

L'ART N'EST
POINT SANS
SOUCY

de
Bruno Carrière

et

L'ARMÉE DE
L'OMBRE

de
Manon Barbeau

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DES FILMS

Québec 

**CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DES FILMS**

L'ART N'EST POINT SANS SOUCY

de BRUNO CARRIÈRE

ET

L'ARMÉE DE L'OMBRE

de MANON BARBEAU

Décembre 2001

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 2002-01-00671

ISBN 2-550-38734-1

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Québec, 2002

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude des films *L'art n'est point sans Soucy* et *L'armée de l'ombre* a été produit dans le contexte d'une expérience pilote d'éducation cinématographique, un projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Dans ce cahier, on présente de la manière la plus structurée et exhaustive possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin de maintenir un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : Avant de présenter le film aux élèves, on doit s'assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.

COORDINATION

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

**RECHERCHE, CONCEPTION
ET RÉDACTION**

Richard Magnan, consultant en cinéma

COLLABORATION

Robert Crompt, coordonnateur du projet pilote d'éducation
cinématographique

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

**MEMBRES DU COMITÉ
DE CONCERTATION
SUR L'ÉDUCATION
CINÉMATOGRAPHIQUE**

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Josée Blackburn, directrice
Direction de la concertation interministérielle
Ministère de la Culture et des Communications

Sylvie Blanchette, directrice générale
Carrousel international du film pour enfants de Rimouski

Jeannine Champagne, responsable de la programmation
Services éducatifs
Télé-Québec

Béatrice Couillard, déléguée à la diffusion
Société de développement des entreprises culturelles

Marie-France Ferland, conseillère
Direction de la concertation interministérielle
Ministère de la Culture et des Communications

Steve Francoeur, coordonnateur du projet pilote d'éducation
cinématographique

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Louis Laverdière, producteur
Cité-Amérique

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Luc Paquette, coordonnateur au primaire et
conseiller pédagogique en arts
Commission scolaire de Laval

Margaret Rioux-Dolan, directrice
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DES FILMS

1	La présentation des films	1
1.1	L'art n'est point sans Soucy	1
1.1.1	La fiche signalétique du film	1
1.1.2	Le résumé du film	1
1.1.3	Le réalisateur du film	2
1.2	L'armée de l'ombre	3
1.2.1	La fiche signalétique du film	3
1.2.2	Le résumé du film	3
1.2.3	La réalisatrice du film	4

2	Le cinéma documentaire	5
---	------------------------------	---

TABLEAU SYNOPTIQUE

1	Définition du documentaire	16
1.1	L'origine du mot « documentaire »	17
1.2	Le documentaire comme « traitement créatif de l'actualité »	17
1.3	Fouiller la réalité (le documentaire), effleurer l'événement (le reportage)	19
1.4	Le documentaire et la réalité	20
1.5	Caractéristiques du documentaire	21
1.5.1	Le générique	21
1.5.2	L'image	22
1.5.3	Le son	24
1.5.4	La narration en voix <i>off</i>	26
1.5.5	Archives et artefacts	26
1.5.6	Témoignages et interviews	28
1.5.7	Le regard à la caméra	29
2	Histoire du documentaire	30
2.1	Les pionniers du documentaire au Québec	30
2.1.1	Léo-Ernest Ouimet : pionnier du cinéma québécois	31
2.1.2	Les prêtres-cinéastes : pionniers du documentaire québécois	32
2.1.3	John Grierson et la création de l'ONF	33
2.2	L'avènement de la télévision et le journalisme filmé	35
2.3	Le cinéma direct : une révolution documentaire	36
3	La pratique documentaire	37
3.1	La préproduction : scénarisation du documentaire	38
3.2	Le tournage documentaire	40

3.3	Le montage documentaire	43
4	Le cinéma engagé et la vidéo comme outil d'intervention sociale ...	47
DEUXIÈME PARTIE : VISIONNEMENT CRITIQUE DES FILMS		51
1	Premier exercice : les caractéristiques du documentaire	51
2	Deuxième exercice : le tournage documentaire	51
TROISIÈME PARTIE : RETOUR SUR LES FILMS		53
1	La mise en commun des perceptions des élèves	53
1.1	Retour sur les exercices proposés	53
1.2	Discussion sur l'approche documentaire	53
2	Les thématiques des films	54
2.1	Père manquant, fils « en manque » : l'absence du père dans le cinéma québécois et la société québécoise	54
2.2	Le cinéma (ou l'art) peut-il changer le monde?	56
BIBLIOGRAPHIE		59
ANNEXE I : MATÉRIEL PÉDAGOGIQUE À L'INTENTION DES ÉLÈVES		61
ANNEXE II : ENTRETIEN AVEC MANON BARBEAU PAR MICHEL COULOMBE		67

PREMIÈRE PARTIE

PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DES FILMS

1 La présentation des films

1.1 L'art n'est point sans Soucy

1.1.1 La fiche signalétique du film

Pays de production :	Canada
Année de production :	1994
Réalisation :	Bruno Carrière
Scénario :	Bruno Carrière et Daniel Jean
Images :	André Luc Dupont
Montage :	Alain Belhumeur
Musique :	Robert M. Lepage
Son :	Yves Gendron
Montage sonore :	Christian Marcotte
Mixage :	Jean-Pierre Joutel
Production :	Éric Michel (ONF)
Durée :	53 min 30 s

1.1.2 Le résumé du film

Le film de Bruno Carrière présente le portrait d'un artiste contemporain du Saguenay, Jean-Jules Soucy, dont les préoccupations dépassent le cadre de L'art pour atteindre le social, ce qui fait de lui un artiste qu'on peut qualifier d'engagé. Ainsi, l'immense installation que constitue le *Biodôme*, reconstitution de la forêt amazonienne au moyen de pelures d'oignons teintés et de vieux sacs de bonbons, est une manière d'affirmer que le réchauffement de la planète, c'est « les oignons de tout le monde ». L'artiste qualifie d'ailleurs son œuvre comme étant : « (...) une aquaréelle, du bricolage engagé, un prismacolor politique, un charriage très très très allégorique ».

Jean-Jules Soucy travaille avec des « matériaux humbles », comme disent les spécialistes, des objets du quotidien (pelures d'oignons, contenants de lait, etc.). Et il cisèle ses mots, à tel point qu'ils font partie de l'œuvre. Le langage agit ici comme un point de condensation où se rejoignent les préoccupations (sociales, environnementales, etc.) de l'homme et le travail de L'artiste. Les nombreux jeux de mots qui accompagnent ses œuvres contribuent à l'aspect ludique de son travail où L'art, s'il n'est pas sans soucis, laisse place néanmoins au jeu, au

plaisir et à l'humour. *L'art n'est point sans Soucy* rend compte du travail de L'artiste à travers la présentation de ses installations : *Biodôme*, *L'équipe canadienne de ménage synchronisé*, *Le Plus Bas-Canada*, *Soucy financier*, *Tapis stressé*, etc. Le film décrit la trajectoire de L'artiste (études, débuts en art, progression de la démarche artistique) et expose les tenants et aboutissants de son œuvre (préoccupations sociales, économiques, politiques et, bien sûr, sa réflexion sur L'art).

Le documentaire accorde une attention particulière au *Tapis stressé*, installation qui témoigne de la complexité et de la cohésion de l'univers artistique de Soucy. Le film permet aux spectateurs et aux spectatrices de suivre les différentes étapes menant au montage d'un immense couvre-sol de 15 m sur 9 m, fait de 60 000 contenants de lait vides. L'intérêt de cette installation réside dans le fait que, pour aboutir au Musée d'art contemporain de Montréal (en décembre 1993), elle a lancé les populations saguenéenne et montréalaise dans une vaste entreprise de récupération. L'œuvre jette ainsi un pont entre la ville et la région et, parce qu'elle nécessite la participation des autres pour exister, sera vue par un public qui n'avait peut-être jamais eu commerce avec les choses de L'art.

Pour broser un portrait qui soit le plus exhaustif possible, le réalisateur fait appel à des témoignages, recourt à des documents d'archives et met en valeur l'intelligence et la passion verbale de L'artiste. Tant devant la caméra qu'en voix *off*, Jean-Jules Soucy s'exprime d'abondance et avec éloquence. En outre, le film de Carrière lui fournit l'occasion de prolonger sa démarche avec une minifiction (le projet du groupe *Interaction*, impliquant la compagnie *Soucy financier*).

1.1.3 Le réalisateur du film

Bruno Carrière : Né en 1953 à Cornwall (Ontario), il œuvre dans le domaine du cinéma, à partir de 1971, à titre de scénariste, de chef opérateur, de producteur et de réalisateur. Sa filmographie compte plus de 160 films, courts, moyens et longs métrages, de genres très variés : fiction expérimentale (*La mort dans l'œuf*, 1974), documentaire de commande (*L'essor agricole au Canada*, 1986), illustration de légendes (*Le chien de lune*, 1986), animation, film d'intervention sociale, épisodes de séries dramatiques tournées pour la télévision, publicités.

Son travail est caractérisé par des préoccupations sociales qui apparaissent notamment dans *Le scrapeur* (1976), court métrage qui trace le portrait d'un ferrailleur, *Les récupérateurs* (1977), moyen métrage qui aborde la question du recyclage

des déchets, *Vous « santé » vous bien?* (1978), moyen métrage portant sur la sécurité au travail, ainsi que dans son premier long métrage de fiction, *Lucien Brouillard* (1983), portrait d'un contestataire (interprété par Pierre Curzi) qui lutte contre les injustices sociales mais néglige sa propre famille. Travaillant aussi pour la télévision, il réalise la série *Super sans plomb* (27 épisodes, de 1989 à 1991). En 1990, il signe un documentaire consacré à six jeunes sculpteurs québécois intitulé *L'art est un jeu*, puis, en 1994, *L'art n'est point sans Soucy*. Il tourne ensuite en France une série pour enfants et un téléfilm, puis revient au documentaire sur L'art en 1996 avec *Passions orchestrées*, portant sur quatre solistes de l'Orchestre métropolitain de Montréal. Il tourne aussi plusieurs épisodes de la série télévisée *Diva* (1997-1999), première série télévisuelle québécoise filmée sur support numérique.

1.2 L'armée de l'ombre

1.2.1 La fiche signalétique du film

Pays de production :	Canada
Année de production :	1999
Réalisation :	Manon Barbeau
Scénario :	Manon Barbeau
Images :	Michel La Veaux
Montage image :	France Pilon
Montage sonore :	Marie-Claude Gagné
Musique :	Mathieu Farhoud Dionne, Carl Tremblay, Alexandre L'Heureux (« Caillou »), Mathieu Bouchard (« Mawa »)
Son :	Gilles Corbeil
Mixage :	Serge Boivin, Jean Paul Vialard
Production :	Éric Michel (ONF)
Durée :	70 min

1.2.2 Le résumé du film

Jonathan, Sébastien, Lyon, Caillou, Carl et leurs amis et amies sont des jeunes de la rue qu'on qualifie (péjorativement) de *punks*, selon les préjugés et l'intolérance qui prévalent dans la société québécoise contemporaine. Ces jeunes marginaux de Québec rejettent en bloc les valeurs de la société capitaliste (argent, consommation, confort, conformisme, productivité, compétitivité, performance). Traînant derrière eux un passé souvent douloureux, ils abordent la vie avec une vision plutôt sombre de l'avenir, manifestant un profond désespoir. Comme le résume très bien « Caillou » : « J'ai jamais trouvé de but. J'ai

jamais trouvé d'idéal à atteindre. (...) Mon rêve, je l'ai pas trouvé. Mon rêve, c'est d'avoir un rêve. »

La documentariste donne la parole à ces jeunes qui tiennent un discours remarquablement articulé sur la société dans laquelle ils vivent et sur les conditions de vie — drogue, suicide, prostitution, prisons ou centres d'accueil, etc. — dans lesquelles les conduisent souvent leur désir de liberté et leur refus (global) des valeurs de la société capitaliste, caractérisée de plus en plus par ce que le professeur d'économie politique de l'Université d'Ottawa, Michel Chossudovsky, nomme la « mondialisation de la pauvreté¹ ». En ce sens, le film s'inscrit dans la plus pure tradition du documentaire québécois qu'on nomme le cinéma direct (voir la section 2.3), qui donne la parole à ceux et celles qui sont généralement exclus des discours officiels, de sorte que ce type de documentaire occupe une fonction sociale et politique essentielle qui fait souvent défaut dans les médias contemporains (télévision, journaux, radio, Internet, etc.).

Leur éloquente prise de parole permet à ces jeunes de remettre en cause les préjugés et l'intolérance qu'une société bien pensante porte à leur égard : « *L'armée de l'ombre* bouscule les clichés habituels en donnant pour une rare fois la parole aux jeunes laissés-pour-compte de la nouvelle génération. Soudainement, ces éternels coupables deviennent à leur tour juges du monde qui les entoure. Les vraies valeurs surgissent là où on ne les attendait pas et la sentence n'est pas clémentine! (...) Ces rebelles de la rue nous renvoient une image surexposée de la détresse qui conduit tant de jeunes hommes à mettre fin à leurs jours.² »

1.2.3 La réalisatrice du film

Manon Barbeau : Réalisatrice, scénariste et romancière, née à Montréal en 1950. Fille du peintre et sculpteur québécois Marcel Barbeau, lequel figurait parmi les cosignataires du célèbre manifeste *Refus global*, publié en 1948 à Montréal. Rédigé par le peintre moderne québécois Paul-Émile Borduas, ce manifeste fut signé par une quinzaine de jeunes artistes de l'époque, dont les peintres Jean-Paul Riopelle et Marcelle Ferron, le poète Claude Gauvreau et d'autres. Dans l'immédiat après-guerre, *Refus global* s'impose comme une contestation sans appel des valeurs traditionnelles et de l'idéologie

-
1. Michel CHOSSUDOVSKY. *La mondialisation de la pauvreté : la conséquence des réformes du FMI et de la Banque mondiale*, Montréal, Écosociété, 1998, 248 p.
 2. Extrait du résumé du film, sur le site web de l'Office national du film : « <http://www.onf.ca> ».

conservatrice de l'époque, sous le règne de Maurice Duplessis, période de l'histoire du Québec qu'on qualifie généralement de « Grande noirceur ». Ce manifeste marque l'entrée du Québec dans la modernité et préfigure en cela la « Révolution tranquille » des années 60, sous le gouvernement du Parti libéral du Québec de Jean Lesage.

La cinéaste a réalisé plusieurs documentaires à l'Office national du film du Canada (ONF) dont, en 1998, un film intitulé *Les enfants de Refus global*, dans lequel elle rencontre des gens de sa génération dont les parents étaient aussi parmi les signataires du *Refus global* et qui, comme elle, ont vécu les conséquences de l'attitude révolutionnaire de leurs parents, mais surtout de leur absence. Plus récemment (en 2000), elle trace un portrait de son père dans *Barbeau, libre comme L'art*. En 1997, elle avait réalisé un portrait du poète et chansonnier québécois Raymond Lévesque, *Raymond Lévesque : d'amour et d'amertume*. Elle travaille aussi pour la télévision, où elle scénarise environ 200 épisodes de la série *Le Club des 100 watts*, diffusée à Télé-Québec, pour laquelle elle obtient cinq prix Gémeaux, entre 1990 et 1993. Elle participe aussi pendant deux ans à *La Course destination monde* (à Radio-Canada), à titre de juge permanent. Elle a publié en 1991 un roman intitulé *Merlyne*, aux éditions Boréal. S'intéressant aux laissés-pour-compte ou aux plus démunis de notre société, dans la plus pure tradition d'engagement social du documentaire à l'ONF, elle réalisait en 1981 « *Nous sommes plusieurs beaucoup de monde* », un documentaire donnant la parole à des personnes atteintes de troubles mentaux. En 1975, elle tournait un film intitulé *Comptines*, qui abordait les jeux et les comptines d'enfants. Avec *L'armée de l'ombre*, la réalisatrice donne de nouveau la parole aux laissés-pour-compte de notre société, ceux de qui l'on parle le plus souvent sans chercher à les écouter et à les comprendre.

2 Le cinéma documentaire

Le tableau synoptique suivant présente chacun des aspects abordés dans ce cahier. Les éléments présentés d'abord de façon synthétique sont développés dans les pages qui suivent le tableau. Pour plus de détails sur chacun des points abordés et pour des exemples tirés des films à l'étude, nous vous référons donc aux sections correspondantes, dans le texte qui suit le tableau. Les exemples peuvent être repérés (approximativement, selon les magnétoscopes) à l'aide du minutage (placé entre parenthèses), qui indique leur situation dans le film, à partir du début du générique (soit à partir du logo de l'ONF qui ouvre les deux films).

TABLEAU SYNOPTIQUE

1 Définition du documentaire

Le cinéma documentaire est défini, dans le *Dictionnaire du cinéma*, en ces termes : « Généralement, ce terme désigne toute œuvre cinématographique, ne relevant pas de la fiction, qui s'attache à décrire ou à restituer le réel³. » Le documentaire présente donc un caractère descriptif, informatif, voire didactique. Le terme est souvent défini négativement, comme un type de films qui ne relève pas de la fiction (et donc de l'imaginaire), mais de la réalité. Les auteurs anglo-saxons parlent d'ailleurs, au sujet du documentaire, de cinéma non fictionnel (*nonfiction films*). L'opposition entre documentaire et fiction est généralement soutenue par la distinction entre réel et imaginaire, objectivité et subjectivité, vrai et faux, vérité documentaire et vraisemblable fictionnel.

1.1 L'origine du mot « documentaire »

Le *Dictionnaire du cinéma* définit, par ailleurs, le documentaire comme suit : « film qui a le caractère d'un document, qui s'appuie sur des documents⁴. » Le mot « documentaire » dérive du terme « document », lui-même emprunté au latin *documentum*, signifiant « exemple, démonstration, enseignement » (de *docere*, qui signifie enseigner). De sorte qu'en français, jusqu'au XII^e siècle, le mot « document » signifie essentiellement « ce qui sert à instruire ». L'emploi juridique du terme « document » en a fixé le sens moderne, soit « tout écrit qui sert de preuve ou de renseignement », selon le dictionnaire *Le Petit Robert*.

1.2 Le documentaire comme « traitement créatif de l'actualité »

S'il est défini en tant qu'enregistrement du réel, le documentaire entretient aussi un rapport avec l'imaginaire (comme le cinéma de fiction). Il ne vise pas seulement à informer, comme le reportage télévisuel. Il comporte une dimension artistique (ou esthétique) qui laisse place au plaisir et à l'imagination. C'est ce que souligne Ian Lockerbie au sujet de la définition du documentaire donnée par le documentariste britannique John Grierson : « Pour John Grierson, le documentaire devait contribuer à instruire le public en l'informant sur les grands problèmes sociaux de l'heure.⁵ », de façon à inciter les gens à participer activement à la vie de leur communauté. Le documentaire a donc une **fonction didactique** (éducative ou informative).

3. Jean-Loup PASSEK (sous la direction de). *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1998, p. 221.

4. *Ibid.*, p. 221.

5. *Ibid.*, p. 120.

1.2 Le documentaire comme « traitement créatif de l'actualité » (suite)

Cependant, pour bien remplir sa mission éducative, le documentaire doit être en même temps une forme d'art. Il possède donc aussi une **fonction esthétique** (ou artistique). Ces deux aspects contribuent à la définition que donne Grierson du documentaire, le décrivant comme « **le traitement créatif de l'actualité** », ainsi que le précise Ian Lockerbie : « Défini de la sorte, le documentaire apparaît comme un hybride. Outil de connaissance et de compréhension d'une part, il remplit une importante fonction éducative. D'autre part, il éveille l'intelligence critique du spectateur, non pas directement, mais en faisant appel à son sens esthétique, à son imagination et à sa sensibilité; il a donc aussi un rôle à jouer dans le domaine de l'imaginaire⁶. » C'est précisément cette dimension esthétique qui distingue le documentaire du simple reportage télévisuel, dont la fonction est essentiellement informative.

1.3 Fouiller la réalité (le documentaire), effleurer l'événement (le reportage)

Le documentaire présente une différence supplémentaire par rapport au reportage filmé, qui réside dans l'attitude adoptée relativement au sujet ou à l'événement traité. Le reportage aborde généralement les points chauds de l'actualité en présentant une information réduite, se contentant souvent de présenter les faits, sans nécessairement proposer une analyse ou une réflexion approfondie sur le sujet. Cette caractéristique du reportage est le résultat des circonstances dans lesquelles le journaliste pratique son métier. Il doit rendre compte des faits au moment même où ils se produisent, sans avoir le recul nécessaire lui permettant de mettre ces faits en perspective, dans un contexte plus vaste. Le danger qui guette alors le reporter, c'est de s'en tenir seulement à ce qui est perceptible de l'événement, aux apparences les plus spectaculaires ou les plus explicites.

Le documentaire, au contraire, ne se préoccupe pas seulement de l'impact médiatique de l'événement, mais cherche à approfondir sa connaissance du sujet et de son importance (historique, politique, idéologique) en l'insérant dans un contexte ou une perspective plus vaste. Plutôt que de rendre compte des faits au moment où ils surviennent, le documentaire est généralement le fruit d'une réflexion et d'une recherche préalable qui permettent l'approfondissement du sujet. L'actualité de l'événement est alors intégrée dans une perspective historique.

1.4 Le documentaire et la réalité

Capturer un morceau de réel, saisir la réalité « sur le vif », filmer la vie à l'improviste, tel était le projet des frères Lumière (inventeurs du *Cinématographe*) et de plusieurs autres pionniers du cinéma. Cependant, si le documentaire entretient un rapport privilégié avec la réalité, l'observation du réel peut prendre bien des formes et la représentation cinématographique du réel peut être le résultat d'arrangements pris avec la réalité. Un film ne peut jamais représenter la réalité dans toute sa complexité. Le cinéma ne permet pas de saisir la réalité de façon purement objective et de la rendre fidèlement à l'écran.

6. Ian LOCKERBIE. « Le documentaire autoréflexif au Québec, *L'émotion dissonante et Passiflora* », *Cinémas*, vol. 4, n° 2, « Le documentaire », sous la direction de André Gaudreault et Philippe Marion, Montréal, Université de Montréal, hiver 1994, p. 120.

1.4 Le documentaire et la réalité (suite)

Il ne rend compte que de certains aspects du réel (visibles et audibles, images et sons) et ce, toujours selon un certain point de vue. Le point de vue sur un événement donné est déterminé par l'emplacement de la caméra et dépend des choix du réalisateur ou de la réalisatrice et de l'opérateur ou de l'opératrice, lors du tournage. Les choix de l'angle de prise de vue ou de l'échelle de plan déterminent le cadrage et la composition de l'image et influencent notre perception des sujets filmés. La représentation du réel dépend ainsi des choix effectués par le ou la cinéaste, choix qui déterminent non seulement ce qui sera vu, mais aussi ce qui ne sera pas vu, c'est-à-dire ce qui demeure hors champ. De plus, au montage, les plans qui sont conservés parmi tous ceux qui ont été tournés sont le résultat de la sélection effectuée par le ou la cinéaste, en collaboration avec le monteur ou la monteuse. Le documentaire présente donc un certain point de vue sur le réel (et non pas le réel lui-même), lié à la subjectivité du ou de la cinéaste.

