

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Québec–France, tours, détours, aller–retours dans les deux sens

MICHEL MARIE

Résumé

Le but de cet article n'est pas d'apporter des révélations inédites sur les rapports entre les cinéastes de la Nouvelle Vague et ceux du cinéma direct québécois, mais d'offrir une synthèse de ceux-ci dans une perspective interculturelle pour introduire aux débats du colloque qui s'est déroulé à la Cinémathèque québécoise en mars 2011, à l'initiative de l'auteur pour le Cerium et celle de Michèle Garneau pour le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

Le terme « cinéma direct » a été promu par Mario Ruspoli dans un rapport publié en 1963 afin de remplacer l'expression « cinéma-vérité », estimée trop problématique (Ruspoli 1963, p. 17–18). Gilles Marsolais en a retracé l'histoire avec toutes ses étapes, courants et tendances dans les deux éditions de son livre *L'Aventure du cinéma direct* (1974; 1997). L'idée la plus stimulante de ce livre est celle de la « pollinisation de la fiction par le direct », qui désigne l'emprunt des techniques du cinéma direct utilisées au départ dans le cinéma documentaire pour le tournage des films de fiction. Cette idée avait été également développée par Jean-Louis Comolli dès février 1969 dans ses deux articles intitulés « Le détour par le direct ». Il y revient dans son article « Lumière éclatante d'un astre mort » (1995).

« Cinéma direct » désigne une technique de tournage caractérisée par la souplesse, la caméra portée à l'épaule, le son enregistré de manière synchrone avec l'image et conservé au montage. Il suppose une équipe réduite, qui peut se limiter à une ou deux personnes, si le réalisateur est aussi son propre caméraman ou perchiste. En tant que technique, il n'est pas lié à une catégorie particulière de cinéma et peut s'appliquer au documentaire comme au film de fiction. Cependant, il a d'abord marqué le cinéma documentaire du tournant des années 1960. Très vite, cette technique a été reprise dans le cadre de films de fiction tournés avec des moyens réduits : la caméra est portée par l'opérateur, le son est enregistré au tournage et n'est pas postsynchronisé. Le direct est donc un cinéma « léger et synchrone » comme l'a bien défini Vincent Bouchard dans son histoire du direct à l'ONF (2012) en reprenant l'expression initiale de Mario Ruspoli.

Le cinéma direct est souvent caractérisé par deux autres traits distinctifs : le recours à des acteurs non professionnels, qu'ils jouent leur propre rôle comme dans le cinéma documentaire, ou des rôles fictifs ou semi-fictifs, et l'usage de l'improvisation dans le jeu ou, plus encore, dans la création et l'interprétation des dialogues. Ce dernier trait est essentiel.

Deux cinéastes de fiction, parmi quelques dizaines d'autres, peuvent illustrer ce type de création : John Cassavetes aux États-Unis et Jacques Doillon en France. Gilles Mouëllic en offre un panorama assez complet dans son livre *Improviser le cinéma* (2011), et cite beaucoup d'autres réalisateurs de la constellation du direct dans la fiction.

Cette technique est toutefois minoritaire, malgré l'assouplissement et la maniabilité des outils de prise de vues et de son. La grande majorité des films de fiction est encore aujourd'hui postsynchronisée; ou bien on mixe le son du tournage à une piste sonore postsynchronisée et on n'utilise l'improvisation qu'à dose homéopathique. Même dans le cas du cinéma documentaire, le son direct est loin d'être dominant. Précisons toutefois deux ou trois points dans l'histoire des techniques :

— L'enregistrement du son synchrone n'a pas attendu la fin des années 1950 pour être pratiqué. Lors du passage au parlant, il est même dominant. Le son optique est alors enregistré au même moment que l'image. Mais cette technique est lourde et contraignante, ce qui entraîne une généralisation de la postsynchronisation à partir de 1933-1934, puis tout au long des années 1930 et plus massivement aux États-Unis qu'en France, comme le démontrent Martin Barnier dans son livre *En route vers le parlant* (2002) et Charles O'Brien dans *Cinema's Conversion to Sound* (2005).

— Cependant, certains cinéastes privilégient, même en son optique, l'enregistrement synchrone de l'image et du son. C'est le cas, bien connu, de Jean Renoir qui a toujours refusé le doublage et enregistré les dialogues de ses films au même moment que leurs images, depuis *La Chienne* (1931) jusqu'à ses derniers films. Il fallait pour cela utiliser un camion avec tout le lourd matériel d'enregistrement que supposait le son optique, ce qui n'était pas simple pour les tournages en extérieurs, comme dans *Toni* (1935) ou *Partie de Campagne* (1936). La seule version du *Carrosse d'or* (tournage : 1952) revendiquée par le cinéaste est la version en langue anglaise (*The Golden Coach*) enregistrée au moment du tournage dans les studios italiens, les versions italienne et française ont ensuite été postsynchronisées par la production contre l'avis du réalisateur et hors de son contrôle [1].

