec le son et l'image et que la parole manquait. La compréhension de certaines métaphores ou associations auraient pu être facilitée par l'apport du langage parlé.

Il y a aujourd'hui une tendance qui veut imposer au cinéma les mêmes idéaux esthétiques que ceux des arts classiques. Cette tentation de créer au cinéma une culture du visuel au détriment de l'oralité, fait en sorte qu'on prive celui-ci d'un de ses moyens d'expression. Il ne saurait exister de cinéma « pur », c'est-à-dire un cinéma qui ne pourrait être positivement enrichi de l'apport d'éléments venant d'autres disciplines artistiques comme la littérature ou le théâtre, – une idée qui ne pourrait mener qu'au formalisme. Ce qui fait qu'un film est un « bon film » n'a rien à voir avec le fait de suivre une chartre de recommandations ou un devis. Le seul moyen d'arriver à exprimer par les moyens du cinéma une vision originale et personnelle du monde, est de laisser libre cours à ses intuitions, à sa personnalité et à sa propre façon de faire. C'est bien ce que j'ai tenté de faire ici avec les résultats que vous êtes maintenant en mesure d'observer.

Pour conclure, je crois que mon film *Terres-Rompues* souffre, non pas du manque d'un récit clair et précis, mais bien de ce manque de parole humaine qui aurait permis au spectateur d'entrer dans l'univers du film au lieu de seulement le contempler de loin. Je n'ai pas su doser adéquatement la part de sensible et d'intelligible comme dans un film d'Ingmar Bergman ou de Terrence Malick par exemple. Ainsi le film peut paraître hermétique pour certains, même si j'ai fait de grands efforts afin qu'il demeure facile d'accès. C'est finalement, à mon avis, un film plutôt intellectuel qu'émotionnel. Ce que je compte bien réparer lors d'un prochain projet. À moins que ce ne soit ma propre voie et qu'il m'ait fallu faire tout ce chemin pour me rendre jusqu'à elle.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- ANTONIONI, Michelangelo (1991) *Écrits 1936/1985*. (Édition préparée par Giorgio Tinazzi). Rome : Cinecittà International, 485 p.
- ARNAUD, D., BLÜMLINGER, F., COSTA, F., COUREAU, D., DESHOULIÈRES, C., DURANÇON, J., et al. (2004) *L'essai et le cinéma*/sous la direction de Suzanne Liandrat Guigues & Murielle Gagnebin. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 252 p.
- ARTAUD, Antonin (1968) *L'Ombilic des Limbes suivi de Le pèse-nerfs et autres textes*. Paris : Gallimard, 260 p.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel (2008) *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. 2^e édition. Paris : Armand Colin, 301 p.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. & VERNET, M. (1983) *L'esthétique du film*. Paris : Éditions Fernand Nathan, 224 p.
- BATESON, Gregory (1984) *La nature et la pensée*. Paris : Éditions du Seuil, 242 p.
- BECKETT, Samuel (1953) *L'innommable*. Paris : Éditions de Minuit, 216 p.
- BERGALA, Alain (1988) *Rossellini et l'invention du cinéma moderne*, in *Roberto Rossellini : Le cinéma révélé*. Paris : Flammarion, 285 p.
- COHN, Dorrit (1981) *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Éditions du Seuil, 315 p.
- DARDENNE, Luc (2008) *Au dos de nos images (1991-2005) suivi de Le Fils, L'Enfant et Le Silence de Lorna*. Paris : Éditions du Seuil, 407 p.
- DELEUZE, Gilles (1985) *L'image-Temps*. Paris : Éditions de Minuit, 378 p.
- ÉMOND, Bernard & GALIERO, Simon (2009) *La perte et le lien : Entretiens sur le cinéma, la culture et la société*. Montréal : Médiaspaul, 174 p.
- EISENSTEIN, Sergei (1976) *Le film : sa forme, son sens*. Paris : C. Bourgois, 413 p.
- GRANIER, Jean (1977) *Le discours du monde*. Paris : Éditions du Seuil, 285 p.

- HUME, David (1995) *Traité de la nature humaine. Livre I. L'entendement*. Paris : Flammarion. 433 p.
- KIAROSTAMI, Abbas & ROTH, Laurent (1997) *Abbas Kiarostami : textes, entretiens, filmographie complète*. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 143 p.
- LAPLANTINE, François (2003) *De tous petits liens*. Paris : Mille et une nuits, 415 p.
- LAPLANTINE, François (2007) *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible*. Paris : Téraèdre/revue Murmure, 187 p.
- LYNCH, David (2006) *Mon histoire vraie : Méditation, conscience et créativité*. Paris : Éditions Sonatine, 160 p.
- NINEY, François (2006) *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2^e édition, 347 p.
- PASSERON, René (1996) *La naissance d'Icare : Éléments de poétique générale*. Valenciennes : Presses universitaires de France, 240 p.
- RIMBAUD, Arthur (1984) *Poésies, Une saison en enfer et Illuminations*. Paris : Gallimard, 303 p.
- TARKOVSKI, Andrei (2004). *Le temps scellé*. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 300 p.