1.5 Caractéristiques du documentaire

Le cinéma documentaire comporte un certain nombre de caractéristiques qui le distinguent généralement du cinéma de fiction. Ces caractéristiques signalent aux spectatrices et aux spectateurs qu'ils sont en présence d'un film qui réfère à des événements réels. Elles sont à tel point associées au style documentaire que certains films de fiction utilisent les caractéristiques formelles du cinéma documentaire pour créer l'illusion que ce qu'ils racontent est réel. On peut mentionner, entre autres, une séquence au début de *Citizen Kane* (États-Unis, 1941) d'Orson Welles (séquence d'actualités cinématographiques, intitulée *News on the March*, qui relate la vie du personnage principal, Charles Foster Kane, interprété par Welles). On peut penser aussi au film *Zelig* (États-Unis, 1983) de Woody Allen, *Le projet Blair* (*The Blair Witch Project*, États-Unis, 1999) et *Le mystère du projet Blair* (*The Curse of the Blair Witch Project*, États-Unis, 1999) de Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, ainsi qu'un film de l'ONF, *L'affaire Brunswick* (1978) de Robert Awad et André Leduc. On peut ajouter enfin le travail du cinéaste québécois Robert Morin, qui utilise le style documentaire pour le tournage de fictions, comme *Yes Sir! Madame...* (1995) et son controversé *Quiconque meurt, meurt à douleur* (1998).

1.5 Caractéristiques du documentaire (suite)

Parmi les caractéristiques du cinéma documentaire, on retiendra en particulier : l'absence de noms d'acteurs au générique; une mention écrite, un sigle ou un logo indiquant la participation d'une institution spécialisée à la production de films documentaires (tel que l'ONF); des mouvements de caméras saccadés et des cadrages instables qui s'expliquent par le fait que l'opérateur ou l'opératrice utilise une caméra portée à l'épaule; le tournage en éclairages et décors naturels; une mise au point de l'image parfois défaillante; le son enregistré en direct (en décors naturels plutôt qu'en studio) avec ses imperfections, des bruits ambiants, la parole captée en direct, qui présente souvent les caractéristiques du langage ordinaire ou populaire (hésitations, prononciation imparfaite, syntaxe approximative, phrases incomplètes, etc.); la présence d'un commentaire en voix *off*; l'utilisation de documents d'archives de toutes sortes (films, photographies, journaux, lettres, objets, etc.); le recours à des interviews ou à des témoignages; des adresses directes à la caméra. On retiendra les points suivants (p. 21-28) :

- 1.5.1 Le générique
- 1.5.2 L'image
 - a) Mouvements de caméra
 - b) Éclairages
 - c) Mise au point
- 1.5.3 Le son
- 1.5.4 La narration en voix *off*
- 1.5.5 Archives et artefacts
- 1.5.6 Témoignages et interviews
- 1.5.7 Le regard à la caméra

2 Histoire du documentaire

Bien qu'on n'utilise pas le terme « documentaire » au début, l'origine du documentaire coïncide avec l'invention même du cinéma. Lorsqu'en 1895, Louis Lumière installe son Cinématographe devant la sortie de son usine à Lyon pour filmer les employés qui en sortent, après leur journée de travail, il tourne ainsi, avant la lettre, ce qui s'avère le premier film documentaire : *La sortie des usines Lumière*. La caméra enregistre alors « la vie intense prise sur le vif », comme on peut lire dans la presse de l'époque. Le Cinématographe des frères Lumière apparaît alors comme un dispositif permettant d'enregistrer et de reproduire des images en mouvement de la réalité. Afin de montrer et de vendre leur invention, Louis Lumière envoie des opérateurs partout dans le monde. Ils présentent leurs films et profitent de leur passage dans d'autres pays pour tourner des vues locales ou exotiques, premiers documents d'actualités filmées. Le catalogue des vues des frères Lumière comprend 1 000 titres dès 1898.

2.1 Les pionniers du documentaire au Québec

Le 27 juin 1896, Louis Minier et Louis Pupier, deux opérateurs du Cinématographe des frères Lumière, présentent ce qui est considéré comme **la première projection publique de vues animées en sol canadien**, au Théâtre Palace, rue St-Laurent à Montréal. À partir de septembre 1896, les opérateurs Lumière commencent une tournée au Québec, qui va les mener à Québec, Trois-Rivières, Sherbrooke et St-Jean-sur-le-Richelieu. Parmi les vues Lumière présentées, on trouve notamment : *Arrivée d'un train en gare de Lyon*, *Sortie en mer*, *Démolition d'un mur*, *Charge de cavalerie*⁷. Ces premiers **projectionnistes ambulants** vont rester une dizaine de mois en sol québécois et profitent de l'occasion pour tourner des vues locales.

2.1.1 Léo-Ernest Ouimet : pionnier du cinéma québécois

Parmi les pionniers du cinéma québécois, **Léo-Ernest Ouimet** (Saint-Martin-de-Laval, 1877 - Montréal, 1972) occupe une place de premier rang. Électricien et éclairagiste au parc Sohmer à Montréal, puis au Théâtre National, il se procure un projecteur, vers 1904, et devient projectionniste de vues animées. Il devient aussi distributeur des films de la firme américaine Edison. En **janvier 1906**, Ouimet ouvre la première salle permanente consacrée au cinéma au Canada, le **Ouimetoscope**, une salle de théâtre qu'il achète et rénove à cette fin, dans la tradition des salles de spectacles de vaudeville et de music-hall.

7. Certains de ces films sont présentés au début du documentaire d'André Gladu sur l'histoire du cinéma québécois : *La conquête du grand écran* (Québec, 1996). Document disponible (en location) à l'ONF.

2.1.1 Léo-Ernest Ouimet : pionnier du cinéma québécois (suite)

En septembre 1907, Ouimet inaugure un second **Ouimetoscope** (après avoir démoli le premier pour l'agrandir), une salle de 1 200 places. L'ère des grands palaces du cinéma et de la « sédentarisation » des projections s'installe. Le développement des salles permanentes consacrées au cinéma ne mettra pas fin pour autant au **cinéma ambulant**, qui va se poursuivre en région jusque dans les années 30 au moins. **Ouimet est aussi le premier Québécois à avoir développé une activité de production locale.** La même année où il ouvre son premier Ouimetoscope, il se procure une caméra de la firme française Pathé et commence à tourner des **films d'actualités** qu'il présentera dans cette salle.

2.1.2 Les prêtres-cinéastes : pionniers du documentaire québécois

Parmi les pionniers du cinéma documentaire au Québec, on trouve notamment deux religieux (les abbés Albert Tessier et Maurice Proulx) qui, à partir des années 20 et 30, vont utiliser le cinéma comme moyen d'information et d'éducation et comme instrument de propagande de la doctrine de l'Église catholique. Les films tournés par ces prêtres-cinéastes de façon tout à fait artisanale constituent des documents d'archives inestimables sur le Québec des années 30 à 60. Ces documents sont par ailleurs des exemples typiques de la forme **documentaire classique**, où les images étaient filmées sans aucun son et auxquelles on ajoutait par la suite un commentaire ainsi qu'une musique enregistrés en studio. L'utilisation du cinéma par ces prêtres apparaît quelque peu paradoxale, alors que la dénonciation du cinéma par l'Église, qui s'oppose aux projections cinématographiques le dimanche, au début du siècle, fait désormais place à sa récupération à des fins pédagogiques et idéologiques.

2.1.3 John Grierson et la création de l'ONF

En 1938, le documentariste britannique **John Grierson** (1898-1972) — qui avait réalisé notamment un court métrage documentaire remarqué, intitulé *Drifters* (1929), sur la pêche en mer du Nord — est invité par le gouvernement canadien à étudier la production cinématographique canadienne. Il dépose un rapport qui mène à la **création de l'Office national du film du Canada (ONF) en mars 1939.** L'ONF est d'abord installé à Ottawa et Grierson en devient le premier commissaire, jusqu'en 1945, puis retourne en Grande-Bretagne. Aucun Canadien français ne fait alors partie de l'équipe de production. Les films sont produits essentiellement en anglais et les francophones n'ont droit qu'à des traductions françaises. Les principales orientations de l'organisme concernent le développement d'un cinéma pédagogique pour les écoles, d'un outil de propagande pour l'effort de guerre du Canada (la Seconde Guerre mondiale éclate le 3 septembre 1939), ainsi que des films portant sur les différentes communautés du Canada, dans le but de faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations.

2.2 L'avènement de la télévision et le journalisme filmé

L'implantation de la télévision (d'abord la télévision d'État, avec la Société Radio-Canada) à partir de 1952 va stimuler la production à l'ONF et dans l'industrie cinématographique québécoise en général en terme quantitatif, après plusieurs années de stagnation de la production cinématographique, et en terme qualitatif, en transformant les modes de production documentaire. Le développement du journalisme filmé, diffusé à la télévision à partir des années 50, met fin à la présentation des actualités cinématographiques dans les salles de cinéma et va contribuer à transformer la pratique documentaire et le matériel technique. Jusque dans les années 50, les actualités cinématographiques étaient présentées au cinéma, généralement en première partie de programme, avant la projection des films de fiction. Avec l'arrivée de la télévision, cette pratique est disparue, les actualités filmées étant dès lors présentées au petit écran.

La télévision a engendré de nouvelles méthodes de production sur le plan du tournage et du montage, ainsi que des développements techniques (caméras, microphones, magnétophones, pellicules, etc.). Ces transformations ont accoutumé le public et les techniciens à des images moins léchées (cadrages instables de la caméra portée à l'épaule, images parfois floues, montage précipité, etc.) en rupture avec les standards de la production cinématographique conventionnelle (exposition adéquate des images, éclairages bien contrôlés, cadrages stables assurés par l'utilisation d'un trépied, etc.). Ces nouveaux modes de production vont progressivement amener une transformation du cinéma documentaire, à la fin des années 50, avec ce qu'on nomme le **cinéma direct**.

2.3 Le cinéma direct : une révolution documentaire

À la fin des années 50, l'influence du journalisme filmé à la télévision et le développement de nouveaux équipements techniques (caméras, magnétophones, etc.) rendirent possible l'émergence d'un style documentaire qui constitue une nouvelle façon de représenter la réalité au cinéma. Ce style documentaire, qui s'est développé simultanément en France, au Canada et aux États-Unis, a pris le nom de « cinéma-vérité⁸ » en France, alors qu'au Québec, on parle plutôt de **cinéma direct**.

Le cinéma direct est défini par l'historien et critique de cinéma québécois Gilles Marsolais en ces termes : « Comme son nom l'indique, il désigne donc ce nouveau type de cinéma (documentaire, à l'origine) qui, au moyen d'un matériel de prise de vues et de son synchrone (alors de format 16 mm), autonome, silencieux, léger, totalement mobile et aisément maniable, tente de cerner "sur le terrain" la parole et le geste de l'homme en action, placé dans un contexte naturel, ainsi que l'événement au moment même où il se produit.⁹ »

8. L'expression « cinéma-vérité » a été popularisée avec la sortie du film de Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été* (France, 1961), au début duquel on entend la voix de Rouch qui précise : « Ce film n'a pas été joué par des acteurs, mais vécu par des hommes et des femmes qui ont donné des moments de leur existence à une expérience nouvelle de cinéma-vérité. » La notion de « cinéma-vérité » est la traduction littérale de l'expression *Kino-Pravda*, forgée par le cinéaste soviétique Dziga Vertov (de son vrai nom, Denis Kaufman, 1895-1954), à partir des termes russes « Kino » (cinéma) et « Pravda » (vérité). « Pravda » est aussi le nom d'un important journal soviétique qui devient, après la révolution bolchevique d'octobre 1917, le journal officiel du parti communiste.
9. Gilles MARSOLAIS. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval (Québec), Les 400 coups, 1997, p. 12.

2.3 Le cinéma direct : une révolution documentaire (suite)

Il faut rappeler que, jusque dans les années 50, les tournages en extérieur, hors des studios de cinéma, étaient compliqués par la lourdeur des caméras professionnelles de format 35 mm et par la sensibilité relativement faible des pellicules, ce qui nécessitait le recours à des sources d'éclairage encombrantes, sans compter les sources d'énergie nécessaires pour alimenter ces éclairages. De plus, l'enregistrement du son en synchronisme avec l'image, hors des studios, était problématique, à cause du bruit du moteur des caméras de l'époque et de l'absence de magnétophones portatifs. La solution la plus courante était de filmer les images sans aucun son et d'ajouter ensuite un commentaire, de la musique ou des dialogues enregistrés en studio, en postsynchronisation. Cette méthode caractérise le documentaire classique.

3 La pratique documentaire

Dans le cinéma de fiction, le tournage et le montage sont généralement planifiés en préproduction. Chacun des plans peut être visualisé avant le tournage, à l'aide d'un découpage technique¹⁰ et d'un *storyboard*¹¹, de sorte que l'opérateur ou l'opératrice sait exactement ce qu'il faudra filmer, les mouvements de caméra à effectuer, l'échelle de plan, etc. De plus, chaque plan est normalement tourné à plusieurs reprises, jusqu'à ce que le résultat soit jugé satisfaisant par le réalisateur ou la réalisatrice. À l'inverse, la réalité que cherche à observer le ou la documentariste est souvent plus imprévisible et peut réserver des surprises auxquelles l'opérateur ou l'opératrice doit pouvoir réagir spontanément.

-
10. Préparé à partir du scénario dont il découpe l'action en différents plans, en prévision du tournage, le découpage technique donne des indications précises sur chacun des plans à tourner (mouvement de caméra, échelle et angle de prise de vue, type d'objectif de la caméra, etc.).
 11. Un *storyboard* est une série de dessins (parfois accompagnés de descriptions) — réalisés à partir du scénario, à l'étape de la préproduction du film, c'est-à-dire avant le tournage — qui permettent de visualiser chacun des plans à tourner.

3.1 La préproduction : scénarisation du documentaire

Dans les années 40 et 50 (l'âge d'or du documentaire classique), le tournage documentaire était généralement régi par l'écriture d'un scénario, moyen permettant aux producteurs de connaître et d'approuver (ou non) le sujet du film, de prévoir et de préparer tous les aspects de la production, d'évaluer le budget du film, mais aussi d'assurer un certain contrôle sur la production. À l'ONF, par exemple, les scénarios devaient être rédigés en anglais et étaient évalués par des producteurs anglophones de l'institution, jusqu'à ce que des francophones (Roger Blais, Fernand Dansereau, etc.) accèdent à des postes de production et qu'une unité francophone soit formellement constituée (en 1964). Les cinéastes rédigeaient donc un scénario pour leurs projets documentaires avant de pouvoir commencer à filmer. Ils portaient ainsi avec des idées plus ou moins préconçues sur ce qu'ils allaient filmer, guidés dans leur tâche par une recherche préalable.

3.2 Le tournage documentaire

Le tournage documentaire nécessite une habileté technique hors du commun de la part de l'opérateur ou de l'opératrice. Les conditions de tournage documentaire exigent, en effet, des habiletés techniques et de l'agilité physique. Pour filmer au moyen d'une caméra à l'épaule, par exemple, sans trépied et sans que le cadre de l'image ne soit trop instable, l'opérateur ou l'opératrice doit pouvoir se déplacer avec la caméra en contrôlant son cadrage et en suivant les mouvements éventuels des sujets filmés, tout en effectuant les ajustements techniques appropriés (mise au point, zoom, etc.)¹².

Le tournage documentaire ne permet pas à l'opérateur ou à l'opératrice (et au preneur ou à la preneuse de son) de filmer un événement à plusieurs reprises, en variant l'angle de prise de vue, l'échelle de plan, etc., comme dans le tournage d'un film de fiction. Les événements filmés ne se déroulent qu'une seule fois et sont souvent imprévisibles. Le tournage s'effectue donc nécessairement suivant l'ordre chronologique du déroulement des événements, alors que pour un film de fiction, le tournage s'effectue généralement dans un ordre non chronologique, pour des raisons d'efficacité et d'économie. Par exemple, si deux scènes d'un film de fiction se déroulent dans un même lieu, mais que l'une apparaît au début du film et l'autre à la fin, les deux scènes seront tournées de façon consécutive, même si elles ne se suivent pas dans le film. De cette façon, l'équipe de tournage évite d'avoir à se déplacer deux fois vers un même lieu (ou plateau) de tournage.

12. Ce n'est qu'à la fin des années 70 que les opérateurs et opératrices ont pu bénéficier d'un dispositif stabilisateur, le *steadicam*, qui consiste en un support hydrolique pour la caméra, fixé au corps du cameraman et qui assure la stabilité parfaite du cadrage lorsqu'il se déplace. Le dispositif fut expérimenté notamment lors du tournage du film *The Shining* de Stanley Kubrick, en 1980. Or, l'utilisation de ce dispositif est trop coûteuse pour les tournages documentaires, dont les budgets de production sont généralement beaucoup plus modestes que ceux des films de fiction.

3.2 Le tournage documentaire (suite)

Si le tournage d'un film de fiction est le résultat d'une mise en scène, où l'équipe de production organise les différents paramètres des plans à filmer (décors, éclairages, jeu des acteurs et actrices, mouvements de caméra, etc.), le cinéma documentaire doit pour sa part respecter le **principe de la mise en scène minimale**. La mise en scène est un travail d'organisation du tournage qui s'effectue à partir d'un texte préexistant (le scénario). Les acteurs et actrices répètent alors chaque scène devant la caméra, jusqu'à ce que le résultat soit jugé satisfaisant par le réalisateur ou la réalisatrice. Pour le tournage documentaire, il ne doit pas, en principe, y avoir de mise en scène — ce qui serait considéré comme une manipulation de la réalité — ou la mise en scène doit demeurer minimale. Dans les faits, certains cinéastes intègrent des éléments de mise en scène dans leurs documentaires, comme c'est le cas avec la mini-fiction impliquant la compagnie de Jean-Jules, *Soucy financier*, lorsqu'il monte à bord d'un F-18 pour se rendre à son rendez-vous avec M. Laroche du groupe *Interaction*, de même que l'intervention « en direct » du sociologue Charles Côté, durant la rencontre de Jean-Jules avec M. Laroche.

3.3 Le montage documentaire

Si le tournage documentaire s'effectue suivant le déroulement chronologique des événements, il n'en va pas nécessairement de même pour le montage. Le montage d'un film documentaire ne répond pas aux mêmes exigences que celui d'un film de fiction. Le ou la documentariste peut adopter diverses attitudes quand vient le moment d'organiser les plans les uns à la suite des autres à l'étape du montage. Pour certains documentaristes, le montage doit respecter la chronologie des faits, alors que d'autres cinéastes n'hésiteront pas à exploiter les propriétés expressives du montage entre les images et entre les sons. Le défi consiste alors à ne pas trahir la réalité qu'on veut représenter en modifiant le sens des paroles ou des images par le montage.

Le montage documentaire, c'est le montage d'un récit (réel) qui se crée au fur et à mesure du tournage, sans aucune organisation ni préparation préalable. Dans le cinéma de fiction, le montage est prévu dès le découpage technique, en préproduction, à partir du scénario. Dans le cinéma documentaire, impossible de prévoir le montage en préproduction, car la réalité à filmer demeure imprévisible et le tournage présuppose une grande part d'improvisation, de hasard, selon le déroulement des événements et les réactions du réalisateur ou de la réalisatrice et des techniciens et techniciennes à ces événements.

4 Cinéma engagé et cinéma d'intervention sociale

Vers la fin des années 60, un autre développement technique va transformer les pratiques dans le domaine de l'audiovisuel et permettre de réaliser des films avec très peu de moyens financiers et techniques : la **vidéo**. À cette époque, certains groupes se forment, qui utilisent ce nouveau médium dans un but d'animation et d'intervention sociale. Il faut rappeler que les années 60 et 70 sont caractérisées par un important militantisme un peu partout dans le monde, des revendications sociales et politiques qui se traduisent dans un type de cinéma qu'on dit militant ou engagé (socialement ou politiquement). L'ONF joue un rôle important dans le développement d'un cinéma engagé au Québec, notamment en soutenant des initiatives dans ce domaine, avec la mise sur pied d'un programme intitulé *Société nouvelle* (de 1969 à 1979). *Société nouvelle* a notamment permis la création d'un programme de production intitulé « En tant que femmes », visant la production et la réalisation de films faits par des femmes et pour les femmes, ainsi que la fondation d'un organisme de production et de diffusion de vidéo servant d'outils d'intervention sociale et communautaire : le *Vidéographe*.

Chacun des points abordés de façon synthétique dans le tableau synoptique précédent sont développés dans les pages qui suivent, incluant des exemples extraits de *L'art n'est point sans Soucy* et de *L'armée de l'ombre*.

1 Définition du documentaire

L'opposition catégorique entre documentaire et fiction doit être relativisée, dans la mesure où la frontière qui les sépare paraît parfois bien mince, sans compter les films qui mêlent documentaire et fiction (ce qu'on nomme généralement des docufictions). Ainsi, certains films de fiction entretiennent un rapport étroit avec le réel. On n'a qu'à penser à tous ces films inspirés de faits réels ou vécus, ou tournés d'après une histoire vraie, comme *Les ordres* (1974) de Michel Brault ou *Octobre* (1994) de Pierre Falardeau, qui relatent les événements d'octobre 1970 au Québec, *Quand je serai parti... vous vivrez encore* (1999) de Michel Brault, qui relate les derniers soubresauts de la rébellion des patriotes de 1837-1838 et *15 février 1839* (2001) de Pierre Falardeau, sur les dernières heures du Chevalier De Lorimier, ou encore *La Sarrasine* (1992) de Paul Tana, inspiré d'un fait divers s'étant déroulé à Montréal en 1904, pour ne citer que quelques exemples de notre cinématographie. À l'inverse, le cinéma documentaire peut développer un rapport avec l'imaginaire, accorder une place importante à la subjectivité du ou de la documentariste, ou encore introduire des éléments de mise en scène et même des scènes fictives.

Un bel exemple de mise en scène apparaît dans *L'art n'est point sans Soucy*, dans une scène fictive créée spécialement pour le film, correspondant à l'esprit ludique du travail de L'artiste. Il s'agit du projet loufoque du tracé du profil d'une ouananiche en reliant diverses

municipalités du Saguenay, projet présenté à Jean-Jules Soucy par le groupe *Interaction*, dans le but d'obtenir du financement de sa compagnie, *Soucy financier*. Une mise en scène est alors orchestrée autour de ce projet, L'artiste louant et pilotant (apparemment) lui-même un F-18 de la base militaire de Bagotville pour se rendre à son rendez-vous (24'). Il s'agit bien entendu d'une mise en scène qui utilise les moyens propres au cinéma pour faire croire à cette supercherie, notamment par le biais du montage. On montre d'abord L'artiste montant dans l'avion puis, dans le plan suivant, le décollage d'un F-18, ce qui laisse croire que c'est lui qui pilote réellement l'engin. Cependant, au-delà de son aspect ludique, cette mise en scène donne l'occasion de soulever la problématique de l'exode des régions.

1.1 L'origine du mot « documentaire »

Le terme « documentaire » est admis dans la langue à partir de 1879, d'abord à titre d'adjectif signifiant « qui a le caractère d'un document ». En ce sens, le film documentaire constitue une preuve (ou une trace) qui témoigne de l'existence de la réalité décrite ou représentée dans le film. Il en constitue une trace (ou une empreinte) imprimée sur la pellicule, qui relate des événements qui se sont réellement produits. Le film documentaire sert ainsi à la fois à enseigner ou à informer — c'est sa fonction didactique — et constitue une preuve ou une trace (l'empreinte) d'une réalité objective, extérieure au film, soit la réalité décrite par le film. En ce sens, les documents d'archives constituent des témoins de l'histoire et contribuent à enrichir la mémoire collective.