— L'apparition du son magnétique au cours des années 1950 assouplit considérablement les techniques d'enregistrement lors de la phase de tournage, puis de montage et de mixage, mais le son optique va survivre jusqu'aux années 2000 pour l'exploitation des copies de projection par transfert de bande sonore, du magnétique à l'optique [2].

— De nombreux films qui ont marqué l'histoire des techniques légères, tant dans la fiction que dans le documentaire, ont été cependant postsynchronisés; c'est le cas des films de Jean Rouch comme *Moi, un Noir* (1958) et même *La Pyramide humaine* (1961), et également des films d'Éric Rohmer comme *La Collectionneuse* (1967), qui donne pourtant une forte impression de cinéma direct dans ses parties dialoguées. Le son direct synchrone n'apparaît chez Rohmer qu'avec *Ma nuit chez Maud* (1969) [3], chez Godard avec *Vivre sa vie* (1962) — car dans *Une femme et une femme*, il mixe et alterne le son direct, le son postsynchronisé et la musique comme le rappelle Alain Bergala (2006, p.

80–95) — et chez Rivette avec *La Religieuse* (1966). Il est très rare chez Chabrol et chez Truffaut qui réalise cependant *Fahrenheit 451* en son direct. Le film le plus représentatif de l'esthétique de la Nouvelle Vague, *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, tourné en août 1960 et sorti en septembre 1963) a été postsynchronisé car le son direct du tournage était inutilisable [4].

Comme l'atteste l'histoire du cinéma et en particulier Gilles Marsolais dans ses livres de référence, le son direct apparaît au Québec dans *Les Raquetteurs* en 1958 et coréalisé par Gilles Groulx et Michel Brault, le son étant enregistré par Marcel Carrière. Dans ce petit film consacré à une course de raquetteurs, Brault filme caméra à l'épaule et Carrière enregistre le son du discours du maire simultanément à la prise d'images ainsi que tous les sons d'ambiance du film. La bande sonore du film est très riche et a été particulièrement soignée grâce au travail d'un monteur son (Stuart Baker), d'un monteur musical (Norman Bigras) et d'un mixeur (Ron Alexander), qui ont créé une bande sonore réorganisant tous les sons directs captés par le magnétophone de Marcel Carrière. Le premier trait caractéristique de la nouveauté du film est l'absence complète de commentaire off et de dialogues. Une partie importante du matériel sonore est composé de fragments de discours officiel (20 secondes de voix chevrotante du maire roulant les « r »), d'annonces au haut-parleur, de voix radiophoniques commentant l'événement. Les premières images sont scandées par le bruit sec des raquettes sur le sol glacé, accompagné de cris d'enfants, de voix d'ambiance et d'abolements de chiens. L'élément sonore dominant, mixé aux bruits des raquettes, est la musique de fanfare enregistrée sur le lieu même : gros plan de tuba, de trompettes, de tous les instruments qui rythment le défilé des majorettes avec une place prépondérante pour les tambours. Le film ne restitue jamais les paroles des badauds ou des officiels, seulement le brouhaha de la foule, les exclamations du public et les rires collectifs. La musique dont la source est interne à l'image, celle des fanfares et celle du bal dans la seconde partie, est l'élément prépondérant de la piste sonore, en contrepoint des sons d'ambiance et des applaudissements. À la trompette et aux tambours des fanfares répondent le banjo, l'harmonica endiablé et l'accordéon qui rythment la danse. Cette profusion des sons en lieu et place du commentaire traditionnel offre un statut exceptionnel aux *Raquetteurs* dans l'histoire des courts métrages produits par l'ONF et justifie sa position dans l'histoire du direct, même si le mixage postérieur au tournage y joue un rôle prépondérant.

Ces techniques légères vont se développer rapidement au sein du cinéma québécois, en partie parce qu'elles sont économiques et souples. Les premiers longs métrages du nouveau cinéma québécois sont alors réalisés en son direct, tant dans le domaine du film de fiction (*Seul ou avec d'autres* (Denis Héroux, Denys Arcand et Stéphane Venne, 1962), *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), *Le Chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964)) que dans le cinéma documentaire (*Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière, 1963) puis *Le Règne du jour* (Pierre Perrault, 1967)). Mais ce son synchrone n'est pas exclusif puisque les trois premiers longs métrages de fiction que nous venons de citer accordent tous les trois une très large place à la voix off des narrateurs. Cette voix off est évidemment postsynchronisée, comme celle du narrateur de *Moi, un Noir* de Jean Rouch, du *Petit Soldat* de Godard (1963), ou de *La Collectionneuse* de Rohmer.

