

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Du bon usage de la légèreté. Vincent Bouchard, Pour un cinéma léger et synchrone!
Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal, préface de Michel Marie,
Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, 284 p.

THOMAS CARRIER-LAFLEUR

Voilà trois jours que je suis à me vautrer sur tous mes meubles et dans toutes les positions possibles pour trouver quoi dire! Il y a de cruels moments où le fil casse, où la bobine semble dévidée. Ce soir pourtant, je commence à y voir plus clair. Mais que de temps perdu! Comme je vais lentement! Et qui est-ce qui s'apercevra jamais des profondes combinaisons que m'aura demandées un livre si simple? Quelle mécanique que le naturel, et comme il faut de ruses pour être vrai!

— Gustave Flaubert, Lettre à Louise Collet (6 avril 1853; l'auteur souligne), dans Préface à la vie d'écrivain

Y a-t-il une écriture cinématographique? S'agit-il seulement d'une métaphore? Le problème de Flaubert rédigeant péniblement Madame Bovary, tel que nous le montre l'extrait de la correspondance placé en exergue, a-t-il quelque chose à nous dire sur le cinéma? Outre la possible analogie entre le fil de la création et la bobine cinématographique, c'est plutôt la fin du passage qui retient notre attention. Le « naturel » est en effet le problème par excellence de Flaubert. Cela peut sembler paradoxal, pour qui connaît son désir d'écrire un « roman sur rien ». On sait aussi le peu d'importance que l'auteur d'Un cœur simple accordait à l'histoire, aux sentiments, en comparaison à ce qu'est pour lui le style. Un autre morceau de correspondance, rédigé au crépuscule de la vie de l'écrivain, le montre bien : « Il ne s'agit pas seulement de voir, il faut arranger et fondre ce que l'on a vu. La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un tremplin. Nos amis sont persuadés qu'à elle seule elle constitue tout l'État! Ce matérialisme m'indigne, et, presque tous les lundis, j'ai un accès d'irritation en lisant les feuilletons de ce brave Zola. Après les Réalistes, nous avons les Naturalistes et les Impressionnistes. Quel progrès! Tas de farceurs, qui veulent se faire accroire et nous faire accroire qu'ils ont découvert la Méditerranée! » [1]. La réalité, avec ou sans la majuscule, n'est pas une nouvelle Atlantide. Pour Flaubert, la découverte de la réalité, au même titre que la perte des illusions, n'est pas le fin mot dans la vocation de l'artiste ou le dernier moment de l'histoire (Frédéric dans L'éducation sentimentale n'est pas un nouveau Lucien de Rubempré, le héros balzacien d'Illusions perdues), elle n'en constitue que les balbutiements. La réalité est ce qui exige le « naturel » du roman. Aussi, elle est un « tremplin » dans la mesure où elle doit propulser l'artiste ailleurs, loin des clichés et des idées reçues. Voir la réalité, c'est donc entrevoir la nécessité d'une mécanique textuelle qui viendrait à la fois souligner l'importance du réel pour le romancier et l'impossibilité radicale de la

rendre telle quelle dans un texte littéraire. En apparence, mais en apparence seulement, le cinéaste est par nature sauvé de cette problématique.

En reprenant le langage des textes fondateurs de la pensée du cinéma de Bazin (« Ontologie de l'image photographique ») et de Benjamin (« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique »), on dira volontiers que les images photographiques et cinématographiques sont en droit et par nature différentes de leurs équivalents littéraires ou picturaux. Après les belles années du formalisme soviétique, où l'originalité du cinéma était majoritairement mise dans l'opération du montage (le montage injecte l'idée au film, il lui donne sa cohérence grâce aux effets qu'il provoque, etc.), la hardiesse de Bazin et de Benjamin fut de recadrer la question en soutenant l'idée que c'est l'enregistrement, opération en amont et non plus en aval comme le montage, qui fait la spécificité du médium cinéma. L'ontologie du cinéma, c'est-à-dire son essence, réside dans ce que Bazin et Benjamin nomment « l'image mécanique ». Le cinéma est un art qui diffère complètement de la littérature et de la peinture en ce que le geste et l'intention humains ne sont plus prépondérants quant à la nature même de l'œuvre à faire. Le cinéma est ainsi un art qui n'a d'autre choix que celui du réalisme et, cela, en raison de son dispositif. La caméra, enregistrant mécaniquement les images, est qu'on le veuille ou non garante d'une certaine forme d'objectivité. L'image cinématographique est objective, dans la mesure où il s'agit d'une image mécanique captée à l'aide d'un dispositif technique, indépendamment des choix esthétiques du réalisateur. Sans vouloir pousser trop loin la comparaison, on peut imaginer que Flaubert aurait été fort à son aise dans cette situation : il n'aurait pas eu à déployer son impressionnante mécanique littéraire pour donner l'effet du réel qu'il détournera ensuite au profit des effets propres au style. Pour les cinéastes, ce n'est pas seulement la réalité qui est un tremplin, mais l'objectivité même du réel. Reste maintenant à découvrir le rapport de coexistence entre l'objectivité cinématographique et le dispositif qui la rend possible. Et c'est ici que le récent ouvrage de Vincent Bouchard, *Pour un cinéma léger et synchrone!*, sous-titré *Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, entre en jeu.