Selon l'historien du cinéma Georges Sadoul, le terme « documentaire » acquiert un sens cinématographique dès 1906, mais son emploi est attesté à partir de 1926, lorsque John Grierson utilise le terme « documentary » dans un article consacré au film du documentariste américain Robert Flaherty, *Moana* (États-Unis, 1925), qui décrit la vie d'autochtones d'une île de Polynésie. Le terme désigne alors un type de film tourné à partir de documents prélevés dans la réalité, c'est-à-dire à partir de l'enregistrement d'événements réels.

1.2 Le documentaire comme « traitement créatif de l'actualité »

On relève cet aspect esthétique dans les deux films à l'étude. Dans *L'art n'est point sans Soucy*, un exemple haut en couleur figure dans la dernière partie du film, dans la présentation du *Tapis stressé* (44' et 46' 30"). Après avoir montré le processus de fabrication de l'œuvre, alors qu'on a fait appel à la participation de la communauté, on nous présente le résultat final, au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). Plutôt que de nous présenter l'installation en plan d'ensemble, l'opérateur parcourt la « mosaïque » en une multitude de

plans rapprochés, en mouvement, qui ne montrent d'abord que des détails de l'œuvre. La caméra se promène en une série de mouvements sinueux (zooms, panoramiques, travellings) sur la surface colorée, en un kaléidoscope de formes, de motifs et de couleurs en mouvement, sans commentaires explicatifs, accompagné seulement d'une musique.

Le cinéaste crée même un certain suspense en ne montrant d'abord que des détails du *Tapis stressé*, retardant le moment de nous dévoiler l'ouvrage dans toute sa splendeur. Cette longue séquence abstraite n'a visiblement pas pour seul but de nous informer, mais vise à créer un plaisir (esthétique) purement visuel, réduisant l'image cinématographique à sa plus simple expression (formes, mouvements et couleurs). En ce sens, l'écran devient l'équivalent d'un canevas sur lequel le peintre étend sa peinture, créant une série de motifs abstraits par le seul jeu de la lumière, des couleurs, des formes et du mouvement. Comme le peintre structure sa toile en étendant des pigments de couleur sur un canevas, l'opérateur compose ses images en étalant la lumière sur l'écran. Le documentaire cherche alors à faire œuvre d'art, au même titre que l'œuvre-peinte de Jean-Jules Soucy.

L'art ne constitue donc pas seulement le sujet du film, sa thématique. Si le film traite de L'art de Jean-Jules, il en traite avec art (ce qui concerne sa dimension esthétique). Il cherche à produire des sensations et à plaire aux sens (la vue et l'ouïe, du moins) en même temps qu'il cherche à produire du sens (des significations ou des informations, liées à son caractère didactique). Précisons que le terme « esthétique » vient du terme grec *aisthêtikos*, qui signifie « qui peut être perçu par les sens », lequel est issu de *aisthêsis*, qui concerne les « sensations ».

Dans *L'armée de l'ombre*, on peut observer certains éléments qui touchent à la dimension artistique ou esthétique, tant sur le plan du contenu qu'en ce qui a trait à la forme documentaire proprement dite. Cependant, pour Manon Barbeau, la forme ne doit jamais primer sur le contenu qui demeure l'objet essentiel de son travail, comme elle le souligne : « (...) je ne voulais pas pour autant faire des images sophistiquées, car la forme doit servir le propos¹³. » La dimension esthétique du documentaire n'est toutefois pas évacuée pour autant. D'abord, au sujet du contenu du film, les jeunes accordent un intérêt particulier à L'art comme moyen d'expression, de sorte que le film est parcouru par une variété de formes artistiques telles que la musique (que jouent Carl, « Caillou », etc.), la sculpture (que pratique Sébastien), les graffitis (art populaire et subversif par excellence), les

13. Michel COULOMBE. « Entretien avec Manon Barbeau », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 3, printemps 2000, p. 24. Cette entrevue est reproduite dans l'Annexe 2, à la fin du présent cahier.

tatouages (de « Lion », Carl, etc.) et jusqu'aux vêtements et coiffures que portent les jeunes, expression artistique de leur culture (qui révèle parfois un certain fétichisme : fascination pour les têtes de mort, les armes, les chaînes, etc.).

L'aspect esthétique ne se limite cependant pas au contenu, mais envahit par moment la forme même du film. Un bel exemple peut être observé vers la fin du film, lors d'un entretien avec Sébastien (48'). La surexposition de l'image sur le gros plan de son visage fait en sorte que le contraste est extrême entre les traits du visage et la blancheur éblouissante du reste de l'image, où le décor s'est évanoui. La figure de Sébastien apparaît presque dissoute dans l'image surexposée, comme si le monde extérieur avait disparu, alors qu'il se questionne sur le sort que lui réserve l'avenir. Un peu plus loin (53' et 1 h 03), on aperçoit sa silhouette — filmée à contre-jour, contre une rangée d'immenses fenêtres — rendue difforme par la mise hors-foyer de l'image, absence de mise au point qui donne une image complètement floue. La figure et le corps de Sébastien sont dissous dans un bain de lumière, ce qui confère un caractère particulièrement abstrait à l'image. La cinéaste utilise ici les moyens expressifs du cinéma pour illustrer ou accompagner visuellement les propos de Sébastien.

1.3 Fouiller la réalité (le documentaire), effleurer l'événement (le reportage)

Dans *L'armée de l'ombre*, Manon Barbeau commence son film avec les images d'archives montrant le saccage de la Place d'Youville, pour entrer progressivement dans l'intimité des jeunes de la rue. Elle part ainsi d'événements « spectaculaires » ayant marqué l'actualité pour aller au-delà des apparences. La rencontre permet d'approfondir la connaissance de ces jeunes laissés-pour-compte et de remettre en cause les préjugés à leur égard : « Je voulais plutôt aller derrière le miroir émotif, sans sensationnalisme, en espérant que les gens écoutent ce que j'ai à dire, et c'est pourquoi *L'armée de l'ombre* commence par une séquence où les jeunes sont agressifs. De cette façon, je pars des préjugés que l'on a par rapport à eux, de la peur qu'ils inspirent et de leur révolte. Si j'étais restée dans ce registre toutefois, les gens n'auraient pas pu le prendre, aussi j'ai voulu montrer par la suite qu'ils sont également vulnérables et touchants¹⁴. » Elle ajoute un peu plus loin, au sujet de leur habillement : « Il faut regarder plus loin que les apparences¹⁵. »

14. Michel COULOMBE. « Entretien avec Manon Barbeau », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 3, printemps 2000, p. 23. Cette entrevue est reproduite dans l'Annexe 2, à la fin du présent cahier.

15. *Ibid.*, p. 23.

De même, *L'art n'est point sans Soucy* part d'une parodie de reportage sur l'événement entourant les *colliers Ha! Ha! waïens*, alors qu'une journaliste voit ses commentaires rendus inaudibles et le tournage de son reportage interrompu par le son assourdissant du passage d'un F-18, pour entrer progressivement dans la vie de ce personnage haut en couleur qu'est Jean-Jules Soucy. Le film débute donc par une mise en scène, une parodie de reportage sur un événement quelque peu loufoque, mais ne s'en tient pas à ces premières impressions. Alors qu'un simple reportage n'aurait fait que rendre compte de l'événement, le documentaire approfondit la connaissance de l'œuvre et de la réflexion de L'artiste, les motivations qui guident son travail.

1.4 Le documentaire et la réalité

Par exemple, dans *L'armée de l'ombre*, il est question à plusieurs reprises du suicide chez les jeunes, mais la cinéaste a choisi de ne pas insister sur cet aspect. Michel Coulombe aborde cette question dans l'entrevue qu'il a effectuée avec la réalisatrice : « Vos films sont forts en émotion. Pourtant, on a l'impression que l'essentiel de votre travail consiste moins à en remettre pour faire de l'effet qu'à éviter de charger. Vous vous êtes tenue à l'écart des suicides notamment. » Manon Barbeau précise à ce sujet : « En cours de tournage, certains des jeunes sont morts : je ne voulais pas filmer de tels événements, pas plus que les montrer en train de se geler. Ils avaient eux-mêmes tourné de telles images avec la caméra que je leur ai prêtée, mais je n'en voulais pas. Je voulais plutôt aller derrière le miroir émotif, sans sensationnalisme, en espérant que les gens écoutent ce que j'ai à dire¹⁶ ».

Le cinéma ne présente donc pas la réalité de manière totalement objective, mais est seulement une représentation plus ou moins fidèle du réel. Il ne donne pas à voir le réel lui-même, ni même une représentation exacte ou objective de la réalité. Il n'en présente que certaines images (et certains sons), prises de certains points de vue, résultats des choix effectués par le ou la cinéaste (choix des cadrages, de l'angle et de l'échelle des prises de vues, etc.), à partir de l'ensemble des phénomènes observables dans la réalité. En ce sens le documentaire ne constitue pas une reproduction entièrement objective du réel, mais comporte des éléments de subjectivité qui sont relatifs aux choix opérés par le ou la cinéaste tout au long de la production (scénarisation, tournage, montage). La représentation du

16. Michel COULOMBE. « Entretien avec Manon Barbeau », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 3, printemps 2000, p. 23. Cette entrevue est reproduite dans l'Annexe 2, à la fin du présent cahier.

réel dépend donc du point de vue (relativement subjectif) du réalisateur ou de la réalisatrice sur la réalité observée¹⁷.

Mais surtout, dans une caméra, l'image est produite par le contact direct de la lumière sur la pellicule, ce qui ne nécessite pas l'habileté technique d'un peintre pour reproduire fidèlement les formes et les couleurs des objets à représenter. La lumière provenant des objets ou des sujets filmés est captée par l'objectif de la caméra et concentrée sur la pellicule. L'image s'imprime alors directement sur la pellicule, par l'action physique de la lumière sur la **couche sensible** (ou émulsion) de la pellicule. L'émulsion est composée de minuscules cristaux de nitrates — ou halogénures (bromure, iodure ou chlorure) — d'argent posés sur le **support** transparent de la pellicule (triacétate de cellulose). Les cristaux d'argent, sensibles à la lumière, sont transformés au contact de celle-ci. Ainsi, la lumière émanant des objets laisse une trace sur la pellicule. L'image filmique ne fait donc pas que ressembler à l'objet qu'elle représente. Elle constitue la trace de cet objet, ce qui témoigne de son existence réelle devant la caméra au moment du tournage. Dans le cas de la vidéo, la lumière captée par l'objectif de la caméra est transformée en un courant électrique qui est enregistré sur un ruban magnétique.

Ce qui différencie le documentaire de la fiction, à cet égard, c'est que dans les films de fiction, ce qui se trouve devant la caméra lors du tournage est construit de toutes pièces, mis en scène par l'équipe de production (décors, acteurs, éclairages, etc.). Dans le cas du film documentaire, les éléments qui se trouvent devant la caméra sont réels, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas fait l'objet d'une mise en scène ou d'une construction pour les besoins du tournage, ou qu'ils répondent au **principe de la mise en scène minimale** (voir section 3.2 - Le tournage documentaire). Cependant, la distinction entre documentaire et fiction n'est pas si simple. Certains documentaires intègrent des éléments de mise en scène, comme c'est le cas dans la mini-fiction mettant en jeu la compagnie de Jean-Jules, *Soucy financier*, dans *L'art n'est point sans Soucy*, alors qu'il prétend louer et piloter un F-18 (24').

1.5 Caractéristiques du documentaire

1.5.1 Le générique

Outre par le titre du film, les documentaires sont parfois caractérisés par l'absence de générique au début. Le film s'affiche alors comme un simple document plutôt que comme

17. Pour plus de détails sur le cinéma considéré comme un reflet (ou miroir) de la réalité, vous pouvez consulter le cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Les ordres* de Michel Brault.

une œuvre d'art. Ainsi, les noms des acteurs et des actrices ne sont pas indiqués au début du film. *L'armée de l'ombre* répond à ce critère alors qu'on ne voit, outre le titre du film, que les noms de la réalisatrice et du producteur du film. Les jeunes qui figurent dans le film de Manon Barbeau ne sont pas les personnages d'une fiction jouée par des acteurs, mais des citoyens de la ville de Québec. *L'art n'est point sans Soucy* présente au contraire un générique détaillé dans lequel on peut lire la mention : « avec Jean-Jules Soucy », qui sera le principal protagoniste du film. Comme le titre comporte le même nom (Soucy), on peut présumer qu'il s'agit d'une personne réelle (et donc d'un documentaire) plutôt que l'acteur d'un film de fiction. Enfin, le caractère documentaire d'un film est parfois précisé par une mention écrite qui indique qu'il s'agit d'un documentaire, ou encore par le sigle ou le logo d'une institution spécialisée dans la production documentaire, comme le logo de l'ONF qui ouvre chacun des films à l'étude (l'ONF étant reconnue mondialement notamment pour sa production documentaire).

1.5.2 L'image

Durant le tournage du cinéma documentaire, les opérateurs et opératrices sont soumis aux aléas du déroulement d'événements réels qui ne surviennent qu'une fois, de sorte qu'ils ne peuvent pas prévoir et préparer les plans à tourner (cadres, angles des prises de vues, mouvements de caméras, etc.) et qu'ils ne peuvent non plus les recommencer si le résultat n'est pas satisfaisant. Ces conditions de tournage font en sorte que l'image est parfois floue (ou hors-foyer, la mise au point étant parfois défailante), les cadrages instables, les mouvements de caméra cahotants ou hésitants parce que la caméra est portée à l'épaule. On peut noter aussi la présence de « coups de zoom », d'éclairages déficients, le grain de la pellicule est parfois perceptible, etc. La plupart de ces caractéristiques de l'image documentaire peuvent être relevées dans les films à l'étude.

a) Mouvements de caméra

Dans *L'art n'est point sans Soucy*, la scène de la camionnette, alors que Jean-Jules et ses acolytes se dirigent vers Québec, au début du film, est tournée au moyen d'une caméra à l'épaule. On remarque un bougé à peu près constant du cadre de l'image, qui suit les mouvements du corps de l'opérateur, secousses qui sont causées par les cahots de la route. Dans ces circonstances, les panoramiques que l'opérateur effectue afin de suivre la conversation entre Jean-Jules et ses

amies, assises à l'arrière, sont hésitants. Le mouvement de la caméra n'est pas continu, mais procède par à-coups. À l'inverse, les plans tournés chez Blanche, lorsqu'elle nous est présentée pour la première fois, sont filmés à l'aide d'un trépied, ce qui est perceptible par la stabilité du cadre de l'image. D'ailleurs, l'utilisation du trépied est assez généralisée dans ce film.

Au début de *L'armée de l'ombre*, les images d'archives télévisuelles montrant le saccage de la place d'Youville à Québec présentent un cadrage parfois instable, caractéristique d'une caméra portée à l'épaule. L'utilisation du zoom (objectif à focale variable) est récurrente. Dans la séquence suivante, où les jeunes apparaissent pour la première fois à la caméra (1'), l'instabilité du cadrage révèle que l'opérateur porte la caméra à l'épaule plutôt que d'utiliser un trépied. Après l'invective de Sébastien qui s'adresse directement à la caméra, en gros plan, un zoom-arrière élargit le champ de vision pour inclure les autres jeunes dans le cadre. La caméra à l'épaule et le zoom sont utilisés tout au long du film. On en remarque encore un bel exemple vers la fin du film, dans la séquence du tunnel (1 h 01). À l'inverse, dans l'entrevue effectuée en prison avec Carl (42'), la caméra repose sur un trépied qui assure la stabilité du cadrage.

b) Éclairages

La plupart des séquences des deux films sont tournées en éclairages naturels, c'est-à-dire sans l'ajout de sources d'éclairage pour les besoins du tournage. Dans *L'armée de l'ombre*, les images nocturnes (archives) du saccage sont tournées en éclairages « naturels », avec les seuls éclairages présents sur le lieu de tournage. C'est le cas aussi de la séquence du tunnel (1 h 01), éclairée seulement par les flambeaux que portent les jeunes. Par conséquent, l'éclairage est parfois inadéquat (trop de lumière ou pas assez). Par exemple, dans les images d'archives du début, l'image devient surexposée lorsque les phares d'une ambulance éblouissent la caméra. Lors d'un entretien avec Sébastien (48'), vers la fin du film, la surexposition de l'image (due à une trop grande quantité de lumière), rend l'arrière-plan complètement blanc (surexposé), sur lequel se découpe, avec un fort contraste, le visage de Sébastien. Pour la séquence tournée avec Carl et Caillou dans un « squat » (33'), compte tenu de l'obscurité du lieu, la cinéaste a recours à des éclairages d'appoint. Cependant, plutôt que d'utiliser des spots, elle éclaire la scène avec des

lampes de poche et des bougies, moyens d'éclairage que les jeunes utilisent vraisemblablement eux-mêmes.

Dans *L'art n'est point sans Soucy*, lorsque L'artiste reçoit Réal Lussier (le conservateur du MACM) chez lui (15'), les personnes apparaissent en contre-jour, de sorte que leur visage n'est pas toujours clairement visible. C'est dire que l'appartement n'est pas éclairé autrement que par l'éclairage naturel. Par contre, lorsque Jean-Jules monte pour la première fois chez Blanche (13'), l'orientation des ombres sur le tapis de table rouge (par rapport à la fenêtre), l'ombre visible sous la fenêtre et la clarté du visage de Blanche (malgré qu'elle soit à contre-jour devant la fenêtre) trahissent la présence d'un éclairage artificiel.

c) **Mise au point**

Comme les mouvements de caméra et l'action ne sont pas prévus, l'image devient parfois floue, lorsque l'opérateur se déplace ou que les sujets filmés sont en mouvement, de sorte que l'opérateur doit effectuer la mise au point tout en continuant de suivre l'action en contrôlant son cadrage. C'est le cas par exemple dans *L'armée de l'ombre*, lorsque Sébastien s'adresse directement à la caméra, en gros plan, au début du film. Lorsqu'il bouge légèrement, son visage se retrouve par moments hors-foyer, ce qui rend l'image floue. L'opérateur effectue alors la mise au point, de sorte que l'image redevient claire. Un exemple similaire apparaît dans la séquence du tunnel, alors que l'opérateur ajuste sa mise au point sur le visage d'un jeune qui est interviewé par la réalisatrice.

Il faut préciser cependant que le flou qui caractérise les images d'archives est le résultat d'un traitement électronique des images, permettant notamment de masquer l'identité des protagonistes impliqués dans ces événements. Il ne s'agit pas d'une mauvaise mise au point de la part de l'opérateur ou de l'opératrice, mais de la surimpression des images, ce qui brouille leur visibilité.

1.5.3 *Le son*

Contrairement au son enregistré en studio, l'enregistrement du son dans le documentaire inclut des bruits ambiants propres au lieu de tournage, parfois même des imperfections dans la prise de son, comme du vent dans le micro, des résonances ou des distorsions du son, ou un niveau d'intensité sonore inadéquat. De plus, le discours capté en direct a une structure

linguistique et un vocabulaire propres au langage ordinaire ou populaire (en l'occurrence ici le langage de la rue), par opposition aux dialogues écrits à l'avance et récités convenablement propres aux documentaires classiques ou aux films de fiction (lorsque ceux-ci n'ont pas recours à l'improvisation). Par exemple, au début de *L'armée de l'ombre*, Sébastien prend le micro et s'exprime en ces termes : « Ben tabarnak, t'es un jeune, t'es dans ta crise d'adolescence, tu pètes ta coche, *fuck* l'école, tu fugues de chez vous, tsé! Bon t'as le caractère plus dur un peu que les autres. Ben tabarnak, j'ai passé 5 ans là-dedans [les centres d'accueil], 5 ans! Hé! ma gang de criss d'enculés, c'est 5 ans pour meurtre. C'est quoi votre esti de problème dans' tête, jamais tué personne. J'avais des problèmes, j'aimais ça me geler, j'fuyais la réalité... » On entend ensuite faiblement la voix de la réalisatrice, hors champ, qui lui demande : « Pourquoi tu fuyais la réalité? »

La différence d'intensité sonore dépend alors de la position de la réalisatrice par rapport à l'orientation du microphone servant à capter le son. La réalisatrice se trouvant derrière le micro, la prise de son est moins bonne. Dans un film de fiction ou dans un enregistrement en studio, on se serait assuré que la voix de l'intervieweuse soit clairement audible, alors que dans la prise de son au cours d'un tel tournage documentaire (dans le style du cinéma direct), la réalisatrice réagit spontanément aux propos du jeune. Le preneur de son n'a pas nécessairement le temps de s'ajuster aux circonstances du tournage. Par ailleurs, le discours de Sébastien est typique du langage ordinaire (le langage de la rue), avec des hésitations, des phrases incomplètes, des abréviations, certains mots quelque peu « épicés » (pas très politiquement corrects), ce qui contraste avec la syntaxe et le vocabulaire épurés des commentaires rédigés préalablement dans les tournages en studio.

Dans *L'art n'est point sans Soucy*, lorsque L'artiste discute avec son ami Jocelyn Maltais (30' 30"), le dialogue a été capté sur le vif. Les propos s'enchevêtrent fréquemment, les voix se chevauchent, présentant tous les signes d'une conversation à bâtons rompus. On remarque le même phénomène dans les entretiens entre Jean-Jules et Blanche (13'). Il arrive que leur conversation perde en intensité alors que L'artiste, en voix *off*, livre certaines réflexions sur Blanche, sur la relation qu'il entretient avec elle. Les propos échangés autour de la table de la cuisine deviennent alors un murmure, comme une toile de fond sonore sur laquelle se superpose le commentaire de Jean-Jules. Enfin, le montage sonore qui inclut le bruit d'un F-18 permet de mettre en scène, de façon humoristique, les aléas du tournage documentaire, alors qu'un bruit imprévu peut enterrer les dialogues ou d'autres sons que le preneur ou

la preneuse de son cherche à capter. Ces conditions de tournage sont mises en évidence dès l'ouverture du film, avec la parodie de reportage télévisuel durant lequel la journaliste est interrompue par le passage d'un F-18, de même que durant l'exposition du *Biodôme*, lorsque Jean-Jules explique précisément ce phénomène à de jeunes visiteurs (11' 30"). On peut remarquer cependant l'ajout d'autres bruitages qui accentuent le caractère ludique du film, comme les bêlements qui accompagnent les images de *l'équipe de ménage synchronisé* (15' 30") ou les applaudissements sur les images du *Festival de cannes* (18' 30").

1.5.4 *La narration en voix off*

Dans le documentaire classique, un commentaire (souvent lu par une voix masculine) accompagne les images. Cette voix *off* masculine est généralement extérieure au monde qu'elle décrit. Le narrateur présente de nombreuses informations sur un ton didactique qui laisse croire que ce narrateur inconnu, sans corps et sans visage, sait tout et qu'il voit (et entend) tout. Cette voix apparaît souvent comme celle du savoir, de la connaissance, de la science, mais aussi, parfois, de l'autorité et de la loi. De plus, elle semble provenir d'au-delà de l'image et la surplombe, c'est pourquoi on parle généralement à son sujet du « narrateur-dieu » du documentaire classique¹⁸. Cette figure classique du cinéma documentaire, le narrateur-dieu, est totalement absente des deux films à l'étude. Lorsqu'on entend des voix *off*, il s'agit des paroles des protagonistes du film, enregistrées lors d'entrevues. On en a des exemples lorsque Jean-Jules Soucy présente Blanche, au début du film, ou lorsqu'on voit les images d'archives qui ouvrent *L'armée de l'ombre*, alors qu'on entend les jeunes pour la première fois.