Seul ou avec d'autres est le premier long métrage indépendant du cinéma québécois, réalisé collectivement en 1962 par Denys Arcand, Denis Héroux et Stéphane Venne et produit par l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal. Il réunit Michel Brault à la caméra et Marcel Carrière à la prise de son, et le montage est assuré par Gilles Groulx. C'est donc aussi le premier film de fiction du cinéma direct au Québec, un film collectif, presque un manifeste [5]. Les moyens de réalisation ont été très précaires, comme ceux des premiers longs métrages de la Nouvelle Vague française (*Le Beau Serge* [1958] ou *Paris nous appartient* [1958-61]). Cela explique certainement la part du commentaire en voix off et de la musique qui accompagnent les images, commentaire dit par la narratrice, Nicole Braun, alors jeune étudiante. De nombreux passages sont donc postsynchronisés. Mais Marcel Carrière a malgré tout enregistré des séquences importantes en son direct. Celles-ci concernent principalement les conversations sur l'herbe du campus entre Nicole et Pierre (Pierre Létourneau), la discussion spontanée entre Nicole et Marie-Josée sur l'attitude sexiste des garçons, l'entretien avec le sociologue Guy Rocher, le cours magistral de morale sur la sexualité donné par Serge Grenier, l'altercation de Marcel Saint-Germain qui vend *Le Devoir*, le sketch comique de Marc Laurendeau (ces trois derniers formeront les Cyniques, un groupe humoristique), les ambiances lors de la soirée initiatique et festive, etc. On voit donc par cette énumération de séquences que le son direct joue un rôle majeur dans ce premier long métrage collectif réalisé avec un budget minimal (environ 24 000\$).

Il faut bien connaître les usages de la confession catholique dans les années 1950 pour comprendre le sens du titre : « Seul ou avec d'autres? » était la question rituelle posée par les prêtres en confession quand les pénitents s'accusaient de « péchés d'impureté » (masturbation et autres attouchements sexuels). Évidemment, l'univers de ce premier film du cinéma direct québécois de 1961 est encore loin de l'univers des *Cousins* (1959) de Claude Chabrol et de ses *Bonnes Femmes* (1960), autrement émancipées. Mais le Canada français catholique n'est pas la France de la Ve République, en 1960.

À tout prendre et *Le Chat dans le sac* sont deux films d'une tout autre envergure, tant dans leurs thématiques, très audacieuse pour 1963-64, que pour leur facture et leurs options stylistiques. Tous deux relèvent tout à fait des techniques du cinéma direct.

Le premier long métrage de Claude Jutra est d'une audace formelle extrême. Il a été filmé par Michel Brault, Jean-Claude Labrecque et Bernard Gosselin, les trois opérateurs les plus célèbres du cinéma direct. Comme le rappelle judicieusement Jean-Pierre Sirois-Trahan :

En France en 1959 [...], frayant dans les milieux de la Nouvelle Vague, Jutra se lancera comme défi pour son premier opus de prolonger et de dépasser *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959), *Les 400 Coups* (François Truffaut, 1959) et *Moi, un Noir* (1958), empruntant au premier sa forme moderne, au second l'autobiographie romancée et au troisième le happening biographique (2009, p. 6).

Le défi est relevé au-delà de ce que l'on pouvait en espérer. Jutra invente en 1963 le long métrage autofictionnel en alliant les modes de récit les plus hétérogènes : la romance sentimentale classique,

le film autobiographique, l'essai expérimental, etc. Il donne au montage le rôle structurant, comme à la relation entre l'image et la bande sonore. Il n'est donc pas étonnant que son film multiplie les interventions de la voix off, comme dans *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard, tout en intégrant les formes les plus innovantes du cinéma direct : caméra portée à la main, son synchrone, mais aussi son du tournage monté sur d'autres images, intégration de moments documentaires, jeu sur l'identité du personnage réel ou fictif (Claude Jutra et Johanne Harel, mais aussi Victor Désy et Monique Joly dans leurs propres rôles).

Le Chat dans le sac est le premier long métrage de Gilles Groulx qui fut le monteur de *Seul ou avec d'autres*. Encore plus rigoureusement qu'*À tout prendre*, plus hétérogène, le film répond aux méthodes du cinéma direct : les acteurs (Claude Godbout et Barbara Ulrich) sont non professionnels et les personnages conservent les mêmes prénoms, les dialogues sont en grande partie improvisés et le tournage a lieu dans la continuité chronologique et dans des décors naturels (voir ici même l'analyse qu'en propose Alain Bergala). La voix off est encore très présente, mais la part de son direct est nettement plus importante que dans *À tout prendre*, malgré la richesse de la bande musicale et la magnifique partition de John Coltrane [6].

Issu du cinéma documentaire avec *Les Raquetteurs* et les courts métrages qui ont suivi, le cinéma direct va bouleverser le long métrage de cette catégorie avec *Pour la suite du monde*, contemporain de *Seul ou avec d'autres* et *À tout prendre*, mais situé sur une tout autre planète. C'est un projet de Pierre Perrault, alors poète et homme de radio, auteur des sujets et des commentaires des courts métrages de la série *Au pays de Neufve-France* (1959-60), réalisée par René Bonnière selon des méthodes restées classiques : tournage en muet et postsynchronisation d'un commentaire en voix off. Il y a toutefois quelques exceptions, comme le premier entretien avec Alexis Tremblay dans *La Traverse d'hiver à l'île aux Coudres* (1960) ou les chansons d'*En r'venant de St-Hilarion* (1960).