La différence des dispositifs

Notre entrée en matière avait donc pour but d'offrir au lecteur un socle conceptuel sur lequel placer l'ouvrage de Bouchard. Si nous jugions cette démarche sinon nécessaire, du moins importante, c'est que, comme le remarque Michel Marie dans sa préface, il s'agit là d'un livre difficile à classer, tant par l'originalité de son sujet que par celle de sa méthode. Pour le dire simplement, l'ouvrage possède la qualité non négligeable de proposer une nouvelle histoire du cinéma canadien-français et québécois [2], en en modifiant complètement le point de vue. Le but de l'auteur n'était certainement pas de faire table rase de ce qui a été écrit sur « l'aventure du direct » (cf. Gilles Marsolais) ou sur la poétique de l'Office national du film (dorénavant « ONF »). *Pour un cinéma léger et synchrone!* se place au contraire dans la filiation de plusieurs écrits sur le cinéma direct. Néanmoins, à l'instar de Bazin et de Benjamin, l'auteur a eu l'idée d'approcher autrement son objet, par une relocalisation du problème

qui passe de l'aval à l'amont. La clé de ce recadrage est à trouver dans le concept de « dispositif », élément structurant du livre.

Or, Bouchard ne se contente pas d'une seule définition du dispositif, mais, de page en page, en propose plusieurs, qui convoquent chacune une multiplicité d'éléments hétérogènes. Ainsi, il est en accord avec la nature même du concept de dispositif, qui, selon Foucault et Deleuze, est d'être une entité plurimodale, hétérogène et stratigraphique. Avant d'aller plus loin, on rappellera ces mots de Deleuze dans « Qu'est-ce qu'un dispositif? », avec lesquels l'ouvrage de Bouchard nous paraît être en fécond dialogue :

Mais qu'est-ce qu'un dispositif? C'est d'abord un écheveau, un ensemble multilinéaire. Il est composé de lignes de nature différente. Et ces lignes dans le dispositif ne cernent ou n'entourent pas des systèmes dont chacun serait homogène pour son compte, l'objet, le sujet, le langage, etc., mais suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre, et tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent les unes des autres. Chaque ligne est brisée, soumise à des variations de directions, bifurcante et fourchue, soumise à des dérivations [3].

On retrouve là bien des préoccupations de Bouchard. Commençons par celle-ci : pour l'auteur, le cinéma direct ne doit pas être pensé comme une nouveauté inattendue, mais au contraire comme un amalgame de pratiques et d'évolutions techniques. Le cinéma léger et synchrone de l'ONF est ainsi inséparable du Candid Eye, du cinéma-vérité et du cinéma du vécu, sans pour autant être réduit à n'en incarner qu'une variante. Mais plus encore, penser le cinéma par le dispositif – terme à géométrie variable s'il en est –, c'est penser autrement le cinéma. C'est aussi se défaire d'une certaine transcendance esthétique qui habite les études cinématographiques, et qui rapproche trop souvent le cinéma de la publicité productrice d'« effets » (ce qui faisait horreur à un critique comme Serge Daney). C'est là une des grandes ambitions du livre de Bouchard que de s'intéresser à l'histoire des techniques – les inventions matérielles qui rendent possible l'arrivée progressive d'un cinéma léger et synchrone –, mais de manière concentrique, ou, pour le dire autrement, de manière hybride. Et l'auteur peut dire mission accomplie. En refermant l'ouvrage, le lecteur ne peut qu'avoir compris la nécessité, comme le dit Bouchard, de « déterritorialiser » la technique, selon l'expression de Deleuze et Guattari. L'invention se fait aussi bien en usine qu'au laboratoire et, plus important encore, sur le terrain. De là le rôle majeur des cinéastes « onéfiens » en cela que, malgré leurs différences, ils ont en commun un point focal très précis : l'immanence du milieu dans lequel sera tourné le film. Les films du cinéma direct québécois reprennent ainsi le motif de l'enquête. Le dispositif léger et synchrone leur permet de jouer le tout pour le tout : l'expérience du terrain ne doit plus coûte que coûte être contrôlée par l'équipe de tournage, ce qui ne veut pas dire qu'il est impossible d'interagir avec les acteurs et leur milieu, puisque l'interactivité est une des principales valeurs mises en avant par le dispositif. Parallèlement, la créativité des cinéastes leur permet de produire de nouveaux agencements, d'utiliser de manière originale des objets techniques, ce qui a pour effet d'élargir leur champ d'action sur le monde, et, par conséquent, entraîne des modifications au sein même du