1.5.5 *Archives et artefacts*

Certains documentaires intègrent des documents d'archives de toutes sortes : documents audiovisuels (cinématographiques ou vidéographiques), photographies, journaux, lettres, objets (ou artefacts). Ces documents témoignent du passé et en

18. Une utilisation originale de cette voix *off* du « narrateur-dieu » apparaît dans le film *Le show Truman* de Peter Weir, à travers le personnage de Christof (Ed Harris). Par ailleurs, le film met en jeu une critique du phénomène télévisuel des *reality shows* (très en vogue actuellement, avec des émissions comme *Big Brother*, *Survivor*, etc.) qui exploitent le dispositif du direct à la télévision (où la diffusion s'effectue en temps réel, au moment du tournage) et le voyeurisme des spectateurs. Ce film (disponible à l'ŒIL cinéma) fait l'objet d'un cahier d'accompagnement portant sur la représentation de l'espace au cinéma.

conservent la trace. Comme les archives cinématographiques n'existent que depuis l'avènement du cinéma à la fin du XIX^e siècle (1895 pour ce qui est du *Cinématographe* des frères Lumière), le recours aux traces inertes (photographies, textes, lieux et objets) permet de remonter plus avant dans le temps¹⁹.

On trouve des documents audiovisuels (archives vidéo-graphiques) dans le film de Manon Barbeau, *L'armée de l'ombre*, soit les images de saccage enregistrées par la télévision d'État (la Société Radio-Canada) à la place d'Youville à Québec. Ces images, enregistrements d'événements réels, qui sont insérées dans le film de façon récurrente, tissent la toile de fond sur laquelle se dessine le portrait des jeunes. Elles constituent donc des documents d'archives qui témoignent d'événements réels, survenus à Québec lors des fêtes de la St-Jean-Baptiste, en 1996.

Dans *L'art n'est point sans Soucy*, le cinéaste intègre des archives sonores de la station radiophonique CBJ-FM de Chicoutimi, qui annonce le montage d'un tapis de 15 m sur 9 m constitué de contenants de lait vides, et invite la population à participer à la collecte de ces contenants (33' 45"). Notons que cette annonce radiophonique est accompagnée d'images documentaires purement descriptives, montrant une chaîne de production dans une usine, où l'on voit défiler des contenants de lait. Un peu plus loin, la même station radiophonique annonce la tenue de la collecte prévue pour la journée même (37'). Une chaîne de télévision montréalaise prend ensuite le relais. L'animateur Simon Durivage annonce que le montage du *Tapis stressé* est en cours au Musée d'art contemporain de Montréal (41' 30"). Les images du journal télévisé constituent alors des documents d'archives audiovisuels (vidéographiques).

On utilise aussi d'autres types de documents d'archives dans les deux films à l'étude, notamment des photographies, journaux et objets (ou artefacts). Dans *L'armée de l'ombre*, lorsque Lyon nous parle de ses amis qui se sont suicidés, il nous montre leur photo (56' et 57'). Dans *L'art n'est point sans Soucy*, on voit des photographies de Jean-Jules Soucy, plus jeune, et des coupures de journaux faisant état de ses travaux, lorsqu'il parle à Réal Lussier de son passé, de ses études en art et des courants artistiques qui l'ont influencé (28' 30").

19. Pour voir un bel exemple d'un documentaire qui recourt à de nombreux documents d'archives audiovisuelles, nous vous renvoyons au film de Robin Spry, *Les événements d'octobre 1970* (ONF, 1973). Document complémentaire, disponible à l'ŒIL cinéma. De plus, ce film constitue un bel exemple de documentaire classique, alors que les images sont systématiquement accompagnées du commentaire en voix *off* d'un narrateur-dieu.

L'entretien de Jean-Jules avec son ami Jocelyn Maltais portant sur le développement régional donne lieu à la présentation de photos (32'), images de travailleurs de la région, quelques décennies plus tôt, alors que le développement régional battait son plein. Lorsque Jean-Jules rencontre Alain Laroche, du groupe *Interaction* (25'), ce dernier exhibe des photos, cartes et graphiques pour illustrer la description de son projet. Vers la fin du film, on voit Blanche qui regarde le journal *La Presse* (48' 30"), sur lequel apparaît une photo de Jean-Jules étendu à plat ventre sur son *Tapis stressé* au MACM. Les objets ou artefacts témoignent aussi du passé, comme la montre de Lyon, souvenir de son grand-père, qu'il présente dans une séquence d'entrevue, au début de *L'armée de l'ombre* (4').

1.5.6 Témoignages et interviews

Une des caractéristiques récurrente du cinéma documentaire consiste dans le recours aux témoignages ou aux interviews avec les gens ayant vécu un événement, avec des témoins, ou encore avec des spécialistes. Dans *L'art n'est point sans Soucy*, par exemple, le principal intéressé témoigne de son passé et parle de son œuvre, mais le réalisateur interview différentes personnes, amis ou spécialistes : Hélène Roy, amie de Jean-Jules et elle-même artiste, décrit la trajectoire de Jean-Jules et témoigne de sa démarche; Richard Martel, directeur du centre d'art actuel Le lieu, livre sa conception de L'art; le sociologue Charles Côté explique les problèmes démographiques auxquels sont confrontés les régions, etc.

Tout au long du film, Jean-Jules s'entretient lui-même avec différentes personnes : Blanche, sa voisine; un groupe de jeunes visiteurs, puis un journaliste, durant l'installation du *Biodôme*; Réal Lussier, conservateur du Musée d'art contemporain de Montréal, que L'artiste reçoit chez lui; Alain Laroche, du groupe *Interaction* d'Alma, etc. Et la voix *off* de L'artiste émaille le film de commentaires résultant d'entretiens avec le réalisateur. L'ensemble de ces témoignages, entretiens et interviews vise à broser un portrait aussi complet que possible de L'artiste.

Dans *L'armée de l'ombre*, par contre, la parole n'est donnée qu'aux principaux intéressés, soit les jeunes. Comme le souligne la cinéaste en entrevue, son refus de présenter le point de vue des parents, des spécialistes ou de la police découle de sa volonté de donner la parole à ceux et celles qu'on n'entend généralement pas. La forme de l'entrevue est d'autant plus perceptible dans le film qu'on entend par moment la voix de la réalisatrice, hors champ, qui questionne les

jeunes, comme c'est le cas dès le début du film, lorsqu'elle interroge Sébastien sur sa volonté de fuir la réalité, ou dans la séquence du tunnel. De longues séquences sont consacrées à certains jeunes (Lyon, Sébastien, Carl, Jonathan, etc.) qui racontent leur vécu, témoignent de leur passé, s'expriment à propos de la société dans laquelle ils vivent et de certaines réalités auxquelles ils sont confrontés (l'absence ou la négligence des parents, le suicide, les centres d'accueil, la prostitution, etc.). Le recours aux entrevues et aux témoignages est une caractéristique que le documentaire partage avec le reportage télévisuel. Cependant, l'abus de tels entrevues et témoignages réduit certains documentaires à de simples reportages, qu'on qualifie parfois de « cinéma de têtes parlantes », car le film se limite alors à une suite de gros plans sur des personnes qui parlent devant la caméra ou à un interlocuteur ou une interlocutrice hors champ.

1.5.7 *Le regard à la caméra*

Dans le cinéma de fiction, une règle instaurée dès les années 10 interdit aux acteurs et actrices de regarder directement dans l'objectif de la caméra et de s'adresser aux spectateurs et spectatrices. Les regards à la caméra ont ainsi été proscrits pendant plusieurs décennies et demeurent encore de nos jours relativement exceptionnels dans les films de fiction. Cependant, cette règle (ou tabou du regard à la caméra) ne s'applique généralement pas dans le cas du cinéma documentaire. On peut observer une telle adresse directe à la caméra (et par conséquent aux spectateurs et spectatrices) dès le début de *L'armée de l'ombre*, lorsque Sébastien et ses acolytes invectivent les spectateurs et spectatrices en regardant directement la caméra. À l'occasion, l'interpellation s'effectue plutôt à l'endroit de la personne qui les interview, soit la réalisatrice dont on entend parfois faiblement la voix hors champ, comme c'est le cas dans cette séquence d'ouverture où les jeunes se défoulent devant la caméra, ou encore dans la séquence du tunnel.

Dans *L'art n'est point sans Soucy*, dans la première scène tournée chez Blanche, cette dernière regarde par deux fois quelqu'un qui n'est pas présent à l'image, faisant sentir aux spectateurs et spectatrices la présence de l'opérateur (et du réalisateur), dans la pièce, derrière la caméra. Par ailleurs, l'animateur Simon Durivage s'adresse directement aux spectateurs et spectatrices, en regardant la caméra, dans les archives télévisuelles présentant le montage du *Tapis stressé* au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM).

2 Histoire du documentaire

Si l'origine du documentaire remonte à l'invention du *Cinématographe*, le cinéma va rapidement se tourner vers la production d'événements totalement imaginaires, avec le développement du cinéma de fiction. Tourné aussi en 1895 par Louis Lumière, *L'arroseur arrosé* présente un événement mis en scène de toutes pièces. Un garnement obstrue le boyau d'arrosage d'un jardinier jusqu'à ce que ce dernier jette un œil à l'embouchure du tuyau. Le jet d'eau lui éclabousse la figure lorsque le galopin lâche le boyau. Furieux, le jardinier attrape le jeune chenapan et lui administre une correction²⁰. Dès 1896, Georges Méliès exploitera le cinéma comme spectacle, rompant avec la vocation scientifique ou « documentaire » que les frères Lumière avaient assignée au Cinématographe. Avec Méliès, prestidigitateur de métier, le cinéma devient un moyen de développer des spectacles de féerie et de magie, des « films à trucs » et des histoires fantastiques (comme *Le voyage dans la lune*, 1902), inscrivant ainsi le cinéma naissant dans la tradition des spectacles de vaudeville et des attractions foraines²¹. Dès ses origines, le cinéma se développe donc selon deux grands modes : le cinéma documentaire, qui vise à capter le réel, et le cinéma de fiction, qui met en scène des événements imaginaires.

2.1 Les pionniers du documentaire au Québec

Les premiers films tournés au Québec le sont donc par des firmes françaises, américaines et britanniques. Les premières activités de tournage au Québec dont on a trouvé la trace remontent à la fin de l'été 1898. Une bande intitulée ***Danse indienne*** fut tournée sur le territoire autochtone de Kahnawake, au début de septembre 1898, par Gabriel Veyre (un autre opérateur du *Cinématographe* Lumière). Il s'agit à ce jour du **plus ancien film cinématographique tourné au Québec à avoir survécu**. Au début de l'année 1898, des opérateurs de la firme américaine Edison seraient venus filmer à Montréal, puisqu'un film apparaît cette année-là au catalogue des films Edison, intitulé *Skating, Montreal*. En février et mars 1901, une série de films d'actualités sont tournés à Montréal, parmi lesquels on trouve les titres suivants : *Pompiers de Montréal sur la rue Cherrier*, *Foule au marché Bonsecours*, *Foule sur la rue Ste-Catherine*, *Parties de hockey entre équipes locales*²². Il s'agit généralement de scènes

20. *La sortie des usines Lumière* et *L'arroseur arrosé* sont présentés au début du document intitulé : *L'image et le rêve*, qui porte sur l'histoire du cinéma (document disponible à l'ŒIL cinéma).

21. Pour plus de détails sur les débuts du cinéma, voir le cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Le mécano de la « Général »* de Buster Keaton.

22. Certains de ces films sont présentés au début de *La conquête du grand écran*, dont *Danse indienne*.

prises sur le vif, donc de documentaires (même si le terme n'est pas en usage à cette époque) ou de films d'actualités, présentant souvent un caractère exotique.

2.1.1 Léo-Ernest Ouimet : pionnier du cinéma québécois

Son premier tournage aurait eu lieu le 17 novembre 1906, au carré St-Louis à Montréal, où il filme l'entraînement d'une troupe de gymnastes. Parmi ses bandes d'actualités, on trouve notamment *La chute du pont de Québec* (1907), *L'incendie de Trois-Rivières* (1908), *Le Congrès eucharistique de Montréal* (1910), etc. Il tourne aussi trois films qui mêlent documentaire et fiction en 1918. Ainsi, dès ses débuts, le cinéma québécois est étroitement lié à la pratique documentaire, comme on peut le constater avec la production d'actualités cinématographiques de Léo-Ernest Ouimet. Ces courts films d'actualités constituent ainsi de véritables documents d'archives cinématographiques, des vues prises sur le vif, dans la tradition des frères Lumière. Malheureusement, des premiers films de Ouimet, il ne subsiste aujourd'hui qu'un court métrage datant de 1908, intitulé *Mes espérances*. Il s'agit d'un petit « film de famille » montrant ses jeunes enfants dansant sur la musique d'un gramophone²³. À cette époque, la pellicule, composée alors de nitrate de cellulose (*celluloid*) étant extrêmement inflammable (d'où le nom qui lui était donné de « film flamme »), le service des incendies exigea que ses rouleaux de pellicules soient détruits pour éviter les risques d'incendie²⁴.

En 1915, Ouimet fonde la compagnie de distribution *Specialty Film Import* et devient le distributeur exclusif au Canada des films de la compagnie de production française Pathé, en plus de distribuer ses propres films d'actualités. Ouimet organise alors un journal d'actualités cinématographiques, le *British Canadian Pathe News*, présenté dans les salles de cinéma. Cependant, le monopole des distributeurs américains sur le territoire québécois l'obligera à vendre sa compagnie en 1922 à une firme concurrente de Toronto, la *Regal Films*, filiale de la

23. Ce court métrage est présenté au début de *La conquête du grand écran*, ainsi qu'une entrevue réalisée avec Léo-Ernest Ouimet, quelque temps avant sa mort en 1972.

24. Depuis, des films ininflammables (*safety films*) ont été développés, composés de triacétate de cellulose, qui ont remplacé les films flammes. La pellicule fond au lieu de prendre en feu.

compagnie américaine *Famous Players*²⁵. Ruiné, divorcé, ayant perdu ses enfants, Ouimet terminera sa vie comme commis dans une Commission des liqueurs (ancien nom de la Société des alcools du Québec).

2.1.2 *Les prêtres-cinéastes : pionniers du documentaire québécois*

a) **L'abbé Albert Tessier**

D'abord photographe (travaillant sous le pseudonyme de Tavi), l'abbé Tessier tourne plusieurs documentaires à partir de la fin des années 20, films muets qu'il projette lui-même en les commentant lors de soirées de conférences illustrées qui se déroulaient de 300 à 350 fois par année. Il prolonge ainsi, en quelque sorte, la tradition des conférenciers ou « bonimenteurs » de vues animées de la période du cinéma muet et la pratique des projectionnistes ambulants. Dans ses films, l'abbé Tessier valorise la relation entre l'homme et la nature, le monde rural, l'éducation et la religion. La production et la diffusion de ses films est totalement artisanale. Il s'occupe de toutes les étapes, de la réalisation jusqu'à la projection.

Ses films documentaires ayant une visée pédagogique, il s'agit donc d'un cinéma éducatif par lequel il cherche à « développer la faculté d'émerveillement », selon ses propres termes. Il filme sans trépied, à l'aide d'une caméra Bolex 16 mm à l'épaule et n'utilise aucun trucage. Ses films sont constitués d'un montage bout à bout de plans documentaires avec des intertitres explicatifs, auxquels il ajoute un commentaire de son cru, lors des conférences pendant lesquelles il présente ses films. Depuis 1980, un prix est décerné annuellement par le gouvernement du Québec (le Prix Albert-Tessier) à un artisan ou une artisane du cinéma québécois (cinéaste, acteur ou actrice, producteur ou productrice, etc.) pour souligner l'ensemble de sa carrière. Ce prix constitue la plus haute distinction dans le domaine cinématographique au Québec. Parmi ses récipiendaires, on peut mentionner, entre autres : Arthur Lamothe en 1980, Anne Claire Poirier en 1988, Denys Arcand en 1989, Pierre Perrault en 1994, Micheline

25. Sur le monopole des compagnies américaines (les *Majors*) de cinéma au Québec, nous vous renvoyons — outre au film *La conquête du grand écran* — à un récent documentaire de l'ONF réalisé par Sylvie Groulx : *À l'ombre d'Hollywood* (1999), ainsi qu'à l'ouvrage de l'historien du cinéma québécois, Germain Lacasse : *Histoires de scopes (Le cinéma muet au Québec)*, Montréal, Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, 1988, 108 p. Notez que *À l'ombre d'Hollywood* n'est pas disponible à l'OEIL cinéma. Vous pouvez le trouver (en location) à l'ONF.

Lancôt en 2000. Un documentaire sur Albert Tessier a été tourné en 1977 par Louis Ricard, *Albert Tessier : À force d'images*.

b) L'abbé Maurice Proulx

Alors qu'il enseigne l'agronomie à La Pocatière, l'abbé Proulx est amené à suivre un groupe de colons en Abitibi (entre 1934 et 1937), d'où il ramène des images de la colonisation dont il effectue le montage et la sonorisation à New York en 1937. Le film qui en résulte, *En pays neufs*²⁶, est le **premier long métrage documentaire sonore au Canada**. Les films de l'abbé Proulx abordent principalement l'agriculture, la religion et le tourisme. C'est un cinéaste qu'on pourrait dire du terroir, qui fait l'éloge du mode de vie rural. Ses films présentent un caractère didactique, abordant par exemple les méthodes de culture modernes (*Le labour Richard*, en 1939, *Défrichement motorisé*, en 1946, *La chimie et la pomme de terre*, en 1949). Il tourne aussi des films de commande pour le gouvernement provincial (l'Office du tourisme du Québec, le ministère de l'Agriculture et de la Colonisation, etc.) ainsi que pour la Fédération des caisses populaires.

Son œuvre est étroitement associée au gouvernement de Maurice Duplessis et à l'idéologie conservatrice prônée par ce dernier. C'est en quelque sorte le cinéaste officiel du gouvernement Duplessis et de l'Église catholique. Ces documents ont néanmoins une importance énorme d'un point de vue sociologique et anthropologique, en tant que documents d'archives de la période des années 30 jusqu'à la fin des années 50, témoignant des valeurs véhiculées alors par les élites traditionnelles et le clergé. Ces films représentent la société québécoise d'avant la Révolution tranquille et les valeurs traditionnelles défendues par l'Église et soutenues par le régime Duplessis. Ces valeurs transparaissent notamment dans le commentaire en voix off ajouté aux images documentaires.

2.1.3 John Grierson et la création de l'ONF

L'armée de l'ombre et *L'art n'est point sans Soucy*, deux productions de l'ONF, s'inscrivent ainsi dans la tradition documentaire de cette institution gouvernementale réputée qui a néanmoins vu, au cours des dernières années, son budget

26. Pierre Perrault insère des images d'*En pays neufs* dans un de ses films sur l'Abitibi, *Le retour à la terre* (ONF, 1976), en confrontant le discours de l'abbé Proulx sur la colonisation avec celui d'un cultivateur de l'Abitibi (Hauris Lalancette), 40 ans plus tard.

amputé à la suite de restrictions budgétaires imposées par le gouvernement fédéral à l'ensemble de ses institutions. Malgré tout, l'ONF demeure encore de nos jours un important centre de production documentaire, alors que les chaînes de télévision se contentent le plus souvent de produire de simples reportages.

En 1956, l'ONF déménage à Montréal. L'année suivante, les journaux québécois commencent une campagne de presse (initiée par le journal *Le Devoir*) dénonçant la situation des francophones au sein de l'Office, qui occupent des positions subalternes et sont systématiquement moins payés que les anglophones, pour un même travail. C'est ce qu'on a appelé « **l'affaire ONF** ». On dénonce la situation ouvertement et on y revendique notamment une section française à l'ONF. Outre la nomination d'un francophone au poste de commissaire de l'organisme, l'« affaire » ne débouchera pas immédiatement sur la création d'une section française. Il faudra attendre 1964 pour voir la création d'une telle entité française autonome qui ne soit pas régie par des producteurs anglophones.

Institution reconnue mondialement pour sa production de films documentaires et de films d'animation (le studio d'animation de l'ONF est mis sur pied par Norman McLaren, compatriote de John Grierson, que ce dernier invite à venir travailler à l'ONF à partir de 1941), mais aussi de films de fiction²⁷. De nombreux cinéastes québécois y ont fait leurs débuts ou une partie, voire la totalité de leur carrière, parmi lesquels on peut mentionner : Pierre Perrault, Michel Brault, Claude Jutra, Gilles Groulx, Denys Arcand, Gilles Carle ainsi que Bruno Carrière et Manon Barbeau.

Rappelons enfin que l'ONF conserve de précieuses archives cinématographiques qui figurent parmi les plus anciennes au pays, notamment des documents filmés lors de la Première Guerre mondiale (1914-1918), qui servaient à l'époque de films d'actualités pour informer les citoyens sur les actions des militaires canadiens et québécois sur le front, mais aussi de propagande visant à assurer le recrutement des troupes. Certains fragments de ces documents historiques figurent dans le film de Richard Boutet, *La guerre oubliée* (1987), qui mêle documents d'archives (films, photographies, journaux, etc.), reconstitutions d'événements historiques, entrevues avec

27. Des films comme *Le chat dans le sac* (1964) de Gilles Groulx, ou *La vie heureuse de Léopold Z* (1965) de Gilles Carle (deux films de fiction tournés dans le style du cinéma direct), *Mon oncle Antoine* (1971) de Claude Jutra, *J. A. Martin photographe* (1976) de Jean Beaudin, *Le déclin de l'empire américain* (1986) de Denys Arcand, etc.

des vétérans de la Grande Guerre ainsi que des scènes fictives²⁸.

2.2 L'avènement de la télévision et le journalisme filmé

Depuis les années 80, les films documentaires ne sont à peu près plus diffusés dans les salles de cinéma (à l'exception de certaines salles de cinéma de répertoire ou d'art et d'essai). Cependant, la mise en ondes, en 1995, d'une chaîne de télévision par câble spécialisée dans la diffusion de films documentaires et de films québécois (Canal D) offre une nouvelle fenêtre de diffusion pour la production documentaire, jusqu'alors relativement marginalisée par son exclusion des salles de cinéma (à l'exception de la diffusion sur les réseaux de Télé-Québec et de Radio-Canada).

Avec l'avènement de la télévision, la production pour la télévision à l'ONF devient rapidement aussi importante que l'ensemble des autres productions de l'organisme. Dès 1954, 50 p. 100 de la production de l'ONF est destinée à la télévision. L'ONF produit alors plusieurs séries télévisuelles, dont une intitulée *Panoramique* (1957-1958), qui se veut un portrait sociohistorique de la société canadienne-française. *Panoramique* constitue une étude de l'histoire sociale du Québec depuis les années 30. La série comprend six films en plusieurs épisodes, dont le plus remarqué est *Les brûlés* (1958) de Bernard Devlin qui aborde la colonisation, dans lequel on peut voir, entre autres, le chansonnier Félix Leclerc. Dès 1960, près de 90 p. 100 des foyers sont dotés d'un téléviseur, de sorte que la télévision joue depuis lors un rôle crucial dans l'évolution de la société québécoise.