Avec *Pour la suite du monde*, une autre époque du cinéma commence. Le film associe étroitement Pierre Perrault à Michel Brault, caméraman et réalisateur en titre (pour l'ONF), Bernard Gosselin, assistant à l'image, Marcel Carrière, preneur de son, et Werner Nold au montage. Le film est réalisé avec trois caméras dont une est en son synchrone (Bouchard 2012, p. 202-203). C'est Fernand Dansereau qui pilote les opérations à la production. Le tournage a lieu en octobre 1961, puis reprend de janvier à juillet 1962, comme en témoignent les images de l'évolution des saisons dans le film, notamment la neige, les fleurs au printemps, le retour de la neige sur les images finales. Perrault et Brault filment la famille Tremblay avec son patriarche Alexis; ils filment aussi Grand-Louis Harvey et toute la communauté de l'île, dont le maître de pêche Abel Harvey. C'est le premier long métrage documentaire produit par l'ONF. Il est délibérément collectif, signé par Perrault, Brault et Carrière. La bande sonore accorde une large place au son direct. Le matériel sonore enregistré au tournage est d'une très grande richesse. Il est souvent monté et mixé en synchronisme à l'image, mais aussi parfois dissocié des images avec une grande liberté (les paroles d'Alexis lisant Jacques Cartier au début par exemple, le récit du voyage à New York à la fin). Ses séquences clés sont celles des discussions et des pourparlers de la communauté de l'île décidant collectivement de reprendre et

retendre la pêche à marsouins, une action qui rassemble et renforce la cohésion sociale de cette petite communauté francophone. Les auteurs placent au centre de leurs préoccupations la transmission générationnelle « pour la suite du monde », le savoir-faire des anciens et sa transformation en légende orale.

Premier long métrage canadien sélectionné au Festival international du film de Cannes en 1963 en même temps que *Seul ou avec d'autres*, diversement accueilli au départ, *Pour la suite du monde* est l'acte de naissance du nouveau cinéma québécois. Il fait naître au monde une nouvelle nation jusqu'ici ignorée. D'où le statut rapidement mythique du film et ses prix internationaux en Espagne, en France, au Canada anglophone, aux États-Unis et en Australie.

Il va diffuser dans la cinéphilie française et européenne la notion même de cinéma direct, beaucoup plus qu'à *tout prendre* dont la réception va rester plus confidentielle et moins unanime, sans doute en raison de l'originalité provocante du film et de son audace tant formelle qu'idéologique [7].

La trilogie de l'île aux Coudres, complétée par *Le Règne du jour* et *Les Voitures d'eau* (1968), est à l'origine de l'intérêt de la critique française pour le cinéma québécois, comme vont le confirmer les articles d'entretiens qui paraissent alors dans *Le Monde*, *Image et Son*, les *Cahiers du Cinéma* et *Positif*, grâce à Louis Marcorelles, Guy Gauthier et Jean-Louis Comolli [8]. Le nouveau cinéma québécois sera consacré par la production de trois émissions mythiques de la série « Cinéastes de notre temps » en 1968 : *En passant par le Québec* de Jean-Louis Comolli (1968), *Pierre Perrault, l'action parlée* d'André S. Labarthe et Jean-Louis Comolli (1968), *Le Jeune Cinéma canadien* par Jean-Louis Comolli, (1968).

En France, le cinéaste qui va jouer un rôle de premier plan dans la diffusion des techniques du cinéma direct est évidemment Jean Rouch. Cependant, même si Rouch filme lui-même caméra à la main depuis ses premiers courts métrages ethnographiques [9], d'abord en noir et blanc, puis très vite en couleurs (*Au pays des mages noirs* (1946-47) en noir et blanc, *La Circoncision* (1948) et *Initiation à la danse des possédés* (1948), tous deux en Kodachrome), tous ses films seront tournés en muet et donc postsynchronisés jusqu'à *Chronique d'un été* en 1961, y compris *La Pyramide humaine*, pourtant un long métrage considéré comme une étape clé du cinéma direct de fiction.

Présenté comme manifeste du « cinéma-vérité » par ses deux auteurs, Jean Rouch et Edgar Morin [10], *Chronique d'un été* est évidemment un jalon essentiel du cinéma documentaire puisqu'il réunit Jean Rouch et Michel Brault à l'image, même si celui-ci n'est pas le seul caméraman du film car l'image a été captée également par Roger Morillière, Jean-Jacques Tarbès et Raoul Coutard pour de nombreuses séquences. On a surtout retenu le rôle de Brault car c'est lui qui a filmé la confession de Marceline, en travelling arrière, dans le pavillon des Halles. Le son est enregistré par Michel Fano, Guy Rophe et Barthélémy. Le son direct intervient surtout dans les séquences d'entretiens, principalement en intérieurs, et en extérieurs quand la prise de son a été possible (peu de personnages, lieux sans trop de bruits d'ambiance).