Articles de périodiques

- ASTRUC, Alexandre (1948) Naissance d'une nouvelle avant-garde : La caméra-stylo. *L'Écran français*, N° 144 (mars).
- BEGLEY, Sharon (2007) The ghosts we think we see. *Newsweek*, (novembre), p. 56.
- BERGALA, A., BONITZER, P., CHEVRIE, M., NARBONI, J., TESSON, C. & TOUBIANA, S. (1986) Le cerveau, c'est l'écran : entretien avec Gilles Deleuze. *Cahiers du cinéma*, N° 380 (février), pp. 25-32.
- DECOCK, Jean (1993) Entretien avec Agnès Varda sur Jacquot de Nantes, *The French Review*, Vol. 66, N° 6 (mai), pp. 947-958.
- FRODON, Jean-Michel (2009) Entretien avec Tariq Teguia. Exploser vers l'intérieur. *Cahiers du cinéma*, N° 644 (avril), pp. 12-15.

KLUGE, Alexander (1981-1982) On film and the public sphere. *New German Critique*, N° 24-25 (*automne-hiver*), pp. 206-220.

KLUGE, A., REITZ, E. & REINKE, W. (1988) Word and film. *October Volume 46* (*automne*), pp. 83-95.

LAUMONIER, Alexandre (1997) L'errance, ou la pensée du milieu. *Magazine Littéraire*, N° 353 (*avril*), pp. 20-25.

WALFISCH, Dolores (1996) Interview with Chris Marker. *The Berkeley Lantern*, (*novembre*).

Site WEB

MARIOU, Jean-Michel (2001) Rencontre avec Jean-Louis Comolli. *Site des Éditions Verdier*, www.editions-verdier.fr/banquet/rencontre_avec_jeanlouis_comolli.htm (Page consultée le 1er mars 2011).

www.camarcher.com

www.lionsgate.com

www.davidvas.com

FILMOGRAPHIE

- CAVALIER, Alain (2009) *Irène*. France, 83 minutes.
- CAVALIER, Alain (2005) *Le filmeur*. France, 97 minutes.
- EIMBCKE, Fernando (2008) *Lake Tahoe*. Mexique, Japon & États-Unis, 89 minutes.
- GODARD, Jean-Luc (1965) *Alphaville : une étrange aventure de Lemmy Caution*. France & Italie, 99 minutes.
- GODARD, Jean-Luc (1982) *Scénario du film Passion*. France & Suisse, 54 minutes.
- GRANDRIEUX, Philippe (1998) *Sombre*. France, 112 minutes.
- GROULX, Gilles (1964) *Le chat dans le sac*. Canada, 74 minutes.
- HERZOG, Werner (2004) *The white diamond*. Allemagne, Japon & Royaume-Uni, 90 minutes.
- JARMUSCH, Jim (1999) *Ghost Dog: the way of the samurai*. France, Allemagne, États-Unis & Japon, 116 minutes.
- JARMUSCH, Jim (1984) *Stranger than paradise*. États-Unis & Allemagne de l'Ouest, 89 minutes.
- LABARTHE, André S. (2000) *Artaud cité atrocité* (série Un Siècle d'Écrivains). France, 47 minutes.
- LOACH, Ken (1967) *Poor cow*. Royaume-Uni, 101 minutes.
- MALICK, Terrence (1998) *The Thin Red Line*. États-Unis, 170 minutes.
- ROSSELLINI, Roberto (1951-52) *Europa 51*. Italie, 113 minutes.
- ROSSELLINI, Roberto (1954) *La paura* (La peur). Allemagne de l'Ouest & Italie, 75 minutes.
- ROSSELLINI, Roberto (1949) *Stromboli*. Italie & États-Unis, 107 minutes.
- ROSSELLINI, Roberto (1953) *Viaggio in Italia* (Voyage en Italie). Italie & France, 85 minutes.

- RUBEN, Joseph (2004) *The Forgotten*. États-Unis, 91 minutes.
- SERRA, Albert (2008) *El cant dels ocells* (Le chant des oiseaux). Espagne, 98 minutes.
- SERRA, Albert (2006) *Honor de Cavalleria* (Honour of the Knights). Espagne, 110 minutes.
- SODERBERGH, Steven (1999) *The Limey*. États-Unis, 89 minutes.
- TEGUIA, Tariq (2008) *Gabbla* (Inland). Algérie & France, 140 minutes.
- VARDA, Agnès (1991) *Jacquot de Nantes*. France, 118 minutes.