L'implantation de la télévision au début des années 50 stimule la production à cause d'une demande accrue de films tournés en 16 mm, ce qui transforme la production elle-même. La pellicule de format 16 mm était considérée à cette époque comme un format de cinéma amateur. Durant la Deuxième Guerre mondiale, les correspondants de guerre utilisaient du matériel de format 16 mm, plus léger et maniable que les lourdes caméras 35 mm (standard de l'industrie cinématographique). Les équipes d'actualités filmées doivent tourner plus souvent et plus vite, et effectuer le montage tout aussi rapidement, de façon à alimenter la télévision dont la programmation doit être constamment renouvelée.

28. Pour plus de détails sur ces archives cinématographiques, voir : LACASSE, Germain. « Les films "perdus" de la guerre oubliée », *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 7, n° 1, printemps 1998, p. 29-42.

2.3 Le cinéma direct : une révolution documentaire

De nos jours, de telles difficultés techniques peuvent sembler inconcevables, dans la mesure où le moindre petit caméscope amateur permet l'enregistrement d'images et de sons synchrones. Cependant, le développement, durant les années 50, de caméras légères et silencieuses, de magnétophones portatifs et de pellicules plus sensibles apparaît comme une véritable révolution technique permettant de filmer avec des équipes de tournage réduites, en décors et éclairages naturels et en son synchrone. Ces développements techniques sont à l'origine de l'avènement du cinéma direct²⁹.

À la fin des années 50, comme le rappelle Michel Brault, on n'était pas habitué d'entendre quelqu'un s'exprimer en direct à la caméra, non pas pour débiter un texte écrit d'avance, mais en utilisant ses propres mots, enregistrés en synchronisme avec l'image : « À l'époque, il n'y en avait aucun film qui existait, où les gens s'exprimaient, pis faisaient la matière même du film, s'exprimant à leur façon. Ça n'existait pas. Il y avait toujours une image muette ou une narration, ou quelque chose qui avait été écrit à l'avance et qui était dicté, pis on faisait jouer les paysans comme des comédiens³⁰. » L'importance accordée au son direct, et plus particulièrement à la parole, au langage (et à la culture) populaire, dans le cinéma direct, s'inscrit alors dans le contexte de l'effervescence du nationalisme au Québec et de l'expression d'une identité québécoise dans les années 60, durant la Révolution tranquille. L'attention portée dans le cinéma direct à l'expression du langage populaire perpétue la tradition orale qui caractérise la culture populaire québécoise, celle des conteurs. Cet héritage s'était manifesté déjà dans le cinéma des premiers temps, à travers la figure du « bonimenteur » ou conférencier, dont l'abbé Tessier perpétuait la pratique.

Cette fascination pour la parole, le langage populaire, se manifeste exemplairement dans l'œuvre de Pierre Perrault (1927-1999) à l'ONF, d'abord homme de radio et poète, notamment dans le film *Pour la suite du monde*, réalisé en collaboration avec Michel Brault (à la caméra) et Marcel Carrière (à la prise de son). La reconstitution de la pêche au marsouin (béluga) — pratique abandonnée depuis 37 ans

29. Vous trouverez une présentation détaillée et très intéressante de l'évolution de la pratique documentaire à cette époque, sur l'avènement du cinéma direct et du cinéma vérité, en France, au Canada et aux États-Unis, dans le documentaire de Peter Wintonick, *Cinéma vérité — Le moment décisif (Defining the Moment)*, produit par l'ONF en 1999. Le documentariste rencontre divers artisans de cette « révolution » du documentaire et rend compte des développements techniques qui l'ont rendue possible. Le film présente de nombreux extraits des principaux films de cette période foisonnante de la production documentaire. Notez cependant que ce film n'est pas disponible à l'ŒIL cinéma. Il est disponible (en location) à l'ONF.

30. Extrait d'un interview figurant dans *La conquête du grand écran*.

— devient le prétexte pour capter la parole et l'action des gens de l'Île aux Coudres. Les pêcheurs reconstituent alors une pêche traditionnelle afin de conserver la trace de cette pratique ancestrale. Ainsi, les cinéastes provoquent cette reconstitution, car elle est effectuée à leur initiative, spécifiquement pour les besoins du documentaire. Sans la présence des documentaristes, cette reconstitution n'aurait probablement jamais eu lieu. Ainsi, les documentaristes n'ont pas recours à une mise en scène (car les événements filmés sont bien réels et non inventés), mais plutôt à une « mise en situation », plaçant les pêcheurs dans une situation propice à faire éclore la parole et le geste. La complicité qui se tisse entre les documentaristes et les sujets filmés est le fruit d'une fréquentation préalable, Perrault ayant déjà côtoyé les habitants de l'Île aux Coudres dans le cadre d'une série télévisée intitulée *Au pays de Neufve-France* (1959-1960).

Les cinéastes du direct donnent ainsi la parole aux gens et de préférence à ceux et celles à qui on ne la donne généralement pas, les laissés-pour-compte de la société, ceux dont on parle, à leur place, par le biais d'un commentaire en voix *off*. À ce titre, les deux films à l'étude s'inscrivent dans la tradition du cinéma direct. Plutôt que de parler à la place des jeunes de la rue, Manon Barbeau s'est mise à leur écoute et leur donne la parole. À propos de *L'armée de l'ombre*, Michel Coulombe souligne à Manon Barbeau que, dans son film, elle ne donne pas la parole aux parents, aux policiers, aux spécialistes. La cinéaste lui répond : « C'est qu'on n'entend jamais ces jeunes. Un temps, j'ai pensé ajouter un commentaire au film. J'y ai renoncé parce que leur parole est tellement forte que je me refusais à la normaliser. Je voulais leur cri brut³¹. »

Dans *L'art n'est point sans Soucy*, lorsqu'on entend un commentaire explicatif en voix *off*, il s'agit de la voix de Jean-Jules Soucy lui-même. Le commentaire n'est donc pas celui d'un narrateur-dieu extérieur à la réalité décrite, comme dans le documentaire classique. La parole est ici laissée au principal intéressé, qui explique son travail, non sans humour. Le ton didactique de la narration du documentaire classique fait place au langage coloré et humoristique du sujet filmé.

3 La pratique documentaire

David Bordwell et Kristin Thompson résument de façon très concise la transformation de la pratique documentaire, dans les années 50, à la

31. Michel COULOMBE. « Entretien avec Manon Barbeau », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 3, printemps 2000, p. 22. Cette entrevue est reproduite dans l'Annexe 2, à la fin du présent cahier.

faveur des développements techniques qui ont favorisé l'émergence du cinéma direct :

« Avant les années 50, la plupart des réalisateurs de documentaires tournaient sans enregistrer de sons et ajoutaient, en phase de montage, un commentaire *off* et une musique postsynchronisée à leurs images. (...) Mais après la Seconde Guerre mondiale, les bandes magnétiques rendirent possible l'enregistrement du son hors des studios. Durant la même période, les demandes des professionnels de L'armée et de la télévision poussèrent les industriels à inventer des caméras 16 mm légères et très performantes. Ces bouleversements techniques favorisèrent l'émergence d'une nouvelle conception de la réalisation documentaire : le cinéma direct. Dans les années 50 et 60, un grand nombre de réalisateurs commencèrent à utiliser des caméras portables et le matériel d'enregistrement synchrone du son pour prendre sur le vif différents types de situations (...) L'ancienne manière s'était largement appuyée sur la mise en scène et le montage, la musique et le commentaire pour conduire le spectateur à certaines conclusions. Le film participant du cinéma direct réduisait le commentaire *off* et plaçait le réalisateur sur la scène, au cœur de la situation³². »

3.1 La préproduction : scénarisation du documentaire

Pour les tournages du cinéma direct, à partir de la fin des années 50, comme on cherchait à saisir la réalité sur le vif, le travail de scénarisation posait un problème sur le plan de l'approche documentaire. Comme le souligne Michel Brault, certains documentaristes cherchaient, comme lui-même à cette époque, à se débarrasser de l'emprise de la littérature sur le cinéma, au profit de l'image et du son. Il rappelle que le tournage du film *La lutte* (ONF, 1961) — réalisé en collaboration avec Claude Jutra, Claude Fournier et Marcel Carrière — avait été effectué sans scénario, à partir d'un simple synopsis (résumé du sujet) dans lequel les cinéastes indiquaient succinctement ce qu'ils avaient l'intention de filmer : « C'est qu'un jour, pour lutter contre l'emprise de la littérature sur le cinéma à l'ONF... On parlait souvent de ça entre nous, pis on disait, il ne faut pas que ce soit la littérature qui domine, faut que ce soit l'image et le son. Alors on a écrit sur une feuille de papier : "Nous voudrions faire un film sur la lutte, le mercredi soir au Forum³³." » Un tel tournage sans scénario préalable laisse alors une place beaucoup plus grande à l'improvisation, au hasard, selon le déroulement des événements filmés et

32. David BORDWELL et Kristin THOMPSON. *L'art du film. Une introduction*, De Boeck Université, Paris / Bruxelles, 2000, p. 503-504.

33. Extrait d'une entrevue présentée dans le documentaire : *Cinéma vérité — le moment décisif*.

les réactions du ou de la cinéaste et des techniciens et techniciennes aux événements.

Précisons que la pratique de l'écriture d'un scénario pour les productions documentaires est toujours de mise, surtout depuis que la télévision joue un rôle de plus en plus important dans le financement des productions cinématographiques, à partir des années 70. L'écriture du scénario permet ainsi un contrôle plus étroit des projets par les producteurs, tant en ce qui a trait au contenu que relativement au budget. Les monteurs québécois Werner Nold et Louise Surprenant soulignent l'obligation, de nos jours, de scénariser les documentaires, obligation imposée par les organismes qui financent la production des films :

« Pour pouvoir produire un film aujourd'hui dans la plupart des cas, il faut l'aide financière de Téléfilm Canada, de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), d'un télédiffuseur et de l'ONF. Le projet est analysé par un comité de lecture ou un comité de programmation dans chacun des organismes. Pour rassurer tout ce monde, il faut scénariser le film documentaire. (...) Le scénario devient le garant de la réalisation pour les maisons d'investissement. (...) Il n'y a presque plus de place pour l'improvisation et l'audace³⁴. »

Les deux films à l'étude ont ainsi été scénarisés. Dans le cas de *L'armée de l'ombre*, la scénarisation du film s'est faite avec la collaboration des jeunes concernés, ce qui est rendu manifeste dans le générique final qui indique : Scénario : Manon Barbeau / Avec la complicité de : Jonathan Lavoie, Sébastien Roy, Martin Lapointe, « Lion », Alexandre L'Heureux, « Caillou », etc. Dans l'entrevue qu'il effectue avec Manon Barbeau, Michel Coulombe interroge d'ailleurs la cinéaste au sujet de cette participation des jeunes à la scénarisation du film : « Vous avez scénarisé le film avec les jeunes de la rue. Ont-ils imaginé le rituel des flambeaux pour le film? » Manon Barbeau lui répond : « Non, ils utilisent véritablement des flambeaux; je leur ai demandé ce qu'ils voulaient dire dans le film, et ils se sont prêtés au jeu. (...) Ce sont eux qui ont choisi les lieux où nous avons tourné, notamment le tunnel où ils allument des flambeaux³⁵ ». De plus, Manon Barbeau a participé au travail de préparation du film, à la recherche, en collaboration avec trois autres chercheurs (François Couture, Sylvain Houde et Raj Anand). *L'art*

34. Werner NOLD et Louise SURPRENANT. « Idéologies du documentaire. Le montage documentaire », *Le documentaire / contestation et propagande*, sous la direction de Catherine SAOUTER, Montréal, XYZ, 1996, p. 138-139.

35. Michel COULOMBE. « Entretien avec Manon Barbeau », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 3, printemps 2000, p. 23. Cette entrevue est reproduite dans l'Annexe 2, à la fin du présent cahier.

n'est point sans Soucy a aussi été scénarisé par le réalisateur, Bruno Carrière, en collaboration, avec Daniel Jean.

3.2 Le tournage documentaire

Comme le rappelle le cinéaste québécois Gilles Groulx au sujet du tournage du film *Les raquetteurs* (ONF, 1958), film précurseur du cinéma direct, réalisé en collaboration avec Michel Brault, les méthodes traditionnelles de tournage du cinéma documentaire imposaient l'usage systématique du trépied pour supporter la caméra, ce qui assure la stabilité du cadre, mais réduit considérablement la mobilité de l'opérateur :

« (...) à cette époque-là, le trépied était une chose absolument obligatoire. On avait même l'impression que c'était plus important que la caméra à certains moments, tu vois? Il fallait absolument travailler sur trépied et toute espèce de caméra portée était jugée comme de l'amateurisme avancé, quelque chose de très dangereux à introduire dans le cinéma. Et c'est pourtant ce qu'on a fait. Les gens étaient tout à fait conscients de la caméra. La caméra n'était jamais dissimulée. (...) Alors moi je trouvais que ça avait une valeur d'expression importante, ça, au lieu de trouver ça comme un empêchement à continuer de tourner³⁶. »

L'utilisation du trépied était donc de mise, d'une part parce que les caméras 35 mm étaient très lourdes (30 à 50 kg), mais d'autre part pour des raisons esthétiques, afin d'éviter les cadrages instables caractéristiques du tournage à l'aide d'une caméra à l'épaule. À partir de la fin des années 50, les caméras étant de plus en plus légères et maniables, il devenait possible de la libérer de son trépied et de la porter à l'épaule, technique de tournage exploitée avec dextérité par Michel Brault à l'ONF à cette époque. Le fait d'utiliser une caméra à l'épaule offre une liberté de mouvement à l'opérateur, lui permettant de réagir promptement aux événements imprévus, au moment même où ils surviennent.

Cependant, les prouesses techniques, comme le travail de l'opérateur portant la caméra à l'épaule, ne constituaient pas une fin en soi, comme le souligne Michel Brault : « C'était pas tout de faire une révolution de gamin... Juste prendre la caméra à la main, filmer contre le soleil, des trucs comme ça. Ça c'était un petit peu des gadgets. Mais au fond, on se rendait compte graduellement, pendant les dix années qui ont suivi, qu'on faisait ça pour une raison beaucoup plus profonde, c'était pour libérer la technique pour pouvoir

36. Extrait d'une entrevue présentée dans *La conquête du grand écran*.

se rapprocher des gens³⁷. » Les développements techniques qui ont permis l'avènement du cinéma direct étaient alors au service d'une transformation de l'approche documentaire. Ce que le cinéma direct va permettre de faire, selon Michel Brault, c'est précisément « (...) de pouvoir s'approcher des gens, avec l'image et le son, et de les connaître dans leur univers sonore³⁸. »

En ce sens, le cinéma direct s'oppose à certaines approches documentaires qui privilégient le tournage à l'improviste, utilisant un téléobjectif (ou objectif à longue focale³⁹) pour filmer les gens à distance, à leur insu, sans être vu. Le téléobjectif permet en effet de filmer de loin, ce qui permet à l'opérateur de rester à distance du sujet filmé, voire de se dissimuler, dans le but de ne pas influencer ou modifier le comportement des gens observés. Cette méthode de tournage, en « caméra cachée », assurait prétendument une certaine objectivité documentaire, dans la mesure où les gens sont susceptibles de modifier leurs comportements lorsqu'ils se savent filmés. L'utilisation du téléobjectif et le tournage en caméra cachée, expérimentés déjà par le cinéaste soviétique Dziga Vertov dans les années 20, seront exploités de nouveau dans les années 50 à l'ONF, dans une série de documentaires intitulée *Candid Eye* (qu'on pourrait traduire littéralement par « œil candide »), série qui précède l'avènement du cinéma direct à l'ONF et à laquelle avait participé Michel Brault.

Les documentaristes du direct n'observent donc plus simplement les gens ou la réalité à distance, à l'improviste, munis de téléobjectifs leur assurant une prétendue objectivité, observateurs extérieurs d'événements qui se déroulent à distance et dont ils ne perçoivent que les apparences. Ils cherchent plutôt à filmer l'événement « de l'intérieur », en quelque sorte, allant jusqu'à y participer. Les gens filmés sont alors conscients de la présence de l'équipe de tournage, comme c'est le cas dans les deux films à l'étude. Le tournage s'effectue avec une équipe réduite, constituée d'un opérateur ou d'une opératrice (caméra à l'épaule) et d'un preneur ou d'une preneuse de son (avec un magnétophone portable). On évite généralement d'ajouter un commentaire en voix *off* débité sur un ton monotone par un narrateur-dieu. Les sons (paroles, bruits ambiants, musique) sont enregistrés sur place. Les images sont tournées en décors et en éclairages naturels plutôt qu'en studio. Les deux films à l'étude sont à cet égard caractéristiques du style du cinéma direct.

37. Extrait d'une entrevue présentée dans *La conquête du grand écran*.

38. *Ibid.*

39. Pour plus de détails sur les caractéristiques de divers types d'objectifs de caméra, voyez l'encadré 2 du cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Le show Truman*, intitulé : Les objectifs de caméra.

Dans *L'armée de l'ombre*, on peut observer une différence d'approche dans le tournage dès les premiers plans du film. Parmi les images d'archives qui ouvrent le film, certains plans ont été tournés au moyen d'un téléobjectif (plus précisément avec un zoom en position téléobjectif), de sorte que les événements sont filmés de loin, à l'improviste, à l'insu des gens dans la rue. Les premiers plans qui montrent ensuite les jeunes, qui interpellent la caméra et la réalisatrice hors champ, sont filmés de beaucoup plus près, l'opérateur faisant varier le cadrage de gros plan à plan rapproché à l'aide d'un zoom. Les jeunes sont conscients de la présence de la caméra et dialoguent avec la réalisatrice, qu'on peut entendre par moments, faiblement, hors champ. Le tournage ne s'effectue donc pas à l'improviste, dans ce cas, mais avec l'accord et la collaboration des jeunes.

Pour le tournage documentaire, comme les événements sont imprévisibles, l'opérateur doit pouvoir s'adapter rapidement aux situations qui se présentent à lui. Comme il n'a pas nécessairement le temps, lors du tournage, de changer l'objectif de sa caméra entre deux plans, selon que l'objet à filmer est éloigné ou rapproché, l'utilisation d'un **zoom (ou lentille à focale variable)** devient d'un grand secours. Le zoom permet à l'opérateur de varier l'échelle de plan rapidement (pour aller chercher un détail en gros plan, ou au contraire pour élargir le cadre et donner une vue d'ensemble d'un événement), sans qu'il ait à se déplacer ou à changer l'objectif de sa caméra. La lentille à focale variable permet de simuler des mouvements de caméra (avant-arrière) sans déplacement réel de la caméra, seulement par le changement de position des lentilles dans l'objectif de la caméra. On parle alors de *travellings optiques* (ou zoom-avant et zoom-arrière). Le zoom-avant permet à l'opérateur, sans qu'il ait à s'avancer, de réduire le cadrage (donc l'échelle de plan) et de s'approcher du sujet filmé par un grossissement de l'image, alors que le zoom-arrière permet d'élargir le champ de vision, comme si l'opérateur reculait avec sa caméra. Le zoom apparaît donc d'une grande utilité dans les tournages documentaires ou pour les reportages télévisuels.

On en note d'ailleurs l'utilisation dans *L'armée de l'ombre*, outre dans les plans d'archives télévisuelles, au début du film, dans la séquence filmée dans un tunnel, éclairé seulement par les flambeaux portés par les jeunes (1 h 01). Dans cette séquence, l'opérateur cadre un jeune en plan rapproché et effectue un zoom-avant jusqu'à le cadrer en gros plan, alors qu'il raconte comment il s'est retrouvé en centre d'accueil. L'opérateur effectue la mise au point sur le visage du jeune, en gros plan, alors que le zoom est en position téléobjectif. Un zoom-arrière (associé à un panoramique gauche-droite) permet, sans interrompre le plan, d'élargir le cadre pour inclure dans le champ, à l'avant-plan droit, Lyon qu'on entendait d'abord hors champ. Après avoir stabilisé son cadrage, l'opérateur élargit de nouveau le cadrage

par un léger zoom-arrière, ce qui permet de voir le jeune à l'arrière-plan, derrière Lyon, peignant un graffiti au mur. Deux plans plus loin, toujours dans le tunnel, Caillou est cadré en plan rapproché alors qu'il peint un graffiti, tout en parlant. Un zoom-avant permet de le recadrer en gros plan, suivi immédiatement d'un zoom-arrière qui agrandit le cadrage jusqu'en plan rapproché.

Dans *L'art n'est point sans Soucy*, on peut observer une succession de zooms-avant et de zooms-arrière (jumelés à des panoramiques et des travellings) dans la séquence abstraite sur le *Tapis stressé* (44' et 46' 30"). D'ailleurs, le plan final de cette séquence consiste en un zoom-arrière à partir d'un gros plan, qui nous révèle progressivement l'œuvre dans son ensemble.

Comme les budgets des films documentaires sont généralement plus limités que ceux des films de fiction, l'utilisation de la vidéo est devenue une pratique généralisée pour les tournages documentaires, la vidéo étant beaucoup moins coûteuse que la pellicule. *L'armée de l'ombre* a été tourné en vidéo, ce qui se remarque dans l'image, dont la qualité est moins bonne que sur pellicule. L'image vidéo est moins sensible aux forts contrastes entre la lumière et l'obscurité, de sorte qu'une trop grande quantité de lumière crée des zones de surexposition dans l'image. De telles surexpositions sont perceptibles à plusieurs endroits dans le film, notamment lorsqu'on aperçoit les jeunes entrer en classe (13'). C'est le cas aussi lorsque Sébastien est interviewé dans un éclairage très lumineux (48') ou encore lorsque Jonathan marche à l'extérieur et que la lumière du jour reflète sur la neige (1 h 06). Cependant, avec les nouvelles technologies de l'audiovisuel (télévision à haute définition et vidéo numérique), la qualité de l'image vidéo se rapproche de plus en plus de l'image sur pellicule (support traditionnel voué à disparaître dans un avenir rapproché au profit de l'enregistrement numérique).

3.3 Le montage documentaire

Le montage consiste dans la sélection et l'organisation des plans qui ont été impressionnés pendant le tournage. Après avoir synchronisé les *rushes* et éliminé les claps, la ou le documentariste doit éliminer les plans jugés inutilisables. Il faut donc visionner l'ensemble de la pellicule impressionnée (ou des enregistrements vidéo, sur rubans magnétiques), ce qui peut représenter parfois plusieurs heures de *rushes*. La sélection des plans qui seront retenus au montage — parmi tous ceux filmés au tournage — implique déjà une multitude de choix opérés par le réalisateur ou la réalisatrice, en collaboration avec le monteur ou la monteuse. Il ou elle doit sélectionner une partie de ce matériel pour effectuer un premier montage bout-à-bout, à partir duquel une sélection et un montage de plus en plus précis aboutissent au montage final. Par exemple, le film de Jean Rouch et Edgar

Morin, *Chronique d'un été* (France, 1961), auquel Michel Brault a participé, dure une heure et demie. Le montage du film dura huit mois, à partir de vingt-cinq heures de *rushes*. Le film *Primary* (États-Unis, 1960) de Richard Leacock, portant sur la campagne électorale du candidat démocrate américain John F. Kennedy en 1960, d'une durée de trente minutes, fut monté à partir de trente heures de *rushes*.