dispositif. C'est peut-être le point sur lequel insiste le plus Bouchard : il y a une interactivité constante entre les pratiques et les dispositifs, entre l'imagination des cinéastes sur le terrain et les composantes techniques qui sont utilisées. La technique tend à s'humaniser, alors même que le cinéaste et son équipe tendent à faire partie intégrante du dispositif de production.

S'appuyant surtout sur les conceptions de la technique développées par Bernard Stiegler [4], alors qu'il aurait peut-être mieux été servi par celles de Bruno Latour [5], Bouchard arrive néanmoins à se défaire peu à peu de ses allégeances et de ses lectures, et, en s'appuyant uniquement sur ce que son objet – éminemment multiforme – peut lui apprendre, à convaincre son lecteur qu'un contexte social, qu'une institution, qu'un groupe de jeunes cinéastes ou encore que les habitants d'une île sont les détenteurs d'un savoir original sur l'homme et sur la technique qui n'a en rien besoin d'explication extérieure. Pour un cinéma léger et synchrone! n'est pas un livre qui a pour but de déconstruire quoi que ce soit, ou encore de proposer un discours critique surplombant qui n'a pour effet que d'écraser son objet au profit d'une abstraction idiosyncrasique. Ce n'est pas non plus un livre qui analyse ou manipule des détails se donnant l'impression de discipliner les discours. À l'image du cinéma qui s'y trouve étudié, Bouchard arrive, la plupart du temps, à pratiquer une méthode empirique qui vise non pas à déconstruire ou à expliquer, mais à construire quelque chose. Son ouvrage fait partie de ceux qui donnent la parole aux différents « acteurs » de l'enquête. Parmi la liste de ces « acteurs », on trouve par exemple les rapports ou des bulletins de l'ONF, les variantes dans la ligne directrice de cette institution (de l'époque Grierson jusqu'au déménagement de ses bureaux à Montréal), les composantes techniques d'un nouveau modèle de caméra, ainsi que les nouvelles approches en matière d'enquête sociologique. On comprend qu'il n'existe aucune ligne de vérité propre à la légèreté cinématographique. Ou, plutôt, si cette ligne existe, elle est essentiellement une ligne bifurcante, comme Deleuze le disait du dispositif. L'innovation n'est en rien linéaire ou univoque. Elle est plurimodale et se fait en zigzaguant. L'introduction d'une seule différence au sein du dispositif préexistant est suffisante pour entraîner un véritable réseau concentrique qui modifiera les exigences pour l'ensemble du dispositif. Un dispositif, tel le cinéma léger et synchrone décrit par Bouchard, est une entité en modification perpétuelle, qui a la faculté d'amener vers elle les éléments les plus hétérogènes qui soient. L'aventure du direct sera celle des tribulations de ce dispositif.

Une parallaxe onéfiennne : reprise de *Pour la suite du monde*

Effet du changement de position de l'observateur par rapport à l'objet perçu, le concept de « parallaxe » définit avec une surprenante acuité le travail de Bouchard [6]. Le lecteur s'en convainc de plus en plus, alors qu'il avance dans l'ouvrage. Après avoir retracé les différentes théories du médium cinématographique intrinsèques à l'ONF, sans pour autant aplanir ces différents discours [7], puis après s'être intéressé à l'évolution non linéaire des pratiques cinématographiques et à celle des techniques d'enregistrement de l'image et du son, l'auteur va braquer sa focale sur l'esthétique du cinéma direct et, plus particulièrement, sur un film exemplaire, *Pour la suite du monde*, réalisé en 1963 par Michel Brault, Marcel Carrière et Pierre Perrault. En changeant le point de vue que l'on porte

habituellement sur le chef-d'œuvre incontesté du cinéma québécois (c'est du moins le film qui jouit de la renommée cinéphilique internationale la plus impressionnante), sans pour autant se lancer dans des édifices théoriques aux bases parfois douteuses, mais au contraire en restant le plus près possible des faits et de l'expérience que fut sa réalisation, l'auteur construit une image pour le moins novatrice du film, sur laquelle il nous faut maintenant nous pencher, en nous intéressant moins aux résultats qu'à la méthode employée pour les débusquer.