Cependant, c'est *La Punition* réalisé par Jean Rouch aussitôt après *Chronique d'un été* qui peut être considéré comme le film le plus exemplaire du cinéma direct de fiction, car il en sature tous les critères distinctifs. Rouch réalise ce film expérimental de 60 minutes en octobre 1960, il en termine le montage début 1962 et le film ne sera diffusé que par la télévision française en mars 1962. Les opérateurs sont à nouveau Michel Brault et Roger Morillière, auxquels s'ajoute Georges Dufaux. Le son est enregistré en direct par Jean-Pierre Mirouze et Louis Boucher. On connaît le prétexte fictionnel du film : une jeune lycéenne (Nadine Ballot, déjà personnage principal de *La Pyramide humaine*) est expulsée d'un cours de philosophie par son professeur qu'elle n'écoute pas. Elle va alors se promener librement à Paris dans le jardin du Luxembourg, le jardin des plantes et enfin le long des quais de la Seine où elle consulte les bouquinistes. Dans son parcours, elle est successivement abordée par trois hommes : Jean-Claude, jeune étudiant en géographie, Landry, qui est déjà l'un de ses amis africains, puis Jean-Marc, un ingénieur nettement plus âgé qu'elle. Les protagonistes conservent leurs vrais prénoms ou noms : Nadine, Jean-Claude, Landry et Jean-Marc. Tous les dialogues sont intégralement improvisés par les acteurs (non professionnels). La caméra reste au plus près des corps, filme les mouvements, et les dialogues improvisés sont enregistrés en son synchrone grâce à un fil relié à un Nagra que Nadine dissimule dans son cartable. Il n'y a pas encore en 1960 en France de synchronisme par quartz entre caméra et magnétophone alors qu'il a été expérimenté aux États-Unis par Don Alan Pennebaker et Richard Leacock peu auparavant (voir Marsolais 1974, p. 100 à 107). Le sujet du film est très proche de celui de *Tous les garçons s'appellent Patrick* écrit par Éric Rohmer et filmé par Godard en 1958 dans le jardin du Luxembourg. La différence radicale est l'improvisation totale des dialogues dans le film de Jean Rouch [11].

La Punition inaugure une nouvelle forme d'engendrement de la fiction au cinéma. Celle-ci ne préexiste plus au tournage, mais en est le produit. C'est le tournage qui crée la situation. Éric Rohmer et Jacques Rivette vont en retenir la leçon.

Mais dès 1964, deux ans avant *Paris vu par...*, le producteur Pierre Braunberger, qui produit alors tous les films de Jean Rouch, met sur pied une coproduction franco-canadienne avec l'ONF, *La Fleur de l'âge* (1964) [12]. Michel Brault et Jean Rouch réalisent chacun un court métrage, le premier *Geneviève*, le second *Marie-France et Véronique* ou *Les Veuves de 15 ans*, selon le titre de la version distribuée en France. Deux autres réalisateurs sont associés au projet, l'Italien Gian Vittorio Baldi et le Japonais Hiroshi Teshigahara. Le film de Brault respecte assez scrupuleusement les principes du direct en dirigeant Geneviève Bujold, Louise Marleau et Bernard Arcand (le frère de Denys), qui incarnent comme par hasard Geneviève, Louise et Bernard. Paradoxalement, le film de Jean Rouch est le seul dont le scénario et les dialogues sont écrits à l'avance; le caméraman n'est pas Rouch lui-même, mais Jacques Lang, et le film est principalement postsynchronisé. Mais la crudité des dialogues, l'effronterie des deux adolescentes, leur cynisme amoureux vont beaucoup marquer Godard quand il entreprend le tournage de *Masculin féminin* (1966). Véronique et Marie-France sont les grandes sœurs de la jeune Madeleine qu'interprète Chantal Goya [13].

Éric Rohmer observe en effet avec beaucoup d'intérêt la démarche de Jean Rouch. Il a été

passionné par l'expérience de *La Pyramide humaine*, qu'il choisit comme emblème du cinéma moderne avec *Exodus* d'Otto Preminger (1960) et *La Proie pour l'ombre* (1961) d'Alexandre Astruc dans son article célèbre sur le « Goût de la beauté » (*Cahiers du Cinéma*, n° 121, 1961). *La Punition* pousse un peu plus loin l'expérience de *La Pyramide* en accompagnant les trajets de la jeune Nadine. Mais au début des années 1960, après l'échec cinglant du *Signe du lion* (1959), entièrement postsynchronisé et tourné en 35mm, les modestes moyens de Rohmer ne lui permettent pas d'utiliser le son synchrone. Il tourne donc en muet ses premiers contes moraux, les deux premiers en 16 mm : *La Boulangère de Monceau* (1962), *La Carrière de Suzanne* (1963), enfin *La Collectionneuse* (1967) en 35 mm couleur, mais avec un métrage de pellicule réduit au minimum indispensable. Les trois films accordent une large place à la voix off du narrateur, détournant ainsi la nécessité du son synchrone. Mais dès *Ma nuit chez Maud* et *Le Genou de Claire* (1970), son budget de production un peu moins étroit lui permet d'enregistrer les dialogues en son synchrone. Cependant, ces dialogues sont rigoureusement écrits par le cinéaste, les acteurs, professionnels ou non, n'improvisant que très peu. C'est le cas des films des cycles des « Contes moraux » (1962-1972) et de « Comédies et proverbes », de *La Femme de l'aviateur* (1981) aux *Nuits de la pleine lune* (1984) et *L'Ami de mon amie* (1987). Si les acteurs collaborent à l'écriture des dialogues, c'est avant le tournage, pendant les longues phases de préparation et répétitions, mais non au moment même de celui-ci.

