

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Deux écoles en miroir : le détour par le direct

MICHÈLE GARNEAU et MICHEL MARIE

Nous avons voulu revenir, près de cinquante ans plus tard, sur la Nouvelle Vague et le cinéma direct, opérer un regard croisé, chercher des points de rencontre, marquer des différences [1]. Ce qui a constitué le point de départ de ce projet, c'est l'importance, pour les deux cinématographies ici concernées, d'une petite révolution dans le domaine des techniques cinématographiques que l'histoire mondiale du cinéma a retenue sous l'appellation de « cinéma-vérité » d'abord, de « cinéma direct » ensuite. Les « techniques légères et synchrones » ont joué un rôle décisif dans les années 1958-64 au moment de l'émergence du cinéma québécois, tant dans le domaine du court métrage et du long métrage documentaire (*Pour la suite du monde*) que du long métrage de fiction (*Seul ou avec d'autres*, *À tout prendre*, *Le Chat dans le sac*). C'est dans le long métrage documentaire lancé comme « manifeste du cinéma-vérité », *Chronique d'un été*, coréalisé par Edgar Morin et Jean Rouch, que ces techniques apparaissent en France avant d'investir quelques longs métrages de fiction comme *Vivre sa vie*, puis *La Religieuse*. En 1963-64, l'évolution du matériel technique rend l'enregistrement synchrone du son et de l'image possible, même en 35 mm. Non seulement cette petite révolution transformera-t-elle le cinéma documentaire comme celui de fiction, mais elle provoquera entre ces deux grandes formes un rapprochement inédit, faisant reculer des frontières jusque-là fermement maintenues.

Ces deux mouvements sont issus de deux pays fortement marqués par des différences sociohistoriques et institutionnelles qu'il serait plutôt malvenu d'ignorer. Le cinéma direct québécois, à la fin des années 1950, se retrouve partie prenante d'une dynamique sociale bien différente de celle dans laquelle se retrouve la Nouvelle Vague en France. Des questions éminemment politiques, reliées à la question de la reconnaissance d'une culture nationale (et par le fait même, d'un cinéma québécois), sont au centre des préoccupations des artistes et intellectuels de cette période, alors qu'en France on est plutôt animé par « un besoin d'insouciance qui l'emporte sur toute préoccupation politique », comme le précise Alain Bergala dans son essai.

Si les innovations de base du cinéma direct — la nouvelle souplesse/légèreté du matériel de prise de vues comme le son synchrone — vont permettre aux cinéastes français et québécois de transformer le cinéma de leur époque, les uns et les autres ne partagent pas tout à fait la même histoire, ni ne vivent dans la même société. Autre point, non négligeable : à la fin des années 1950, la cinématographie française est l'une des plus prestigieuses au niveau international, alors que le cinéma québécois existe à peine chez lui. Dans la terminologie du champ des études postcoloniales,

on convoquerait d'emblée la polarisation du « centre » et de la « périphérie », ou encore celle de cultures majeure/mineure. Le lecteur pourra glaner dans les différents textes des considérations directement liées à ces problèmes qu'est venue soulever la démarche comparative ici proposée.



Barbara Ulrich et Claude Godbout dans Le Chat dans le sac. Photo de tournage: Marcel Carrière; graphisme: Nouvelles Vues. © 1964 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Les six textes rassemblés ici adoptent des stratégies assez différentes, que nous exposerons succinctement. Le texte d'ouverture de Michel Marie, « Québec-France, tours, détours, aller-retours dans les deux sens », propose un parcours qui met en évidence le rôle des techniques du direct dans le renouvellement esthétique du cinéma, tant fictionnel que documentaire. Ces aller-retours à partir de films s'étendant de la décennie 1950 jusqu'à aujourd'hui nous permettent de constater à quel point les techniques légères et synchrones ont transformé en profondeur la création cinématographique dans ses dimensions les plus fondamentales : la scénarisation, les lieux et la dynamique de tournage, la fonction des chefs-opérateurs, le rôle du son. C'est d'ailleurs plus spécifiquement sur cette dernière dimension que l'auteur se penche, dans la mesure où la captation sonore synchrone constitue, avec la caméra portée, l'une des innovations techniques de base du cinéma direct.

Le deuxième texte, « Retour sur la petite histoire d'une technique libératoire » de Michèle Garneau, se penche plus spécifiquement sur l'autre grande innovation de base du cinéma direct, à savoir la caméra portée, en insistant sur cet événement considérable que fut, dans l'histoire du cinéma, l'abolition du trépied. L'auteur suggère ici l'idée d'une *posture technico-expressive* à la fois transitoire et libératoire à travers les premiers courts métrages documentaires de l'ONF réalisés entre 1958 et 1962. L'idée centrale est que les premiers « courts » ne furent pas tant des films à sujet que

des films sur l'expérimentation d'un regard, sorte de jeu d'échelle cherchant à redonner à une réalité familière tout son potentiel exotique.