S'il fallait absolument la mettre dans un cadre, nous qualifierions l'entreprise de Bouchard comme une analyse « génétique » [8]. L'attention portée à Pour la suite du monde s'explique par le fait qu'il s'agit d'un « tournant esthétique et technique du cinéma léger et synchrone à l'ONF » (p. 189). L'analyse patiente qui est faite de cette œuvre marquante [9] est d'autant plus forte qu'elle synthétise les enquêtes techniques, sociales et esthétiques qui ont été jusque-là amorcées dans l'ouvrage. D'une certaine manière, Pour la suite du monde cristallise un grand nombre d'intuitions de nature différente quant à ce que peut le cinéma, et particulièrement le cinéma léger et synchrone, tout en ouvrant la voie à de nouvelles pratiques et à de nouveaux rapports avec la technique. On lit souvent dans les histoires du cinéma québécois qu'il y a un avant et un après Pour la suite du monde. Or, Bouchard, sans adopter une position aussi tranchée, se donne néanmoins les moyens d'illustrer les situations, les enjeux et les gestes qui ont fait de ce film un exemple, voire un paradigme, de cinéma léger et synchrone. La génétique du film – retracer l'évolution du projet, en s'intéressant surtout au tournage et à ce qui le précède – fait la lumière sur un concept en particulier, celui de négociation : négociation entre deux techniciens, Brault et Carrière, et un homme de radio aux aspirations poétiques, Perrault; négociation entre l'équipe de tournage et les habitants de l'Île; négociation enfin entre les anciennes et les nouvelles façons de tendre une pêche à marsouins, enjeux narratifs du film, qui est aussi porteur de bien des considérations éthiques et anthropologiques.

Le cinéma léger et synchrone permet une nouvelle forme d'instauration cinématographique de la réalité qui s'explique entre autres par l'oscillation constante du film entre la valeur documentaire des images et des sons et la fonction fabulatrice de toute l'entreprise. L'interactivité est vraiment au cœur de cet « ensemble multilinéaire », pour reprendre l'expression de Deleuze. « La caméra de Michel Brault et le microphone de Marcel Carrière se mêlent aux habitants de l'Île aux Coudres. Dans le même temps, les protagonistes sont invités – à des niveaux très variés – à participer au dispositif d'enregistrement » (p. 190). De rencontre en rencontre, le dispositif léger et synchrone en vient à changer. Les cinéastes ne se lancent pas dans cette entreprise avec une conception fixe du résultat qu'ils veulent obtenir, et encore moins des techniques et des pratiques qu'il faudra mettre en œuvre pour y arriver. Comme le dit bien l'auteur, « les postures induites par les pratiques cinématographiques légères et synchrones permettent aux cinéastes de créer de nouveaux rapports avec les personnes filmées » (p. 229), et permettent aux habitants de l'Île aux Coudres de franchir le quatrième mur symbolique du tournage et ainsi devenir le temps de quelques semaines les metteurs en scène d'eux-mêmes. Les documents d'archives, les plans de travail, les photographies et les

entrevues le prouvent : il y a bel et bien eu une contamination entre le dispositif d'enregistrement et la communauté. Pour la suite du monde est un film qui transgresse les frontières de son dispositif et de ses méthodes de production. La génétique de Pour la suite du monde offre ainsi un point de vue aussi bien technique, politique, éthique, qu'anthropologique rendu possible par le cinéma. Au même titre que le cinéma léger et synchrone a permis ce nouveau point de vue, il est également au fondement de la parallaxe opérée avec assurance et précaution par Bouchard.

Du léger et du synchrone au numérique?