Il faut attendre 1986 pour que Rohmer rende un hommage direct à la démarche de Jean Rouch avec *Le Rayon vert*, réalisé avec un petit budget en 16 mm et laissant une très grande marge d'improvisation à ses acteurs, notamment à son héroïne Delphine incarnée par Marie Rivière, qui cosigne le scénario et les dialogues avec le cinéaste [14]. On retiendra en particulier le repas de famille pris dans le jardin à Cherbourg enregistré à la manière d'un film documentaire. Une démarche que le cinéaste poursuit avec *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1987) où il laisse libre cours à l'improvisation de ses jeunes actrices en roue libre. Par contre, tous ses films ultérieurs reprennent le principe du dialogue préalablement écrit au tournage.

La carrière de Jacques Rivette débute de manière tout aussi difficile que celle de Rohmer. Son *Paris nous appartient* est réalisé de manière très précaire, semaine après semaine au cours de l'année 1958, et ne sera distribué très confidentiellement que deux ans après sa réalisation en décembre 1961 [15]. Ce sera un échec commercial aussi cuisant que celui du *Signe du lion*. Bien entendu, le film est postsynchronisé car réalisé en 35 mm muet. Après cet échec, Rivette reste quelques années sans tourner et adapte pour une mise en scène théâtrale le roman de Denis Diderot *La Religieuse*. Cette pièce de théâtre adaptée par le cinéaste et le scénariste Jean Gruault est interprétée par Anna Karina, dans le rôle de Suzanne Simonin, son premier grand rôle sur scène. C'est cette pièce même que Rivette filme en 1966 en transposant les scènes de théâtre dans des décors naturels d'église et de monastères réels, tous sélectionnés dans le Sud-Est de la France. Mais le filmage opte pour le son direct et la bande sonore mixant à la fois bruits, paroles et musique, dirigée par le musicien-compositeur Jean-Claude Eloy [16]. Tous les dialogues théâtraux, très écrits, sont enregistrés dans des ambiances sonores extérieures, notamment les bruits du vent, avec son réverbéré en fonction de

l'acoustique des lieux. Le film sera d'ailleurs distribué avec un avertissement au public diffusé par les exploitants informant de la particularité sonore de l'œuvre, car le texte des dialogues n'est pas toujours facile à comprendre.

Suzanne Simonin, la Religieuse de Denis Diderot est donc une pièce de théâtre captée selon les principes du cinéma direct, en son synchrone, mais sans improvisation, et cela entraîne Rivette dans son expérience suivante menée en 1968 autour de la mise en scène d'*Andromaque* de Jean Racine par Sébastien, un metteur en scène de fiction qu'incarne Jean-Pierre Kalfon dans *L'Amour fou* (1969).

Ce film expérimental de 4 heures 12 minutes synthétise d'une certaine manière les recherches du cinéma direct au sein du documentaire comme du récit fictionnel. On en connaît le principe et la démarche. *Paris nous appartient* représentait un jeune metteur en scène de théâtre, Gérard (Gianni Esposito), s'efforçant, au prix des pires difficultés, de représenter l'une des pièces de Shakespeare les plus complexes, *La Tempête*. Avec *L'Amour fou*, Rivette filme la dégradation des rapports d'un couple en crise, un metteur en scène de théâtre, Sébastien (Jean-Pierre Kalfon), et sa femme Claire (Bulle Ogier), son actrice principale, à qui ce dernier a confié le rôle d'*Andromaque*. Comme pour *Paris nous appartient*, le film enregistre le très long travail de répétition des acteurs, jour après jour, le travail de mémorisation et de diction du texte, les placements scéniques, les interactions entre acteurs. Mais le dispositif choisi par Rivette croise et entremêle deux formes de techniques cinématographiques :

— le tournage classique en 35 mm principalement consacré à la crise du couple, aux séquences filmées dans leur appartement, comme à leurs discussions dans les lieux publics et dans les coulisses du théâtre;

— un reportage en 16 mm filmé par une équipe de télévision qui enregistre les principales phases des répétitions, caméra portée à la main et son enregistré en direct. Le montage alterne les images en 35 mm et celles qui sont gonflées à partir du 16 mm. Étienne Becker est le caméraman du 16 mm et Alain Levent celui de la caméra Mitchell en 35 mm. Le réalisateur de télévision est André S. Labarthe pour lequel Rivette venait de filmer trois émissions de *Cinéastes de notre temps* consacrées à *Jean Renoir*, *Le Patron* en 1967 (« La recherche du relatif », « La direction d'acteurs », « La Règle et l'exception »; durée totale : 264 min.).