Le lecteur pourra trouver des prolongements éclairants de ce texte avec l'un des documents du dossier accompagnant le présent numéro. Il s'agit d'un [entretien avec Michel Brault et Claude Jutra](#) autour de leur expérience avec Jean Rouch. Nous en profitons aussi pour publier la [correspondance inédite](#) de Claude Jutra et François Truffaut, qui apporte des connaissances nouvelles sur les relations entre le Québec et la Nouvelle Vague française. Émouvantes, ces belles lettres nous permettent de partager l'intimité d'une amitié naissante. Et pour retrouver un Jean-Luc Godard en début de carrière, nous avons choisi de [rééditer une conversation](#) qui s'est tenue entre le cinéaste français et trois critiques québécois de l'époque, Jacques Bensimon, Christian Rasselet et Pierre Théberge, un exemple éloquent d'une des rencontres cinématographiques France/Québec au début des années 1960.

La difficile reconnaissance du nouveau cinéma québécois fait l'objet du texte d'Hubert Sabino, « [Le cinéma québécois des années soixante vu par sa critique](#) ». Ce que ce dernier fait ressortir est assez inattendu, à savoir que les critiques de cette période sont restés majoritairement aveugles à l'émergence de ce nouveau cinéma. Il s'agit là d'une des différences les plus importantes avec la Nouvelle Vague qui, dès ses premières manifestations, mais non sans polémiques entre partisans et opposants, fera l'objet d'une promotion immédiate. « La Nouvelle Vague existe à peine, écrit Michel Marie, mais elle est déjà l'objet d'exégèses historiques. » (2009, p. 14). Sabino parle de « déphasage » dans la mesure où le discours critique des deux revues ici examinées à la loupe — *Séquences* et *Objectif* — demeure incapable d'apprécier le cinéma direct. « Le cinéma direct, écrit l'auteur, apparaîtra comme un choc relativement brutal pour les comités de rédaction des deux revues ». Alors que le cinéma québécois produit surtout des documentaires, la critique « attend » le chef-d'œuvre de fiction. Les films des cinéastes québécois peineraient, selon elle, à rejoindre le niveau de qualité et de maturité des films du cinéma mondial, desquels d'ailleurs ils devraient s'inspirer davantage.

Dans le texte « [Du recueillement à la parole en acte : poésie de Pierre Perrault](#) », Gwenn Scheppler et Germain Lacasse insistent avec raison sur le poids de l'expérience des enregistrements radiophoniques et du montage de ceux-ci dans la démarche cinématographique de Pierre Perrault. Les auteurs adoptent une perspective originale pour aborder ces processus de recueillement de la parole : en partant des premières expériences cinématographiques de Perrault avec René Bonnière, il propose de reculer jusqu'à la pratique radiophonique afin de démontrer l'influence décisive de celle-ci sur la suite de l'œuvre fortement intermédiaire de Perrault. Ce qui caractérise la démarche poétique de Perrault serait moins le fétichisme du son synchrone (au cinéma) que la volonté de rester fidèle à la parole vernaculaire, une parole que le poète-cinéaste ne cesse de célébrer en la recyclant dans sa poésie comme dans ses essais littéraires, dans ses films comme dans ses émissions de radio, sans oublier le théâtre. À cet égard, le véritable point de départ cinématographique de Perrault, selon les auteurs, est moins *Pour la suite du monde* que *Le Règne du jour*, film dans lequel le cinéaste de la parole inaugurerait véritablement sa méthode alternant citation documentaire et licence poétique.

Si Perrault a rejeté, dans ses premiers documentaires, la voix off qui sévissait à l'ONF depuis sa

fondation, Chris Marker en fera l'une des composantes essentielles de sa poétique, renouvelant considérablement son statut et sa portée. Dans « La transformation de la mémoire entre image et commentaire : un dialogue entre *À Saint-Henri le 5 septembre* d'Hubert Aquin et *Le Joli Mai* de Chris Marker », Johanne Villeneuve confronte le rôle du commentaire dans deux films qui lient la technique du reportage visuel au commentaire littéraire. L'analyse croisée s'attache à démontrer comment de nouvelles formes d'*auctorialité*, à la limite de la littérature, se rencontrent à travers un certain usage du commentaire. L'approche est profondément originale dans la mesure où la « nouvelle vague » est envisagée ici moins en tant qu'école artistique qu'en tant que posture qui participerait, selon la formulation de l'auteur, d'une transformation profonde de la mémoire française et canadienne-française. La nouvelle vague, en ce sens de posture pouvant s'étendre à toutes les nouvelles vagues de cette période, viendrait prendre acte d'une expérience du monde de plus en plus médiatisée par les images. Les deux films choisis en auraient déjà pris conscience, ce que le statut et la fonction du commentaire viendraient confirmer. Par lui, et sous son patronage énonciatif, les images s'exposeraient comme des archives en devenir. Le rôle du commentaire dans les documentaires de la Nouvelle Vague comme dans ceux du cinéma québécois n'a jamais vraiment fait l'objet d'une grande attention. On s'est surtout intéressé au phénomène de migration de la voix off du documentaire vers la fiction, une nouveauté que se partagent les deux mouvements de la Nouvelle Vague (*Une vie, Le Petit Soldat, Jules et Jim, La Boulangère de Monceau*) et du nouveau cinéma québécois (*À tout prendre, Le Chat dans le sac*).