Les monteurs québécois Werner Nold et Louise Surprenant soulignent la différence fondamentale qui existe entre le montage d'un film documentaire et celui d'un film de fiction, dans un article portant précisément sur le montage documentaire :

« De prime abord, le montage de la fiction est lié au découpage où, en principe, tout est prévu : les raccords, les déplacements de la caméra et des acteurs, le texte, les décors, etc. Dans ce contexte, le montage peut être considéré sous plusieurs aspects (...), surtout celui d'une organisation *a priori* inscrite dans un scénario et dans un découpage technique. Le montage du documentaire, quant à lui, fait appel à un matériau d'images et de sons enregistrés sur des événements qui ne se déroulent qu'une seule fois, qui sont donc impossibles à prévoir, à organiser, à découper, soit avec des changements de valeurs de plans, soit avec des dédoublements d'actions vues sous différents axes⁴⁰. »

Dans un film de fiction, on peut filmer une même action à plusieurs reprises, sous différents angles et en variant l'échelle de prise de vue, l'éclairage, etc., en prévoyant les liaisons (raccords) entre les plans qui devront être assurées au montage. Plusieurs plans différents d'une même action facilitent le montage d'une scène en permettant de montrer des détails de l'action (en gros plan, par exemple) et de revenir en plan d'ensemble pour présenter une vue globale de la scène, tout en assurant une continuité parfaite dans le déroulement de l'action, par les raccords entre les plans, malgré la fragmentation de l'action en plusieurs plans plutôt qu'en un seul plan continu. C'est ce qu'on nomme le « montage par continuité », où la continuité spatiale et temporelle de l'action est assurée par le montage entre les plans.

Dans le documentaire, comme le tournage s'effectue à partir d'événements souvent imprévisibles qui ne se déroulent qu'une fois, il est plus difficile d'obtenir une variété de plans d'une même action, à moins de tourner en utilisant plusieurs caméras, ce qui demeure

40. Werner NOLD et Louise SURPRENANT. « Idéologies du documentaire. Le montage documentaire », *Le documentaire / contestation et propagande*, sous la direction de Catherine SAOUTER, Montréal, XYZ, 1996, p. 134. Pour plus de détails sur la question du montage, consultez le cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Cours, Lola, cours* de Tom Tykwer (Allemagne, 1998).

relativement exceptionnel (sauf sur les plateaux de télévision, notamment dans les émissions diffusées en direct, au moment même du tournage). Le monteur ou la monteuse du documentaire doit donc composer avec un ensemble de plans qui n'ont pas nécessairement été tournés en prévision du montage, ce qui complique sa tâche. Il en résulte que la structure des films documentaires est souvent caractérisée par une certaine discontinuité dans la succession des plans ou des séquences.

Un bel exemple de rupture dans l'enchaînement des plans apparaît dès les premières images de *L'armée de l'ombre*, dans les archives télévisuelles qui montrent une succession d'images discontinues de l'émeute (saccage de vitrines, hélicoptère, ambulance, répression policière, etc.). La séquence suivante présente une interview avec les jeunes, qui sont filmés de très près à l'aide d'une caméra à l'épaule munie d'un zoom permettant à l'opérateur de modifier l'échelle de plan sans se déplacer. Le lien entre ces deux premières séquences du film est assuré par le discours des jeunes qu'on entend d'abord en voix *off* sur les images d'archives, puis en son synchrone, dans la deuxième séquence, lorsque ceux-ci apparaissent devant la caméra.

La continuité entre les plans et les séquences est souvent assurée de cette façon, par un commentaire sur la bande sonore. Dans *L'armée de l'ombre* et *L'art n'est point sans Soucy*, les commentaires en voix *off* des principaux protagonistes servent parfois de lien ou de relais entre les plans. Il en est de même pour la musique ajoutée en postsynchronisation, comme l'air de la chanson « Les fourmis marchent... » interprété à la guitare électrique, dans *L'armée de l'ombre*, qui revient à plusieurs reprises sur des images des jeunes qui déambulent dans la ville, ou la musique ludique, vaguement militaire, de Robert M. Lepage, dans *L'art n'est point sans Soucy*, lors de la mini-fiction mettant en scène Jean-Jules aux commandes d'un F-18 (24') ou sur les plans de détail du *Tapis stressé* (44' et 46' 30").

Le montage permet néanmoins de créer une certaine continuité entre les plans, à l'intérieur d'une séquence. Dans *L'armée de l'ombre*, la séquence du tunnel (1 h 01) respecte une certaine chronologie dans la succession des plans, même si la durée de la séquence n'est pas nécessairement conforme à la durée réelle des événements. La séquence débute par l'arrivée des jeunes à l'entrée du tunnel, portant leurs torches éteintes. Elle se poursuit à l'intérieur du tunnel, avec l'allumage des flambeaux, les « combats » aux flambeaux, les interviews, les graffitis, puis se termine alors qu'on voit les jeunes qui marchent vers la sortie du tunnel. L'ordre des plans présente une succession logique et chronologique, où une certaine continuité est assurée entre les plans.

D'abord la continuité entre les plans est assurée par la bande sonore, notamment avec la musique (petit air de bombe) et la chanson

que les jeunes chantent, à la fin de la séquence. L'air de bombarde est entendu d'abord au début de la séquence, puis revient vers la fin, à partir du plan où on voit Caillou peignant un graffiti au plafond du tunnel. La musique se poursuit sur les trois plans suivants, assurant la continuité entre ces plans, jusqu'à ce que la chanson des jeunes prenne le relais jusqu'à la fin de la séquence. Le montage entre les trois derniers plans assure une parfaite continuité, par un champ-contrechamp. La caméra précède d'abord (en travelling-arrière, caméra à l'épaule) les jeunes qui marchent vers elle, en direction de la sortie du tunnel. L'air de bombarde accompagne les voix des jeunes et se poursuit au début du plan suivant, assurant la continuité entre les deux plans. Dans le second plan, la caméra suit les jeunes par derrière, en travelling-avant (caméra à l'épaule), la silhouette des jeunes se découpant sur la sortie illuminée du tunnel, à l'arrière plan. L'air de bombarde, au début du plan, fait place à la chanson qu'entonnent les jeunes et qui se poursuit dans le troisième plan, ce qui assure la continuité entre le deuxième et le troisième plan. Le dernier plan de la séquence cadre les jeunes de nouveau de face, en les précédant par un travelling-arrière (en plan rapproché), alors qu'ils terminent leur chanson.

Dans *L'art n'est point sans Soucy*, la présentation du *Biodôme*, au début du film (après le générique), ne respecte pas le déroulement chronologique des faits. Le montage entrecoupe le voyage en camionnette de Ville de La Baie jusqu'à Québec avec des images de son exposition au Lieu, la préparation de l'œuvre, des interviews avec des amis, des spécialistes ou avec L'artiste lui-même. Ainsi, on voit des images de l'œuvre installée au Lieu, suivies d'images de la préparation de l'œuvre (épluchage des oignons, teinture des pelures d'oignons, etc.).

À l'inverse, la séquence suivante (13') présente une continuité spatiale et temporelle qui respecte la chronologie des événements, lorsque Jean-Jules appelle sa voisine, Blanche, pour monter jouer une partie de cartes chez elle. On voit d'abord L'artiste dans son appartement (en plan rapproché, de profil gauche), au téléphone, brassant un jeu de cartes en s'adressant à Blanche. Le plan suivant le cadre de plus près (en gros plan, la caméra s'étant déplacée latéralement, sur la gauche), en parfaite continuité spatiale et temporelle avec le plan précédent. Le dialogue se poursuit dans le second plan, alors qu'il continue de brasser les cartes. Il raccroche le téléphone et se lève de son fauteuil. Le plan suivant le montre sortant de chez lui et montant à l'étage supérieur, chez Blanche. On entend la voix de Soucy en voix *off*, qui nous présente Blanche. Le quatrième plan montre Jean-Jules et Blanche discutant à la table de cuisine, alors que le jeu de cartes est visiblement déjà commencé, ce qui laisse supposer qu'une partie de l'action (lorsque Jean-Jules entre chez Blanche et s'installe à table) n'est pas présentée dans le film. La succession des plans respecte néanmoins la chronologie des événements, malgré de petites ellipses (ou sautes) temporelles entre

les plans 2 et 3, puis 3 et 4. De telles ellipses temporelles sont courantes dans le montage entre les plans et permettent notamment de raccourcir le film en éliminant des moments jugés non essentiels à la compréhension des spectateurs et des spectatrices. De plus, l'orientation spatiale et la position de Jean-Jules et de Blanche dans la pièce demeurent cohérentes, même lorsque l'opérateur déplace sa caméra, d'un plan à l'autre. Dans la suite de la séquence, le commentaire de Jean-Jules en voix *off*, alors qu'il décrit Blanche, assure la continuité entre les plans.

Le plus bel exemple de montage demeure néanmoins la séquence mise en scène autour de la compagnie Soucy financier, lorsque Jean-Jules part à la rencontre du groupe *Interaction* aux commandes d'un F-18 (24'). Le montage crée une continuité (fictive) entre les plans, en montrant Jean-Jules montant à bord de l'avion, suivi du décollage d'un F-18. La mise en scène est appuyée par une musique vaguement militaire, suivie d'une musique évoquant les films d'espionnage, lorsque Jean-Jules arrive chez M. Laroche (du groupe *Interaction*).

4 Le cinéma engagé et la vidéo comme outil d'intervention sociale

On observe une pratique d'un cinéma engagé dans l'œuvre de plusieurs cinéastes québécois tels que Gilles Groulx (*Où êtes-vous donc?*, 1968, *Entre tu et vous*, 1969, *24 heures ou plus...*, 1976), Denys Arcand, dans ses films documentaires (*On est au coton*, 1970, *Québec : Duplessis et après...*, 1972, *Le confort et l'indifférence*, 1981, sur le référendum de 1980) et dans certains de ses films de fiction (*Réjeanne Padovani*, 1973, *Gina*, 1975), Pierre Falardeau (*Pea Soup*, 1978, *Speak White*, 1980, *Le temps des bouffons*, tourné en 1985, mais diffusé clandestinement à partir de 1993, *Octobre*, 1994, etc.), Anne Claire Poirier (*Mourir à tue-tête*, 1979, *Tu as crié LET ME GO*, 1997) ou Tahani Rached (*Au chic Resto Pop*, 1990, *Urgence! Deuxième souffle*, 1999). Le cinéma comme outil de prise de conscience, engagé politiquement et socialement, se développe un peu partout dans le monde durant les années 60 et 70, dans le cinéma de fiction⁴¹ comme dans le cinéma documentaire⁴².

41. À la même époque, on observe un tel engagement politique notamment dans le cinéma de la Nouvelle Vague française, par exemple dans certains films de Jean-Luc Godard comme *Le petit soldat* (1960), interdit pendant trois ans par la censure française, *Les carabiniers* (1963), *La Chinoise* (1967), ou encore dans *Z* (1968) de Constantin Costa-Gavras.

42. Précisons que certains documentaires produits à l'ONF ont été censurés pour des raisons politiques, durant les années 70 et 80, et leur distribution interdite, notamment sous la direction du commissaire de l'ONF Sydney Newman (de 1970 à 1975). Des films comme *On est au coton* de Denys Arcand, sur l'industrie textile, *24 heures ou plus...* de Gilles Groulx, sur la situation sociale et politique du Québec, ou encore *Passiflora* de Fernand Bélanger et Dagmar Gueissaz-Teufel (1985), sur la visite du Pape Jean-Paul II et celle de la vedette de la musique populaire, Michael Jackson, au Stade olympique de Montréal, en 1984.

Rappelons brièvement que les années 60 et 70 sont caractérisées par de nombreuses manifestations contre la guerre du Viêt-nam, les revendications pour les droits civiques des Afro-américains aux États-Unis, les événements de mai 1968 en France, la montée des mouvements féministes (la Fédération des femmes du Québec est fondée en 1965), plusieurs guerres d'indépendance en Afrique (l'Algérie acquiert son indépendance en 1962) et les luttes contre le colonialisme. Au Québec, à la suite du décès de Maurice Duplessis en 1959, le gouvernement libéral de Jean Lesage amorce une période de modernisation de la société québécoise, qu'on qualifiera de Révolution tranquille. On assiste parallèlement à une montée du nationalisme québécois qui mène à la création de nouveaux partis politiques prônant l'indépendance du Québec, entre autres le Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN), mouvement fondé en 1960, qui devient un parti politique en 1963, et le Parti Québécois de René Lévesque, fondé en 1968. Mais la révolution n'est pas si tranquille. De nombreux attentats à la bombe sont perpétrés par les membres du Front de libération du Québec (FLQ), tout au long des années 60, contre diverses institutions associées aux intérêts de la classe dirigeante anglophone et le colonialisme britannique, événements qui culmineront lors de la crise d'octobre 1970⁴³.

Dans ce contexte social et politique en effervescence, certains groupes vont chercher à utiliser le cinéma et la vidéo pour réaliser des films dans un but d'intervention sociale. C'est le cas en particulier à l'ONF où, dès la fin des années 60, un « Groupe de recherches sociales » réunit les cinéastes Maurice Bulbulian, Fernand Dansereau, Roger Forget, Michel Régnier et Hortense Roy, qui utilisent les possibilités techniques de la vidéo légère à des fins d'animation sociale. Ces expérimentations précèdent le développement, à l'ONF, d'un programme de production de films intitulé **Société nouvelle**, qui s'est échelonné sur une période de dix ans (1969-1979). *Société nouvelle* visait l'utilisation de l'audiovisuel comme outil d'intervention sociale et produisait des films conçus pour être des catalyseurs de changements sociaux. Plusieurs projets vont être développés dans le cadre du programme *Société nouvelle* de l'ONF, dont un programme intitulé « En tant que femmes », ainsi que la création du *Vidéographe* à Montréal.

Dirigé par Anne Claire Poirier, le programme « **En tant que femmes** » permet la production de six films réalisés par des femmes et pour les femmes, entre 1972 et 1975, dont *Les filles du roi* (1974) et *Le temps de l'avant* (1975), réalisés par la cinéaste directrice. Cette période voit d'ailleurs l'accès des femmes aux postes de réalisation, dans le cinéma québécois, et cela se manifeste d'abord principalement dans le cinéma documentaire. À ce titre, Anne Claire Poirier fait figure de pionnière avec

43. Pour plus de détails sur cette période, voyez le documentaire de Robin Spry : *Les événements d'octobre 1970 (Action : The October Crisis of 1970)*, ONF, 1973). Ce document relate les événements d'octobre 1970, placés dans le contexte socio-politique de l'époque. Document complémentaire disponible à l'ŒIL cinéma.

son premier long métrage, *De mère en fille* (1967), qui aborde le sujet de la maternité. Par son œuvre engagée socialement pour la cause des femmes, elle contribue à l'essor d'un cinéma féministe au Québec. En 1979, elle réalise un film qui obtiendra une diffusion internationale, *Mourir à tue-tête*, dans lequel elle intègre documentaire et fiction dans une dénonciation sans appel du viol sous toutes ses formes⁴⁴. Plus récemment (de 1987 à 1997), un programme de l'ONF intitulé « Regards de femmes » était aussi consacré spécifiquement à la production de films réalisés par des femmes.

Soutenu par le programme *Société nouvelle*, Robert Forget fonde en 1971 le **Vidéographe**, centre de production et de diffusion vidéo et d'intervention communautaire, où plusieurs réalisateurs vont faire leurs premières armes, dont Pierre Falardeau (*Continuons le combat*, court métrage réalisé en 1971 sur la lutte professionnelle au Québec), Bruno Carrière (*Pour aller plus loin*, 1972, court métrage), Fernand Bélanger, Richard Boutet, Jean Beaudry, Robert Favreau, Charles Binamé, Tahani Rached, André Melançon, Paul Tana, Roger Cantin et autres. Le *Vidéographe* permet l'utilisation d'une technique (la vidéo) moins coûteuse et plus légère que les films tournés en pellicule, ce qui permet aux réalisateurs et réalisatrices de produire des documents audiovisuels sans avoir à subir les contraintes économiques que met en jeu la production cinématographique (sur pellicule).

Plusieurs commentateurs déplorent cependant le fait que le cinéma engagé, très dynamique durant les années 60 et 70, se fait de nos jours beaucoup plus rare⁴⁵. L'ONF demeure malgré tout une institution où il se pratique encore aujourd'hui un cinéma engagé. *L'armée de l'ombre* s'inscrit précisément dans cette tradition. Manon Barbeau souligne clairement la dimension sociale de son travail, où le cinéma documentaire est considéré non seulement comme un moyen de représenter la réalité, mais comme un outil de prise de conscience permettant éventuellement d'agir sur la société et de faire bouger les choses : « (...) je vois mes films comme des outils de transformation. L'art peut changer les choses. J'espère seulement qu'à partir du film les gens vont vouloir faire un travail individuel qui conduira à un effort collectif. (...) On peut changer le monde. D'ailleurs, je suis associée à un projet qui reliera les personnes âgées et les jeunes et qui se nomme comme cela, "Changer le monde". (...) Le cinéma me donne la possibilité d'être utile. Il me convainc que j'ai un rôle à jouer⁴⁶. »

44. Des extraits du film *Mourir à tue-tête* ainsi qu'une entrevue avec les acteurs principaux du film (Germain Houde et Julie Vincent) sont présentés dans un épisode de l'émission *La grande illusion* intitulé : *Le cinéma social ou engagé* (diffusé par Télé-Québec). Document disponible à l'ŒIL cinéma.

45. On fait un tel constat dans l'épisode de la série *La grande illusion* intitulé : *Le cinéma social et engagé*.

46. Michel COULOMBE. « Entretien avec Manon Barbeau », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 3, printemps 2000, p. 24. Cette entrevue est reproduite dans l'Annexe 2, à la fin du présent cahier.

Pour ce qui est de *L'art n'est point sans Soucy*, s'il ne peut être considéré comme un documentaire engagé, il trace néanmoins le portrait d'un artiste contemporain dont la pratique artistique, elle, est pleinement engagée. Cet engagement se manifeste aussi bien dans le contenu de ses œuvres que par la participation active de la communauté dans la réalisation de ses projets. Jean-Jules souligne d'ailleurs l'influence des mouvements d'art engagé sur l'évolution de son travail : « J'ai quand même fait mon baccalauréat à Chicoutimi, mais c'était la période où il y avait tous les mouvements d'art sociologique. Toutes les grandes questions étaient posées : le rôle de L'art, c'est quoi sa place dans la société, la période de L'art engagé, plus engagé politiquement, plus engagé socialement. Ça fait que ça, c'est quand même des choses qui m'ont beaucoup interpellé. »

Si la pratique d'un cinéma engagé se fait plus rare de nos jours, elle survit sans conteste dans le cinéma documentaire. Le film de Richard Desjardins et Robert Monderie sur l'état de la forêt québécoise, *L'erreur boréale* (1999)⁴⁷, en fournit un exemple récent qui a connu un retentissement important au Québec. Cela peut s'expliquer évidemment par la popularité du chansonnier, mais aussi par le portrait catastrophique de la forêt qui y est tracé. L'impact médiatique du film fut tel que les compagnies papetières ont même senti le besoin de redorer leur image et de contrecarrer les effets du film de Desjardins et Monderie par une campagne publicitaire télévisuelle visant à rassurer la population sur leur gestion de la forêt⁴⁸. Mais au-delà de son impact médiatique, le film a été réalisé, comme l'affirme Richard Desjardins : « (...) dans le but de provoquer une enquête publique indépendante sur la foresterie ici⁴⁹. » Le gouvernement tiendra une commission parlementaire sur la question, mais comme le souligne Desjardins, dans ce dossier, le gouvernement est à la fois juge et partie, d'où l'importance d'une enquête indépendante. L'influence réelle du film demeure donc encore incertaine, mais il a au moins le mérite d'avoir lancé le débat en alertant l'opinion publique.

47. Une production de l'Association coopérative de production audio-visuelle (ACPAV), en association avec l'ONF.

48. Vous trouverez des extraits de *L'erreur boréale* — et des documentaires précédents de Desjardins et Monderie : *Comme des chiens en pacage* (1977), *Mouche à feu* (1983), *Noranda* (1984) —, ainsi qu'une entrevue avec Richard Desjardins, dans l'émission de la série *La grande illusion* consacrée au cinéma documentaire. Document disponible à l'CEIL cinéma.

49. Extrait de l'entrevue avec Richard Desjardins, dans l'émission de *La grande illusion* consacrée au cinéma documentaire.

DEUXIÈME PARTIE

VISIONNEMENT CRITIQUE DES FILMS

Maintenant qu'ils et elles disposent de connaissances pertinentes sur le cinéma documentaire, les élèves sont mieux préparés au visionnement critique des films proposé dans la présente section. Chacun des exercices suggérés permettra d'attirer l'attention des élèves sur un élément particulier de ces films et pourra servir de point de départ aux discussions qui suivront le visionnement.

1 Premier exercice : les caractéristiques du documentaire

Les deux films présentent plusieurs éléments caractéristiques du cinéma documentaire (générique, image, son, archives, interviews, etc.), présentés à la section 1.5 du cahier Caractéristiques du documentaire. En visionnant les films, les élèves tenteront de repérer des exemples des principales caractéristiques du documentaire que l'on y retrouve.

Éléments de réponse :

Vous trouverez des exemples de chacune des caractéristiques retenues dans la section 1.5 Caractéristiques du documentaire du texte complémentaire qui suit le Tableau synoptique (pages 21 à 28). Parmi les principales caractéristiques du cinéma documentaire, nous avons retenu les points suivants :

- 1.5.1 Le générique
- 1.5.2 L'image
 - a) Mouvements de caméra
 - b) Éclairages
 - c) Mise au point
- 1.5.3 Le son
- 1.5.4 La narration en voix *off*
- 1.5.5 Archives et artefacts
- 1.5.6 Témoignages et interviews
- 1.5.7 Le regard à la caméra

2 Deuxième exercice : le tournage documentaire

Dans cet exercice, les élèves sont invités à observer les caractéristiques de différentes scènes, de façon à reconstituer les conditions de tournage et identifier le style documentaire privilégié, à savoir la façon dont le ou la documentariste a procédé pour capturer le réel dans chacune de ces

scènes et quelle a été la nature de son intervention sur le réel lors du tournage. Les élèves pourront mettre à profit les notions présentées à la section 3.2 Le tournage documentaire. En visionnant *L'art n'est point sans Soucy*, les élèves seront particulièrement attentifs à la première séquence tournée chez Blanche (13'). Dans *L'armée de l'ombre*, on peut comparer, sur le plan du tournage, les deux premières séquences du film.

Éléments de réponse :

Dans *L'art n'est point sans Soucy*, le premier entretien entre Jean-Jules et Blanche a, de toute évidence, été préparé. L'ombre sous la fenêtre révèle la présence d'un éclairage artificiel, mis en place spécialement pour le tournage (probablement un projecteur placé au-dessus de la table). L'utilisation d'un éclairage artificiel est un choix du réalisateur, qui voulait saisir distinctement les visages. Mais cet éclairage produit des reflets non désirés, ce qui explique le recours à la couverture rouge sur la table, qui permet d'obtenir une image claire du jeu de cartes et d'éliminer les reflets indésirables. Quant à la caméra, elle est supportée par un trépied, ce dont témoigne la stabilité du cadrage des images. En ce qui concerne le dialogue, il est vivant, naturel, spontané, et fait appel au langage ordinaire. Il s'agit, de toute évidence, de deux personnes qui ont l'habitude des conversations à bâtons rompus. On voit qu'elles se connaissent bien et qu'elles n'hésitent pas à dire ce qui leur vient à l'esprit. On peut en déduire que cet entretien, bien qu'il ne soit pas capté sur le vif, répond néanmoins au principe de la mise en scène minimale. Jean-Jules et Blanche reproduisent pour la caméra une situation qu'ils vivent fréquemment. Il s'agit d'une mise en situation plus que d'une mise en scène.