L'intérêt principal de *L'Amour fou* réside précisément dans sa durée (252 minutes) et dans l'enchevêtrement des séries d'images de reportages 16mm et de fiction classique en 35mm. Tous les sons sont toutefois enregistrés en direct, puisque les magnétophones captent les dialogues pendant les prises, indépendamment du format de la pellicule.

Il est évident que les acteurs principaux, Jean-Pierre Kalfon et Bulle Ogier, qui incarnent Sébastien et Claire, improvisent une grande partie de la forme finale de leurs dialogues, surtout dans la dernière partie du film, lors des scènes les plus délirantes du couple au paroxysme de leur crise, déchirant le papier peint, couvrant les murs de dessins et d'inscriptions, détruisant les portes, jusqu'à la rupture finale et le départ de Claire. Rivette intègre ici le travail théâtral collectif des acteurs de la troupe de Marc'O à laquelle appartiennent Jean-Pierre Kalfon et Bulle Ogier. La fiction se constitue sous les yeux

du spectateur grâce aux techniques du direct et à la longue durée du film, durée que Rivette a retenu des films ethnographiques de Rouch, de la version longue de *Jaguar* (1967), de *Petit à petit* (1970) et du cycle des *Sigui* (1966–1973). C'est pourquoi la version courte de deux heures imposée par les distributeurs n'a aucun sens et détruit la structure même du film [17].

Rivette prolonge alors ce système créatif alliant cinéma direct et improvisation avec ses deux longs métrages suivants : *Out 1: Noli me tangere* en 1971, à la durée monstrueuse de 12 heures 40 minutes, réduite en version courte de quatre heures sous le titre *Out 1: Spectre*, en 1972; puis *Céline et Julie vont en bateau* en 1974, l'une de ses plus grandes réussites, largement fondée sur l'extraordinaire invention de ses interprètes féminines (Dominique Labourier, Juliet Berto, Bulle Ogier et Marie-France Pisier).

Contrairement à ses confrères Éric Rohmer et Jacques Rivette, Jean-Luc Godard commence sa carrière avec un immense succès public, celui d'*À bout de souffle* (1960). Mais les conditions de production du film l'obligent à postsynchroniser son film. L'intérêt du cinéaste pour le son direct est notoire, de même que son admiration pour Jean Rouch et ses films *Moi, un Noir* et *La Pyramide humaine*. Toutefois, tous ses courts et longs métrages sont postsynchronisés jusqu'à *Vivre sa vie*. *Le Petit Soldat* joue d'ailleurs la carte de la voix off et du son non réaliste, et *Une femme est une femme* (1961) fait preuve d'une grande virtuosité dans le mixage des paroles et de la musique, mêlant sons directs pour les plans de rues, musique et sons postsynchronisés pour toutes les séquences de comédie musicale. Mais en 1962, l'enregistrement synchrone devient enfin possible en 35 mm [18]. *Vivre sa vie* est un tournant dans le travail sonore du cinéaste, car il offre au spectateur le son d'ambiance des lieux réels, ceux du café dans la séquence initiale par exemple, le bruit de la machine à écrire du policier qui enregistre la déposition de Nana (Anna Karina), etc. Mais la séquence qui intègre le plus authentiquement l'esthétique du cinéma direct est celle de l'entretien de Nana avec Brice Parain dans le café à la fin du film : elle est enregistrée en son direct et les réponses du philosophe sont improvisées par lui-même, comme dans un reportage ou dans un film documentaire.

Avec *Le Mépris* (1963), Godard enregistre les dialogues de ses protagonistes dans les studios de Cinecittà dans leurs langues d'origine : anglais, français, allemand, italien avec une traduction en son direct par la jeune actrice Giorgia Moll qui joue le rôle de l'interprète. Dans la séquence centrale dans l'appartement du couple, la scène de ménage est enregistrée en continuité et semble réelle, quasiment documentaire, grâce à la technique de tournage.

Godard va alors multiplier dans ses films ultérieurs les fragments de cinéma direct avec des entretiens filmés, comme dans *Une Femme mariée* (1964) avec le témoignage de Roger Leenhardt, *Masculin féminin* avec l'interview de *Mademoiselle Âge tendre*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) avec les questions posées à l'héroïne, jusqu'à *La Chinoise* (1967) et son dialogue dans le train entre le philosophe Francis Jeanson et Véronique.