Le numéro accueille un essai d'Alain Bergala intitulé « Godard/Groulx : quel partage de cinéma? *Le Chat dans le sac* comme film-charnière ». Si l'histoire qui donne naissance au nouveau cinéma québécois et à la Nouvelle Vague est radicalement différente, précise l'auteur d'entrée de jeu, Godard et Groulx n'en partagent pas moins une conception du cinéma comme « art de la greffe » [2]. C'est à partir de cette théorisation fort éclairante pour appréhender et circonscrire la nouveauté des fictions issues de ces deux nouveaux cinémas que Bergala confronte le film de Groulx à deux films de Godard. L'analyse vient détruire une idée bien ancrée dans les mentalités concernant une soi-disant influence unidirectionnelle de la Nouvelle Vague sur le cinéma direct. « Il faudra à Godard quelques années, écrit Bergala, et beaucoup de films, pour qu'il trouve, avec *La Chinoise*, une posture de cinéaste semblable à celle de Groulx au moment du *Chat dans le sac* ». Si Groulx a cité Godard dans *Le Chat dans le sac*, il ne faudrait pas en conclure trop vite à un aveu d'éblouissement mimétique. Peut-être ne s'agissait-il, tout simplement, que d'un partage de cinéma.

REMERCIEMENTS

Les codirecteurs de ce numéro tiennent à remercier chaleureusement Diane Cantin pour la correction des épreuves, Guillaume Lavoie et Thomas Carrier-Lafleur pour l'édition Web, Sophie Robichaud, secrétaire du Département des littératures de l'Université Laval, pour son aide à l'édition des textes, l'ONF et la Cinémathèque québécoise pour les illustrations.

Nous remercions le comité de lecture pour ce numéro : Martin Barnier, Vincent Bouchard, Frédéric

Clément, Bruno Cornellier, Thomas Carrier-Lafleur, Eric Fillion, Viva Paci, Christian Poirier et Lucie Roy.

Pour la préparation du dossier qui accompagne ce numéro, nous remercions Michel Jutras, Madeleine Morgenstern, Eva Truffaut, Joséphine Truffaut et Laura Truffaut de nous avoir autorisés à publier la correspondance de Claude Jutra et François Truffaut; ainsi que Robert Daudelin, Michel Brault, feu Jacques Bensimon, Christian Rasselet et Pierre Théberge, pour la republication des entretiens.

NOTES

[1] Ce numéro de *Nouvelles Vues* a pour origine un colloque organisé en mars 2011 à la Cinémathèque québécoise par Michèle Garneau et Michel Marie avec le concours de l'Université de Montréal, du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques et du Cerium (Centre d'études et de recherches internationales de l'Université de Montréal). De nouveaux textes et documents historiques ont enrichi l'ensemble pour constituer ce dossier.

[2] Voir l'ouvrage *Nul mieux que Godard* (1999), dans lequel l'auteur propose cette théorisation du cinéma comme « art de la greffe ».

FILMOGRAPHIE

À Saint-Henri le 5 septembre, Hubert Aquin et al. (réal.), ONF, 1962.

À tout prendre, Claude Jutra, (réal.), 1963.

Chronique d'un été, Jean Rouch (réal.), 1961.

Jules et Jim, François Truffaut (réal.), 1962.

La Boulangère de Monceau, Éric Rohmer (réal.), 1963.

La Chinoise, Jean-Luc Godard (réal.), 1967.

La Religieuse, Jacques Rivette (réal.), 1967.

Le Chat dans le sac, Gilles Groulx (réal.), ONF, 1964.

Le Joli Mai, Chris Marker (réal.), Sofracima, France, 1962.

Le Petit Soldat, Jean-Luc Godard (réal.), 1963.

Le Règne du jour, Pierre Perrault (réal.), ONF, 1967.

Pour la suite du monde, Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière (réal.), ONF, 1963.

Seul ou avec d'autres, Denys Arcand, Denis Héroux et Stéphane Venne (réal.), 1962.

Une vie, Alexandre Astruc (réal.), 1958.

Vivre sa vie, Jean-Luc Godard (réal.), 1962.

BIBLIOGRAPHIE

BERGALA, Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 1999.

MARIE, Michel, *La Nouvelle Vague et son film manifeste A bout de souffle*, Paris, Armand Colin, 2012
(4^e édition).