Dans *L'armée de l'ombre*, on peut comparer les deux premières séquences, d'une part les archives télévisuelles, d'autre part les jeunes qui s'adressent directement à la caméra (voir la section 3.2 Le tournage documentaire). Ces deux premières séquences du film illustrent deux approches différentes du tournage documentaire. Les images d'archives sont tournées à l'improviste, à l'insu des sujets filmés, alors que les premières images dans lesquelles on aperçoit les jeunes montrent qu'ils sont conscients de la présence de la caméra et le tournage s'effectue avec leur accord et leur complicité. On trouve un autre exemple de tournage à l'improviste lorsque Lyon et Caillou font du « squeegee » sur la rue, nettoyant des pare-brise d'automobiles (40'). La caméra surplombe la scène, en plongée, de loin, de sorte que les automobilistes ne sont pas en mesure de l'apercevoir. De façon générale, dans *L'armée de l'ombre* le tournage s'effectue presque systématiquement à l'aide d'une caméra à l'épaule et en éclairages naturels. À l'inverse, dans *L'art n'est point sans Soucy*, la caméra repose généralement sur un trépied, ce dont témoigne la stabilité du cadrage des images (à l'exception notable de la séquence dans la camionnette, au début du film) et le cinéaste utilise, dans certaines scènes, des éclairages artificiels.

TROISIÈME PARTIE RETOUR SUR LES FILMS

Dans la troisième partie, on propose un retour critique sur les films et la mise en commun de l'évaluation qu'en ont fait les élèves, individuellement ou par équipe. À l'occasion d'échanges d'idées et de discussions, les élèves sont invités à partager leurs impressions sur les films et à prendre conscience de la diversité des perceptions dans le groupe.

1 La mise en commun des perceptions des élèves

Il est important ici de s'assurer que les élèves mettent à profit les observations faites dans les exercices proposés aux étapes précédentes.

1.1 Retour sur les exercices proposés

Les éléments de réponses aux exercices proposés dans la deuxième partie ont déjà été fournis, sous forme d'exemples tirés des films.

1.2 Discussion sur l'approche documentaire

Dans les deux films à l'étude, les cinéastes ont développé une certaine complicité avec le ou les sujets filmés. Comment cette complicité se manifeste-t-elle?

Éléments de réponse :

Dans *L'art n'est point sans Soucy*, le cinéaste s'inspire de l'esprit ludique de Jean-Jules, dès le titre même du film, où le jeu de mots impliquant le nom de L'artiste correspond à la propension de Jean-Jules pour les jeux avec le langage, dans son travail. Au début du film, la remise des *colliers Ha! Ha! waïens* au maire de La Baie (anciennement Baie des Ha! Ha!) — action artistique qui a réellement eu lieu et que le documentariste a filmée — donne l'occasion au réalisateur d'introduire l'événement par une parodie de reportage télévisuel. Une journaliste voit son reportage interrompu par le passage d'un F-18 dont le vacarme enterre ses paroles. Cette parodie partage le ton ludique de l'action artistique de Jean-Jules. Un peu plus loin, dans la présentation du *Biodôme*, Jean-Jules explique à un groupe de jeunes qu'au Saguenay, « (...) le F-18 est l'oiseau qu'on voit le plus souvent... ». Là-dessus, le bruit d'un avion, ajouté au montage, se superpose aux paroles de L'artiste, qui ajoute ensuite que ça fait « (...) un bruit énorme sur les conversations ». Enfin, la complicité du cinéaste avec

son sujet se manifeste dans une courte mise en scène (fiction) qui donne l'occasion à Jean-Jules de prolonger son projet intitulé *Soucy financier*, lorsqu'il se rend à la base militaire de Bagotville pour prendre l'avion, un F-18 qu'il loue pour ses déplacements et qu'il pilote lui-même. La collaboration du cinéaste à cette petite fiction permet à Jean-Jules de prolonger sa démarche mettant en scène sa compagnie fictive, *Soucy financier*.

Dans *L'armée de l'ombre*, la complicité de la réalisatrice avec les jeunes de la rue est attestée dans le générique de la fin, qui indique que le film a été scénarisé avec la complicité des jeunes. Cependant, cette complicité apparaît dans le film, notamment par la technique de tournage utilisée, dans le style du cinéma direct. Les jeunes ne sont pas filmés à l'improviste, en caméra cachée. Ils sont conscients de la présence de la caméra et acceptent de témoigner de leur vécu, partageant leur intimité en révélant des souvenirs parfois douloureux. Leur collaboration au film témoigne ainsi de la confiance que la réalisatrice a pu établir avec eux. Pour illustrer cette complicité, on peut comparer les deux premières séquences du film, soit la séquence d'archives télévisuelles qui ouvre le film, suivie de la première séquence d'interviews avec les jeunes, qui s'adressent directement à la caméra, ainsi qu'à la réalisatrice, hors champ (voir la section 3.2 Le tournage documentaire). La complicité de la cinéaste avec les jeunes apparaît aussi dans une petite scène ludique, lors d'un combat de balles de neige (28' 30"). Sébastien se tourne vers la caméra, balle de neige en main, et la lance directement dans l'objectif. Ce jeu nécessite la complicité du cameraman, qui doit placer une plaque de verre ou de plastique (plexiglass) devant sa caméra pour que le projectile n'abîme pas l'objectif de sa caméra.

De façon générale, si *L'armée de l'ombre* respecte le style du cinéma direct (tournage en équipe réduite, avec la complicité des sujets filmés, caméra à l'épaule, décors et éclairages naturels, son synchrone), *L'art n'est point sans Soucy* s'en éloigne quelque peu par les éléments de mise en scène qu'on peut y observer (mini-fictions, éclairages artificiels, ajout de bruitages, etc.).

2 Les thématiques des films

Une autre manière intéressante de faire un retour sur un film consiste à proposer aux élèves d'échanger sur leur perception de certaines thématiques abordées dans ce film.

2.1 Père manquant, fils « en manque » : l'absence du père dans le cinéma québécois et la société québécoise

L'absence ou la négligence du père est un thème récurrent dans l'histoire du cinéma québécois. À titre d'exemple, on peut mentionner

des films aussi importants que *La petite Aurore l'enfant martyr* (1951) ou *Tit-Coq* (1952), *Mon oncle Antoine* (1971) de Claude Jutra, *Les bons débarras* (1980), *Les beaux souvenirs* (1981) et *Les portes tournantes* (1988) de Francis Mankiewicz, ou plus récemment, *Léolo* (1992) de Jean-Claude Lauzon ou *Le confessionnal* (1995) de Robert Lepage. Si ce thème est si présent dans notre cinématographie, c'est qu'il témoigne d'un phénomène social majeur qu'on retrouve au cœur du film de Manon Barbeau, et qui était déjà au centre de son film précédent, *Les enfants de Refus global*.

Dans son entretien avec Michel Coulombe, Manon Barbeau souligne, à propos de son refus d'ajouter un commentaire en voix *off*, de façon à laisser la parole aux jeunes : « Même s'il n'y a pas de commentaire, il me semble que l'absence du père se sent dans le film⁵⁰ ». L'absence du père ou de la mère, ou encore la négligence des parents, sont des thèmes qui reviennent en effet de façon récurrente dans le discours des jeunes, tout au long du film. Dès le début du film, Lyon souligne que ses parents ne se sont pas vraiment occupés de lui, de sorte qu'il a dû apprendre à se débrouiller par lui-même. De même, Sébastien élabore longuement sur la négligence parentale et le manque d'amour qui en résulte; Carl aussi, qui raconte qu'étant enfant, il devait aller chercher son père à la fermeture de la taverne, ou encore Caillou, qui déplore que son père ne prenait jamais le temps de jouer avec lui.

Dans un ouvrage intitulé *Père manquant, fils manqué*, le psychanalyste québécois Guy Corneau, aborde précisément la question de l'absence du père et de ses conséquences sur leurs fils. Cependant, l'absence du père ne signifie pas seulement son absence physique, mais aussi l'absence de relation affective ou une relation déficiente ou caractérisée par de la négligence.

« Le sens que je donne à l'expression « père manquant » recouvre tout autant l'absence psychologique que physique du père, il signifie autant l'absence d'esprit que l'absence émotive; il contient également la notion d'un père qui, malgré sa présence physique, ne se comporte pas de façon acceptable; je pense ici aux pères autoritaires, écrasants et envieux des talents de leur fils, dont ils piétinent toute initiative créatrice ou toute tentative d'affirmation; je pense enfin aux pères alcooliques, dont l'instabilité émotive garde les fils dans une insécurité permanente.

Pour ce qui est du terme "fils manqués", au risque de faire un mauvais jeu de mots, j'ai voulu souligner le fait qu'il n'y a pas de filiation entre les pères et les fils. Ce n'est pas tant que les fils soient

50. Michel COULOMBE. « Entretien avec Manon Barbeau », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 3, printemps 2000, p. 22. Cette entrevue est reproduite dans l'Annexe 2, à la fin du présent cahier.

"manqués" au sens propre du mot, mais plutôt "en manque" de pères⁵¹. »

On est loin du temps où les pères partaient couper du bois sur les chantiers, alors que la mère restait seule à la maison pour s'occuper des enfants. Pourtant, le père demeure encore bien souvent absent, dans la société québécoise contemporaine, alors qu'une part importante (au moins 20 p. 100) des familles sont aujourd'hui mono-parentales (où le seul parent est, dans la grande majorité des cas, la mère). Par ailleurs, il est très fréquent que les deux parents travaillent à l'extérieur du foyer, de sorte que leur présence auprès des enfants et leur rôle dans leur éducation s'en trouvent limités. La carrière de certains parents acquiert parfois une telle importance qu'elle ne laisse plus beaucoup de place à la vie familiale. Et même lorsque les pères sont présents, physiquement, ils ne sont pas nécessairement à l'écoute des besoins affectifs de leurs enfants, comme le souligne Guy Corneau. Compte tenu des témoignages livrés par les jeunes dans le film, peut-on relier leur marginalité et leur refus des valeurs de la société capitaliste à l'absence ou la négligence parentale?

D'autre part, dans *Les fils d'Oreste ou la question du père*, la psychanalyste française Christiane Olivier remarque que : « Le soin que les adolescents apportent à leur apparence, leur "look", trahit une profonde incertitude quant à leur valeur intérieure, qui se traduit par le besoin de s'accrocher à la norme du groupe. Plus le look est important aux yeux de l'enfant, plus est manifeste la recherche de valeurs extérieures à la famille, faute de les avoir trouvées à l'intérieur⁵². » En ce sens, les jeunes doivent s'inventer des modèles qui leur sont propres et se forger eux-mêmes un code de valeurs. L'importance de l'apparence, du « look » et l'adhésion au groupe, à la « gang » comme « famille substitut », peuvent-elles être le résultat de l'absence de modèles à l'intérieur de la famille à qui les jeunes pourraient s'identifier, comme le suggère l'auteure? Par ailleurs, la critique sociale développée par les jeunes, dans le film, peut-elle être considérée comme une critique de la démission (absence ou négligence) parentale?

2.2 Le cinéma (ou L'art) peut-il changer le monde?

Dans *L'art n'est point sans Soucy*, pour expliquer son implication dans le monde de L'art, L'artiste parle du désir qu'il avait d'un engagement social qui n'en soit pas un de simple « dénonciation sèche ». Ses propos peuvent laisser entendre qu'il subordonne L'art à l'engagement social. Considérant l'ensemble du film, peut-on dire que

51. Guy CORNEAU. *Père manquant, fils manqué*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1989, p. 19.

52. Christiane OLIVIER. *Les fils d'Oreste ou la question du père*, Paris, Flammarion, 1994, p. 171.

tel est le cas? Par son travail sur le *Tapis stressé*, L'artiste remet en cause les traditions ou les conventions en histoire de L'art. À propos de cette œuvre, il affirme que c'était une manière de faire comprendre que le tube de peinture est aussi folklorique dans le monde de L'art que la ceinture fléchée au regard de la culture populaire québécoise. À cet égard, on peut constater que les préoccupations d'ordre artistique sont aussi importantes, dans cette œuvre, que les préoccupations d'ordre social ou environnemental, notamment en ce qui concerne la récupération des déchets domestiques et l'implication de la communauté dans la réalisation de l'œuvre. À ce titre, Jean-Jules parvient-il à démontrer qu'un rapprochement entre L'art et la vie est possible, ou que L'art peut se conjuguer avec un engagement social?

L'armée de l'ombre peut être considéré comme un film engagé, ne serait-ce que par la critique sociale développée par les jeunes dans le film. Cependant, en présentant ce portrait de société, Manon Barbeau cherche à susciter une prise de conscience individuelle et collective dans le but de changer le monde, selon ses propres termes : « (...) je vois mes films comme des outils de transformation. L'art peut changer les choses. J'espère seulement qu'à partir du film les gens vont vouloir faire un travail individuel qui conduira à un effort collectif. (...) On peut changer le monde. D'ailleurs, je suis associée à un projet qui reliera les personnes âgées et les jeunes et qui se nomme comme cela, "Changer le monde". (...) Le cinéma me donne la possibilité d'être utile. Il me convainc que j'ai un rôle à jouer⁵³. » Le cinéma (ou L'art) engagé peut-il réellement contribuer à changer le monde, comme le suggère la réalisatrice? Des films comme *L'armée de l'ombre* ou *L'art n'est point sans Soucy* permettent-ils de faire bouger les choses? Et est-ce la fonction du cinéma que de changer le monde ou doit-il se limiter à n'être qu'un simple divertissement? L'art doit-il demeurer sans soucis (simple objet de plaisir ou de beauté) ou doit-il se préoccuper de causes sociales et politiques?

53. Michel COULOMBE. « Entretien avec Manon Barbeau », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 3, printemps 2000, p. 24. Cette entrevue est reproduite dans l'Annexe 2, à la fin du présent cahier.

BIBLIOGRAPHIE

COULOMBE, Michel et Marcel JEAN. *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1999 (troisième édition revue et augmentée par Michel Coulombe), 721 p.

GAUDREAU, André, Germain LACASSE et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN. *Au pays des ennemis du cinéma... / Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Québec, Nuit blanche, 1996, 215 p.

GAUDREAU, André et Philippe MARION [sous la direction de]. *Cinémas*, vol. 4, n° 2, « Le documentaire », Montréal, Université de Montréal, hiver 1994, 189 p.

GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995, 336 p.

JEAN, Marcel. *Le cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1991, 124 p.

LEVER, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995 [1988].

MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval (Québec), Les 400 coups, 1997, 369 p.

PASSEK, Jean-Loup [sous la direction de]. *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1998, 849 p.

Ouvrages complémentaires

BESSALEL, Jean et André GARDIES. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, 225 p.

BORDWELL, David et Kristin THOMPSON. *L'art du film. Une introduction*, De Boeck Université, Paris / Bruxelles, 2000, 637 p.

LINTEAU, Paul-André, et autres. *Histoire du Québec contemporain / De la confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal, 1989.

LINTEAU, Paul-André, et autres. *Histoire du Québec contemporain / Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986.

SAOUTER, Catherine [sous la direction de]. *Le documentaire / contestation et propagande*, Montréal, XYZ, 1996, 161p.

ANNEXE I

MATÉRIEL PÉDAGOGIQUE

À L'INTENTION DES ÉLÈVES

L'annexe I constitue un recueil de documentation pouvant être photocopié (en tout ou en partie) et distribué aux élèves. La sélection du matériel est laissée à la discrétion des enseignants et des enseignantes, selon ce qu'ils ou elles jugeront nécessaire par rapport à la matière qui sera privilégiée. Le recueil présente un résumé de la matière abordée dans le présent cahier d'accompagnement. Outre le résumé des films et quelques renseignements bio-filmographiques concernant Bruno Carrière et Manon Barbeau, on y trouve différents points abordés dans le cahier consacré au cinéma documentaire.

L'art n'est point sans Soucy

Pays de production :	Canada
Année de production :	1994
Réalisation :	Bruno Carrière
Scénario :	Bruno Carrière et Daniel Jean
Production :	Éric Michel (ONF)
Durée :	53 min 30 s

Le résumé du film

Le film de Bruno Carrière présente le portrait d'un artiste contemporain du Saguenay, Jean-Jules Soucy, dont les préoccupations dépassent le cadre de L'art pour atteindre le social, ce qui fait de lui un artiste qu'on peut qualifier d'engagé. Ainsi, l'immense installation que constitue le *Biodôme*, reconstitution de la forêt amazonienne au moyen de pelures d'oignons teintés et de vieux sacs de bonbons, est une manière d'affirmer que le réchauffement de la planète, c'est « les oignons de tout le monde ».

Jean-Jules Soucy travaille avec des « matériaux humbles », comme disent les spécialistes, des objets du quotidien (pelures d'oignons, contenants de lait, etc.). Le langage agit dans son œuvre comme un point de condensation où se rejoignent les préoccupations (sociales, environnementales, etc.) de l'homme et le travail de L'artiste. Les nombreux jeux de mots qui accompagnent ses œuvres contribuent à l'aspect ludique de son travail où L'art, s'il n'est pas sans soucis, laisse place néanmoins au jeu, au plaisir et à l'humour. *L'art n'est point sans Soucy* rend compte du travail de L'artiste à travers la présentation de ses installations : *Biodôme*, *L'équipe canadienne de ménage synchronisé*, *Le Plus Bas-Canada*, *Soucy financier*, *Tapis stressé*, etc. Le film décrit la trajectoire de L'artiste (études, débuts en art, progression de la démarche artistique) et expose les tenants et aboutissants de son œuvre (préoccupations sociales, économiques, politiques et, bien sûr, sa réflexion sur L'art).

Le réalisateur du film

Bruno Carrière : Né en 1953 à Cornwall (Ontario), il œuvre dans le domaine du cinéma, à partir de 1971, à titre de scénariste, de chef opérateur, de producteur et de réalisateur. Son travail est caractérisé par des préoccupations sociales qui apparaissent notamment dans *Le scrapeur* (1976), court métrage qui trace le portrait d'un ferrailleur, *Les récupérateurs* (1977), moyen métrage qui aborde la question du recyclage des déchets, ainsi que dans son premier long métrage de fiction, *Lucien Brouillard* (1983), portrait d'un contestataire (interprété par Pierre Curzi) qui lutte contre les injustices sociales mais néglige sa propre famille. Il tourne aussi plusieurs épisodes de la série télévisée *Diva* (1997-1999), première série télévisuelle québécoise filmée sur support numérique.

L'armée de l'ombre

Pays de production :	Canada
Année de production :	1999
Réalisation :	Manon Barbeau
Scénario :	Manon Barbeau
Production :	Éric Michel (ONF)
Durée :	70 min

Le résumé du film

Jonathan, Sébastien, Lyon, Caillou, Carl et leurs amis et amies sont des jeunes de la rue qu'on qualifie (péjorativement) de *punks*, selon les préjugés et l'intolérance qui prévalent dans la société québécoise contemporaine. Ces jeunes marginaux de Québec rejettent en bloc les valeurs de la société capitaliste (argent, consommation, confort, conformisme, productivité, compétitivité, performance). Traînant derrière eux un passé souvent douloureux, ils abordent la vie avec une vision plutôt sombre de l'avenir, manifestant un profond désespoir. Comme le résume très bien Caillou : « J'ai jamais trouvé de but. J'ai jamais trouvé d'idéal à atteindre. (...) Mon rêve, je l'ai pas trouvé. Mon rêve, c'est d'avoir un rêve. »

La documentariste donne la parole à ces jeunes qui tiennent un discours remarquablement articulé sur la société dans laquelle ils vivent et sur les conditions de vie — drogue, suicide, prostitution, prisons ou centres d'accueil, etc. — dans lesquelles les conduit souvent leur désir de liberté et leur refus (global) des valeurs de la société capitaliste. En ce sens, le film s'inscrit dans la plus pure tradition du documentaire québécois qu'on nomme le cinéma direct, qui donne la parole à ceux et celles qui sont généralement laissés-pour-compte.

La réalisatrice du film

Manon Barbeau : Réalisatrice, scénariste et romancière, née à Montréal en 1950. Fille du peintre et sculpteur québécois Marcel Barbeau, lequel figurait parmi les cosignataires du célèbre manifeste *Refus global*, publié en 1948 à Montréal. Rédigé par le peintre moderne québécois Paul-Émile Borduas, ce manifeste fut signé par une quinzaine de jeunes artistes de l'époque, dont les peintres Jean-Paul Riopelle et Marcelle Ferron, le poète Claude Gauvreau et d'autres. *Refus global* s'impose comme une contestation des valeurs traditionnelles de l'époque, sous le règne de Maurice Duplessis, période de l'histoire du Québec qu'on qualifie généralement de « Grande noirceur ». Ce manifeste marque l'entrée du Québec dans la modernité et préfigure en cela la « Révolution tranquille » des années 60, sous le gouvernement du Parti Libéral du Québec de Jean Lesage. Manon Barbeau a réalisé plusieurs documentaires à l'Office national du film du Canada (ONF) dont, en 1998, un film intitulé *Les enfants de Refus global*, dans lequel elle rencontre des gens de sa génération dont les parents étaient aussi parmi les signataires du *Refus global* et qui, comme elle, ont vécu les conséquences de l'attitude révolutionnaire, mais surtout de l'absence, de leurs parents.

Le cinéma documentaire

Le cinéma documentaire est défini, dans le *Dictionnaire du cinéma*, en ces termes : « Généralement, ce terme désigne toute œuvre cinématographique, ne relevant pas de la fiction, qui s'attache à décrire ou à restituer le réel⁵⁴. » Le documentaire présente donc un caractère descriptif, informatif, voire didactique. Le terme est souvent défini négativement, comme un type de film qui ne relève pas de la fiction (et donc de l'imaginaire), mais de la réalité. L'opposition entre documentaire et fiction est généralement soutenue par la distinction entre réel et imaginaire, objectivité et subjectivité, vrai et faux, vérité documentaire et vraisemblable fictionnel.

L'opposition catégorique entre documentaire et fiction doit cependant être relativisée, dans la mesure où la frontière qui les sépare paraît parfois bien mince, sans compter les films qui mêlent documentaire et fiction (qu'on nomme docufictions). Ainsi, certains films de fiction entretiennent un rapport étroit avec le réel. On pense à tous ces films inspirés de faits réels ou vécus, ou tournés d'après une histoire vraie, comme *Les ordres* (1974) de Michel Brault ou *Octobre* (1994) de Pierre Falardeau, qui relatent les événements d'octobre 1970 au Québec, *Quand je serai parti... vous vivrez encore* (1999) de Michel Brault qui raconte les derniers soubresauts de la rébellion des patriotes de 1837-1838 et *15 février 1839* (2001) de Pierre Falardeau, sur les dernières heures du Chevalier De Lorimier, pour ne citer que quelques exemples de notre cinématographie. À l'inverse, le cinéma documentaire peut développer un rapport avec l'imaginaire, accorder une place importante à la subjectivité du ou de la documentariste, ou encore introduire des éléments de mise en scène et même des scènes fictives.