On peut le répéter, une des grandes qualités de l'ouvrage est non pas tant sa simplicité mais la confiance qu'il accorde à ses sources. C'est là la base de la « sociologie de l'acteur réseau » (en anglais : actor-network theory, ANT, fourmi), mise sur pied par Bruno Latour et Michel Callon : il faut suivre les « acteurs » comme des fourmis, car, même dans leurs erreurs ou dans leurs errances, les acteurs ont toujours raison. Dans le même ordre d'idées, il n'est pas inutile de souligner la présence accrue de photographies dans Pour un cinéma léger et synchrone!. Non pas des photogrammes comme c'est souvent le cas en études cinématographiques; il s'agit plutôt de photographies d'objets techniques – caméras, microphones, enregistreurs de toute sorte, tables de montage, sans oublier les plans de ces divers objets – et de photographies de plateaux du tournage dans lesquelles on les retrouve, parfois de manière altérée par les cinéastes et les techniciens (tel morceau n'est pas là où il devrait être, on a branché ensemble deux appareils qui étaient pourtant censés être incompatibles, etc.). Une seule image nous permet souvent de comprendre les différentes bifurcations nécessaires afin que le dispositif devienne opératoire. Les concepts de légèreté et de synchronie ont également la force de faire parler les objets, renforçant du même coup les dimensions esthétiques et anthropologiques de la technique et de la science.

Du côté des critiques que l'on pourrait formuler à l'égard de l'ouvrage, il faut dire qu'elles sont à peu près inexistantes et, si tant est qu'elles existent, très mineures. La plus évidente est peut-être le nombre malheureusement trop élevé de coquilles, de fautes de mise en page et d'édition (pas d'italique pour les titres, par exemple). À cela, fautes somme toute corrigibles, s'ajoutent des questionnements plus sérieux par rapport au chapitre six, précédant tout juste la conclusion de l'ouvrage, où l'auteur, après avoir analysé avec brio Pour la suite du monde, s'attarde à quelques autres films québécois où la légèreté et le synchrone sont à l'honneur, d'À tout prendre aux docu-fictions de Robert Morin. En soi, l'idée est tout à fait juste, mais la performance ne suit pas. Un survol trop rapide des films étudiés, voulant donner un aperçu de l'aventure du cinéma léger et synchrone après 1963, plutôt que d'offrir une profondeur de réflexion au concept, vient en souligner, bien involontairement, l'essoufflement. À ce compte, le lecteur aurait préféré que l'auteur fasse la critique génétique d'un seul autre film, ce qui lui aurait donné les moyens de tirer des conclusions réellement significatives.

Enfin, au bout de ce parcours, le lecteur a réellement le sentiment d'avoir appris quelque chose, qui ne se résume pas à une liste de conclusions ou encore à des idées facilement résumables. Ce que

le lecteur a surtout appris, c'est à penser autrement le cinéma. C'est aussi que le cinéma, comme le montre Lev Manovich dans son magnum opus, *Le langage des nouveaux médias*, est un médium privilégié pour mesurer les changements dans la société, l'impact des nouvelles technologies et des nouvelles images. Trop rapidement peut-être, Bouchard aborde ce point dans son dernier chapitre. Le cinéma léger et synchrone de l'ONF n'est évidemment pas sans rapport avec la vidéo, puis avec l'image numérique telle que nous la connaissons et l'expérimentons aujourd'hui, alors qu'il n'y a pas une journée où nous ne fassions pas bon usage de la légèreté.

NOTES

[1] Lettre à Ivan Tourgueniev, 8 décembre 1877. L'auteur souligne.

[2] On ne choisira que le second des adjectifs pour la suite de la recension, par souci d'uniformité et pour épargner au lecteur un développement que nous ne pouvons pas tenir ici.

[3] Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975–1995, p. 316. L'auteur souligne.

[4] La technique et le temps, trois tomes parus et d'autres en préparation.

[5] Aramis ou l'amour des techniques en particulier et Enquête sur les modes d'existence de manière générale.

[6] Pour une utilisation psychanalytique et philosophique du concept, voir *La parallaxe* (The Parallax View) de Slavoj Žižek.

[7] Il est en effet très important pour Bouchard que l'ONF, en dépit de certaines tendances fortes, reste un lieu de contradictions où les idées les plus diverses s'entrechoquent.

[8] Ce courant, présent en études littéraires depuis quelques décennies déjà, est pour le coup moins fréquent en études cinématographiques. Si le lecteur s'intéresse à ce domaine des études cinématographiques, il pourra consulter les récents ouvrages d'Olivier Curchod, *Renoir : « Partie de campagne »*, « La grande illusion » (Armand Colin, 2012) et de Sylvie Lindeperg, « Nuit et brouillard » : Un film dans l'histoire (Odile Jacob, 2007).

[9] Tout un chapitre, le cinquième, lui est réservé, soit un peu plus d'une trentaine de pages.