Caractéristiques du documentaire

Le cinéma documentaire comporte un certain nombre de caractéristiques qui le distinguent généralement du cinéma de fiction. Ces caractéristiques signalent aux spectateurs et spectatrices qu'ils sont en présence d'un film qui réfère à des événements réels. Ces caractéristiques sont à tel point associées au style documentaire que certains films de fiction utilisent les caractéristiques formelles du cinéma documentaire pour créer l'illusion que ce qu'ils racontent est réel. On peut mentionner, entre autres, une séquence au début de *Citizen Kane* (États-Unis, 1941) d'Orson Welles (séquence d'actualités cinématographiques, intitulée *News on the March*, qui relate la vie du personnage principal, Charles Foster Kane, interprété par Welles). On peut penser aussi au film *Zelig* (États-Unis, 1983) de Woody Allen, *Le projet Blair* (*The Blair Witch Project*, États-Unis, 1999) et *Le mystère du projet Blair* (*The Curse of the Blair Witch Project*, États-Unis, 1999) de Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, ainsi qu'un film de l'ONF, *L'affaire Brunswick* (1978) de Robert Awad et André Leduc. On peut ajouter enfin le travail du cinéaste québécois Robert Morin, qui utilise le style documentaire pour

54. Jean-Loup PASSEK (sous la direction de). *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1998, p. 221.

le tournage de fictions : *Yes Sir! Madame...* (1995), *Quiconque meurt, meurt à douleur* (1998).

Parmi les caractéristiques du cinéma documentaire, on retiendra en particulier : l'absence de noms d'acteurs au générique, une mention écrite, un sigle ou un logo indiquant une institution spécialisée dans la production de films documentaires (comme l'ONF); des mouvements de caméras saccadés et des cadrages instables qui s'expliquent par le fait que l'opérateur ou l'opératrice utilise une caméra portée à l'épaule; le tournage en éclairages et décors naturels; une mise au point de l'image parfois défailante (images floues); le son enregistré en direct (en décors naturels plutôt qu'en studio), qui présente des imperfections, des bruits ambiants, la parole captée en direct présentant souvent les caractéristiques du langage ordinaire ou populaire (hésitations, prononciation imparfaite, phrases incomplètes, etc.); la présence d'un commentaire en voix *off*; l'utilisation de documents d'archives de toutes sortes (films, photographies, journaux, lettres, objets, etc.); le recours à des interviews ou à des témoignages; des adresses directes à la caméra.

La pratique documentaire

Dans le cinéma de fiction, le tournage et le montage sont généralement planifiés en préproduction. Chacun des plans peut être visualisé avant le tournage, à l'aide d'un découpage technique⁵⁵ et d'un *storyboard*⁵⁶, de sorte que l'opérateur ou l'opératrice sait exactement ce qu'il faudra filmer, les mouvements de caméra à effectuer, l'échelle de plan, etc. De plus, chaque plan est normalement tourné à plusieurs reprises, jusqu'à ce que le résultat soit jugé satisfaisant par le réalisateur ou la réalisatrice. À l'inverse, la réalité que cherche à observer le ou la documentariste est souvent plus imprévisible et peut réserver des surprises auxquelles l'opérateur ou l'opératrice et le preneur ou la preneuse de son doivent pouvoir réagir spontanément.

Le tournage documentaire

Le tournage documentaire nécessite une habileté technique hors du commun de la part de l'opérateur ou de l'opératrice. Les conditions de tournage documentaire exigent, en effet, des habiletés techniques et de l'agilité physique. Pour filmer au moyen d'une caméra à l'épaule, par exemple, sans trépied et sans que le cadre de l'image ne soit trop instable, l'opérateur ou l'opératrice doit pouvoir se déplacer avec la caméra en contrôlant son cadrage et en suivant les

55. Préparé à partir du scénario dont il découpe l'action en différents plans, en prévision du tournage, le découpage technique donne des indications précises sur chacun des plans à tourner (mouvement de caméra, échelle de plan et angle de prise de vue, type d'objectif de la caméra, etc.).

56. Un *storyboard* est une série de dessins (parfois accompagnés de descriptions) — réalisés à partir du scénario, à l'étape de la préproduction du film, c'est-à-dire avant le tournage — qui permettent de visualiser chacun des plans à tourner.

mouvements éventuels des sujets filmés, tout en effectuant les ajustements techniques appropriés (mise au point, zoom, etc.)⁵⁷.

Le tournage documentaire ne permet pas à l'opérateur ou à l'opératrice de filmer un événement à plusieurs reprises, en variant l'angle de prise de vue, l'échelle de plan, etc., comme dans le tournage d'un film de fiction. Les événements filmés ne se déroulent qu'une seule fois et sont souvent imprévisibles. Le tournage s'effectue donc nécessairement suivant l'ordre chronologique des événements, alors que pour un film de fiction, le tournage s'effectue généralement dans un ordre non chronologique, pour des raisons d'efficacité et d'économie. Par exemple, si deux scènes d'un film de fiction se déroulent dans un même lieu, mais que l'une apparaît au début du film et l'autre à la fin, les deux scènes seront tournées de façon consécutive, même si elles ne se suivent pas dans le film. De cette façon, l'équipe de tournage évite d'avoir se déplacer deux fois vers un même lieu (ou plateau) de tournage.

Le montage documentaire

Si le tournage documentaire s'effectue suivant le déroulement chronologique des événements, il n'en va pas nécessairement de même pour le montage. Le ou la documentariste peut adopter diverses attitudes quand vient le moment d'organiser les plans les uns à la suite des autres à l'étape du montage. Pour certains documentaristes, le montage doit respecter la chronologie des faits, alors que d'autres cinéastes n'hésiteront pas à exploiter les propriétés expressives du montage entre les images et entre les sons. Le défi consiste alors à ne pas trahir la réalité qu'on veut représenter en modifiant le sens des paroles ou des images par le montage.

Dans le cinéma de fiction, le montage est prévu dès le découpage technique, en préproduction, à partir du scénario. Dans le cinéma documentaire, impossible de prévoir le montage en préproduction, car la réalité à filmer demeure imprévisible et le tournage présuppose une grande part d'improvisation, de hasard, selon le déroulement des événements et les réactions du réalisateur ou de la réalisatrice et des techniciens et techniciennes à ces événements.

57. Ce n'est qu'à la fin des années 70 que les opérateurs et opératrices ont pu bénéficier d'un dispositif stabilisateur, le *steadicam*, qui consiste en un support hydrolitique pour la caméra, fixé au corps de l'opérateur ou de l'opératrice et qui assure la stabilité parfaite du cadrage lorsqu'il ou elle se déplace. Le dispositif fut expérimenté notamment lors du tournage du film *The Shining* de Stanley Kubrick en 1980. Or, l'utilisation de ce dispositif est trop coûteuse pour les tournages documentaires, dont les budgets de production sont généralement beaucoup plus modestes que ceux des films de fiction.

ANNEXE II
ENTRETIEN AVEC MANON BARBEAU
PAR MICHEL COULOMBE⁵⁸

58. Entretien publié dans *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 3, printemps 2000, p. 20-24.

Entretien avec Manon Barbeau

«Ceux que je filme savent qu'ils peuvent compter sur moi.» Manon Barbeau

PAR
MICHEL COULOMBE

Manon Barbeau, entière, passionnée, fébrile et déterminée, ne fait qu'un avec ses deux plus récents documentaires, **les Enfants de Refus global** et **l'Armée de l'ombre**, tournés à l'Office national du film du Canada. Alors qu'elle met la dernière main à un portrait de son père signataire du Refus global, **Barbeau le tumultueux**, la cinéaste se retrouve une fois encore sous les projecteurs. Après avoir bousculé une partie de la classe intellectuelle en revisitant le Refus global, voilà qu'elle remet en question la société et l'exercice de la justice en prenant fait et cause pour un groupe de laissés-pour-compte, garçons de 18 à 25 ans qui habitent la rue et forment l'armée de l'ombre, peloton d'insoumis que la société québécoise n'est pas parvenue à mettre au pas. Rencontre avec une cinéaste sans compromis.

Ciné-Bulles: *S'il est un point commun entre vos deux derniers films, **les Enfants de Refus global** et **l'Armée de l'ombre**, c'est certainement votre engagement, votre façon de vous y investir. Dans le premier, vous vous placez au cœur même du portrait des enfants des signataires; dans le second, vous vous portez littéralement à la défense de jeunes en marge de la société à qui vous donnez une voix.*

Manon Barbeau: Je me ménage de moins en moins, avec la vie comme avec les êtres. Malgré un départ compliqué, j'ai été récupérée, privilégiée, puis très gâtée par la vie. La fragilité est maintenant derrière, mais elle me donne la capacité de rentrer en relation profonde avec des êtres qui ont des blessures profondes. Les gens le sentent, aussi il s'établit entre eux et moi une relation de complicité. Ceux que je filme savent qu'ils peuvent compter sur moi, que je suis fiable.

Ciné-Bulles: *Vous créez donc avec eux des liens durables.*

Manon Barbeau: Tout à fait. Les jeunes de **l'Armée de l'ombre** ont beaucoup évolué tout au long de l'année et demie que j'ai passée avec eux. On m'aborde souvent en me disant que le tournage n'a pas dû être facile. Et pourtant non. J'étais dans ma gang avec des gens que je respectais et que je comprenais même si je n'étais pas toujours d'accord avec l'expression de leur souffrance et de leur désarroi, quand ils ont recours aux poings pour régler une situation par exemple. Tout de même: l'un d'eux m'a volé une caméra pour la revendre, j'ai dû régler les dettes d'un autre pour ne pas qu'il se retrouve à l'hôpital la veille de Noël, et j'ai eu plus d'une fois le sentiment d'être manipulée par les plus intelligents d'entre eux, qui m'avaient bien saisie. Cela ne change rien au fait que leur détresse soit bien réelle. Ces jeunes fonctionnent à un autre niveau que nous, aussi il est hors de question que je les laisse tomber pour des peccadilles. Aujourd'hui, je garde contact avec eux, mais il me faut mesurer la place où je me mets — un travail constamment à refaire.

Ciné-Bulles: *Dans la suite directe des **Enfants de Refus global**, le film témoigne des conséquences de l'absence du père, particulièrement pour les fils.*

Manon Barbeau: **L'Armée de l'ombre** témoigne des répercussions de l'absence de père chez les jeunes hommes. Au moment de la sortie des **Enfants de Refus global**, j'ai assisté à un colloque sur le suicide. On y constatait que les garçons étaient les plus menacés et que la violence dans les écoles, la toxicomanie et l'itinérance étaient en croissance. Quoique j'aie rencontré plusieurs

Entretien avec Manon Barbeau

spécialistes et écouté leurs explications, je suis incapable de faire un film intellectuel. Le viscéral finit toujours par me rattraper. Ce qui revenait souvent chez les gens que j'ai consultés, c'est l'absence de père comme blessure ultime imposée aux garçons. Ils s'en remettent beaucoup plus difficilement que les filles. Ils ont de la difficulté à se dire qu'ils peuvent être meilleurs que leurs pères, qui n'y sont pas, et par la suite ils sont fragiles aussi bien en tant qu'hommes qu'en tant que pères. L'apprentissage de la paternité est difficile.

Au moment du Refus global, la famille était considérée comme une valeur de droite qu'il fallait écarter tellement elle avait été oppressante. Le clergé encourageait alors les gens à faire des enfants et les menaçait de l'enfer! Les hommes, encore maladroits, réapprennent maintenant leur rôle de père. Aujourd'hui, ce sont les enfants des baby-boomers, les héritiers des intellectuels des années 50, qui sont en détresse dans une société où l'économie est reine. On a beaucoup de liberté dans une société où l'on cherche à s'enrichir et à enrichir le système. Les enfants grandissent dans une société libre où la liberté n'a pas de sens.

Ciné-Bulles: Dans vos deux derniers films, vous grattez le vernis de notre société pour montrer qu'en dessous ce n'est pas très reluisant.

Manon Barbeau: On a l'impression que les valeurs sont perverties. Aujourd'hui, si l'on rentre au travail alors que la personne qu'on aime vous a laissé ou qu'un de vos proches se meurt du sida, on est un héros. On vous admire parce qu'on continue de produire, de se mettre au service de l'économie. Bravo! Les valeurs humanitaires sont reléguées au second plan: ce qui compte, c'est être un bon soldat de l'économie...

Ciné-Bulles: Vous avez abordé *l'Armée de l'ombre* de manière très intuitive, en cherchant peu à peu votre sujet, en le cernant progressivement.

Manon Barbeau: Je me suis d'abord intéressée à l'évolution des garçons depuis 1900. J'ai lu tout ce que j'ai pu trouver sur le sujet dans tous les journaux depuis le début du siècle. J'ai sélectionné des garçons de divers milieux: des élèves du collège Jean-de-Brébeuf, le député bloquiste Stéphane Tremblay, Popovic, un manifestant professionnel, Olivier Choinière, un dramaturge talentueux qui a une vraie pensée politique, et les jeunes de la rue. Et j'ai trouvé partout des détresses semblables, des discours semblables sur la société. Tous dénonçaient les mêmes choses avec plus ou moins de révolte selon la blessure. Les jeunes de la rue criaient tellement fort, hurlaient à un tel point et vivaient tellement à l'extrême le drame des garçons — décrochage scolaire, famille dysfonctionnelle, centre d'accueil, alcoolisme, délinquance, toxicomanie, itinérance, etc. — que j'ai préféré leur consacrer tout le film.

Avec eux par ailleurs, le film me ressemblait davantage. Dès que je suis entrée à la Maison Dauphine, où il y avait de la musique à tue-tête, des graffitis partout et des chiens, ils sont venus



Manon Barbeau
(Photo: Suzanne Langevin)

Entretien avec Manon Barbeau

Une photo de famille?
(Photo: Maxime Bilodeau)



me voir et se sont confiés à moi. L'idée de faire un film leur a tout de suite plu et j'ai pu compter sur eux. Au premier jour de tournage, nous avions rendez-vous le matin à neuf heures, c'est-à-dire très tôt pour des noctambules comme eux. Seuls deux des dix jeunes étaient au rendez-vous. Nous avons choisi de tourner quand même. Les autres ont été si frustrés d'avoir été écartés du tournage qu'à partir de ce jour-là ils sont arrivés à l'heure!

Ciné-Bulles: Dans *l'Armée de l'ombre*, vous ne donnez jamais la parole à leurs pères, aux policiers ou aux spécialistes.

Manon Barbeau: C'est qu'on n'entend jamais ces jeunes. Un temps, j'ai pensé ajouter un commentaire au film. J'y ai renoncé parce que leur parole est tellement forte que je me refusais à la normaliser. Je voulais leur cri brut. Même s'il n'y a pas de commentaire, il me semble que l'absence du père se sent dans le film.

Ciné-Bulles: Vous avez scénarisé le film avec les jeunes de la rue. Ont-ils imaginé le rituel des flambeaux pour le film?

Manon Barbeau: Non, ils utilisent véritablement des flambeaux; je leur ai demandé ce qu'ils voulaient dire dans le film, et ils se sont prêtés au jeu. Au début, lorsque j'utilisais un micro, ils s'en servaient pour faire des concours de rots! La symphonie durait trois quarts d'heure pendant que le rat se promenait et que le pitbull sautait... J'ai vite compris qu'ils travaillaient mieux à l'extérieur. Ce sont eux qui ont choisi les lieux où nous avons tourné, notamment le tunnel où ils allument des flambeaux, un lieu où ils consomment. Le tunnel est très long, ce qui dit bien combien ils aiment côtoyer le danger. Ils fabriquent des torches artisanales avec des bouteilles de boisson gazeuse dont ils grattent les étiquettes, car ils sont contre la publicité.

Entretien avec Manon Barbeau

Alors que je les connaissais encore très peu, ils m'ont amenée visiter un squat. Nous avons délogé une planche pour y entrer, puis nous avons rampé, nous sommes descendus, remontés, toujours en pleine noirceur, et je me suis retrouvée dans une pièce coupée de l'extérieur avec des taupins tatoués que je connaissais à peine. Je me demandais où se trouvait la porte... Quand nous sommes ressortis, je fermais la marche. Ils ont remis la planche en place avant que je sorte et, au moment où j'allais paniquer, j'ai entendu leurs éclats de rire. Par la suite, sur la rue Saint-Jean, ils m'ont dit qu'avec eux j'étais en sécurité, personne n'oserait me toucher. Pour eux, la menace vient de l'extérieur.

Ces jeunes doivent constamment affronter la mort et cela les marque profondément. La dernière fois que je suis allée à la Maison Dauphine, il venait d'y avoir une pendaison. Ils ont l'air de durs à cuire, mais ils pleurent lorsqu'ils font face au suicide.

Ciné-Bulles: Vos films sont forts en émotion. Pourtant, on a l'impression que l'essentiel de votre travail consiste moins à en remettre pour faire de l'effet qu'à éviter de charger. Vous vous êtes tenue à l'écart des suicides notamment.

Manon Barbeau: Je ne veux pas que les gens aient envie de sortir de la salle au début de la projection. En cours de tournage, certains des jeunes sont morts: je ne voulais pas filmer de tels événements, pas plus que les montrer en train de se geler. Ils avaient eux-mêmes tourné de telles images avec la caméra que je leur ai prêtée, mais je n'en voulais pas. Je voulais plutôt aller derrière le miroir émotif, sans sensationnalisme, en espérant que les gens écoutent ce que j'ai à dire, et c'est pourquoi *l'Armée de l'ombre* commence par une séquence où les jeunes sont agressifs. De cette façon, je pars des préjugés que l'on a par rapport à eux, de la peur qu'ils inspirent et de leur révolte. Si j'étais restée dans ce registre toutefois, les gens n'auraient pas pu le prendre, aussi j'ai voulu montrer par la suite qu'ils sont également vulnérables et touchants. D'autres font la démarche contraire, en allant de ce qui n'est pas menaçant vers la révolte.

Ciné-Bulles: Vous ponctuez le film d'images qui symbolisent la répression, la violence, gros plans sur des armes, des tatouages, des barbelés, des barreaux, etc.

Manon Barbeau: Mais je montre aussi qu'en y regardant de plus près, en s'arrêtant aux vêtements de ces jeunes notamment, on découvre de véritables artistes. Caillou, par exemple, récupère divers objets pour constituer ses vêtements, et c'est très beau. C'est de l'art. Il faut regarder plus loin que les apparences. Leur façon de s'habiller témoigne de leur idéalisme, leur refus d'adhérer à une société dont ils désapprouvent les valeurs.

Ciné-Bulles: Un journaliste vous a reproché de ne pas proposer de solutions.

Manon Barbeau: Je ne voulais pas apporter une réponse, une solution unique. Il faut dire qu'on part de loin. Les valeurs sont perverties. Nous sommes nombreux, et de plusieurs générations, à le penser. Nous pouvons ensemble développer une réflexion collective, des outils collectifs, parce que nous sommes une force. Si ces jeunes se rendaient compte qu'ils ne sont pas seuls, ce serait déjà bien. Je ne veux pas que le film traduise un sentiment d'impuissance, mais bien qu'il nous porte à les écouter. Ensemble, nous avons du pouvoir. D'ailleurs, je vois mes films comme des outils de transformation. L'art peut changer des choses. J'espère simplement qu'à partir du film les gens vont vouloir faire un travail individuel qui conduira à un effort collectif.

Ciné-Bulles: Vous êtes, vous aussi, idéaliste.

Manon Barbeau: Si on ne l'est pas, on ne peut rien faire, on se sent impuissant lorsqu'on écoute les nouvelles. Je crois plutôt qu'il faut rappeler qu'il y a aussi de bonnes nouvelles. On peut

Entretien avec Manon Barbeau

changer le monde. D'ailleurs, je suis associée à un projet qui reliera les personnes âgées et les jeunes et qui se nomme comme cela, «Changer le monde».

Ciné-Bulles: *Les jeunes de l'Armée de l'ombre* sont moins dans cette dynamique de transformation que dans le refus de la société.

Manon Barbeau: Ils refusent la société, mais pas la vie. C'est la vie qui les refuse! Ils voudraient que la vie ressemble à leurs rêves, mais on leur fait tellement comprendre qu'ils n'ont rien à faire tels qu'ils sont que le rêve devient inaccessible.

Ciné-Bulles: *Dans une perspective positive, vous auriez pu aussi montrer des jeunes qui réussissent, qui performant, qui excellent.*

Manon Barbeau: Mais s'ils adhéraient aux valeurs commerçantes sans vouloir transformer le système, je ne pourrais pas en faire un film, parce que je n'y crois pas. Il faut être plus qu'un bon citoyen du système. Il faut avoir un rêve de transformation sociale.

Ciné-Bulles: *Dans quelle mesure étiez-vous préparée à l'impact considérable qu'a eu votre documentaire précédent, **les Enfants de Refus global**?*

Manon Barbeau: Je m'attendais tout au plus à 10% de l'impact qu'a eu le film et j'ai fait face à un raz-de-marée qui a duré un an. Souvent, on me parlait du film avec passion, le plus souvent positivement, et je constatais que mon interlocuteur ne l'avait pas vu. C'était extrêmement frustrant. Les détracteurs en parlaient comme d'une thérapie, ce qui est très réducteur. À leurs yeux, je n'existais pas comme cinéaste. Certes, j'avais fait une démarche personnelle, mais aussi une démarche de cinéaste. J'avais beaucoup réfléchi à la structure notamment. J'en suis venue à douter de moi, d'où l'importance que revêtait **l'Armée de l'ombre**. Mais je ne voulais pas pour autant faire des images sophistiquées, car la forme doit servir le propos.

Ciné-Bulles: *Vos films proposent une forme de psychanalyse de la société québécoise.*

Manon Barbeau: À travers mes films, je commence à comprendre, de l'intérieur, notre histoire, l'entrée du Québec dans la modernité. Je m'intéresse au prix qu'il a fallu payer pour en arriver là. **Les Enfants de Refus global** a suscité l'intérêt non seulement d'historiens de l'art, mais aussi d'historiens, de sociologues, d'anthropologues, de psychanalystes. Le cinéma me donne la possibilité d'être utile. Il me convainc que j'ai un rôle à jouer.

Ciné-Bulles: *Aviez-vous déjà cet objectif lorsque vous tourniez vos premiers films 15 ans avant **les Enfants de Refus global**?*

Manon Barbeau: **Comptine** est un film sur l'insouciance des petites filles. **Nous sommes plusieurs beaucoup de monde**, moins réussi, aborde la déficience mentale. Lorsque je les tournais, j'étais derrière une vitre. Par la suite, lorsque j'ai écrit, pendant de nombreuses années, des scénarios pour **le Club des 100 watts**, même si je prenais cela très à cœur, j'étais toujours installée derrière ma vitre d'où je voyais passer les oiseaux et les saisons. Je regardais la vie de l'extérieur, même si je parlais des valeurs auxquelles je croyais et que j'essayais de faire passer mes messages. Lorsque je suis revenue à la réalisation, après avoir quitté Radio-Québec et élevé mes enfants, j'ai voulu sortir de ma bulle. C'est évident qu'il y a beaucoup plus de risques. Il peut pleuvoir, il peut grêler. Mais en retour, on reçoit beaucoup sur le plan humain. ■