Son intérêt pour le son direct et la caméra portée est sans doute encore plus évident dans le court métrage qu'il réalise pour le film collectif *Paris vu par...* en 1965. *Montparnasse-Levallois* reprend le

sujet d'une histoire racontée par Belmondo dans *Une femme est une femme*; il met en scène une jeune femme frivole qui va de l'un de ses amants à l'autre, de Montparnasse à Levallois-Perret. Tous deux travaillent le métal. Mais Godard a recours à Albert Maysles qui tient la caméra et suit les acteurs au plus près de leurs mouvements. Maysles est à l'époque l'un des représentants les plus connus du cinéma direct nord-américain, il a filmé *Primary* avec Richard Leacock pour Robert Drew en 1960 (Marsolais 1997, p. 178 à 180). La jeune femme est interprétée par une Canadienne bilingue, donc francophone, Joanna Shimkus, née en Nouvelle-Écosse, loin du Québec [19]. Godard représente les deux visites de la jeune femme à l'atelier de l'artiste et à celui du carrossier en 15 minutes sans ellipses, presque en temps réel. Mais c'est surtout la technique du direct qui lui permet d'enregistrer le son synchrone des bruits assourdissants du martèlement des pièces métalliques. Ces bruits couvrent une grande partie des paroles de la jeune femme, comme dans les séquences de forge et de martèlement du fer de *Pour la suite du monde*.

C'est aussi dans *Paris vu par...* que Jean Rouch met en scène *Gare du Nord*, le film le plus radical du cinéma direct de fiction des années 1960 et sans doute le chef-d'œuvre de son auteur. La seule règle non respectée par Rouch est l'écriture préalable des dialogues. Mais sa caméra portée par Étienne Becker suit les deux acteurs amateurs (Nadine Ballot et le jeune producteur du film Barbet Schroeder) en continuité, selon la technique du plan-séquence, sans coupure de la prise. Bien entendu, le son est capté en direct par Bernard Ortion en même temps que l'image, avec les bruits du chantier de construction et ceux de la circulation automobile. Le dialogue de la jeune femme, Odile, est très proche de celui de *La Punition*, puisque dans les deux cas, c'est Nadine Ballot qui interprète le personnage féminin. De même l'automobiliste de Neuilly qu'elle rencontre reprend des phrases énoncées par les trois séducteurs de *La Punition*.

Cet enrichissement, ou « pollinisation » comme le dirait Marsolais, du cinéma de fiction par la veine documentaire va se déployer dans les films d'un héritier de la Nouvelle Vague : Jean Eustache. Celui-ci alterne les fictions naturalistes postsynchronisées avec acteurs amateurs, à l'exception de Jean-Pierre Léaud (*Les Mauvaises Fréquentations*, 1964; *Le Père Noël a les yeux bleus*, 1966) et les documentaires les plus exemplaires de la démarche du direct comme les deux versions de *La Rosière de Pessac* (1968 et 1979) et *Le Cochon* (1970) [20].

Dans son film le plus célèbre, le sulfureux *La Maman et la putain* (1973), il filme ses dialogues préalablement écrits à la virgule près avec une caméra 16 mm et en son synchrone [21]. La durée du film prolonge quelques années après l'expérience de *L'Amour fou*.

Avec *Une sale histoire* (1977), à partir d'un cas de voyeurisme particulièrement scabreux [22], il confronte le récit d'une histoire racontée en cinéma direct par son auteur, Jean-Noël Picq, à la même histoire à nouveau racontée par un acteur professionnel, Michael Lonsdale, qui interprète scrupuleusement le texte antérieur improvisé. Mais le montage final inverse l'ordre en débutant par la mise en scène fictionnelle. Ainsi le spectateur auditeur perçoit-il le récit réel à travers son double fictif selon un dispositif que redouble la perversion de l'histoire racontée.

Enfin, et pour en rester aux années 1970, le direct est magistralement utilisé par les deux documentaires que Louis Malle réalise à son retour des Indes en France : *Place de la République* (1973) et *Humain, trop humain* (1974). Dans ce dernier, Malle filme le travail des ouvriers à la chaîne dans l'usine automobile Citroën et monte en parallèle ces séquences avec celles des visiteurs du Salon de l'auto porte de Versailles. Malle refuse le commentaire off et n'offre aux spectateurs que les bruits de la chaîne automobile ou le brouhaha et bribes de conversation des visiteurs du salon. C'est l'alternance des lieux et des sons directs des deux séries créées par le montage qui produit le sens du film.

Dans *Place de la République*, il reprend en cinéma direct la démarche de Chris Marker dans *Le Joli Mai* (1962), mais en la radicalisant. Le film monte une série de questions posées aux Parisiens qui sortent du métro, questions captées par Louis Malle, François Mozskowicz et Jean-Claude Laureux. C'est un extraordinaire document sur la prise de parole et la manière de s'exprimer spontanément dans la France de 1973, une parole rarement captée par la télévision de cette époque [23].

Ce parcours met en évidence le rôle des techniques du direct dans le renouvellement esthétique du cinéma, tant fictionnel que documentaire. Le direct apparut au début des années 1960, joue donc un rôle moteur dans l'émergence de la cinématographie québécoise entre 1962 et 1970. Seul Pierre Perrault restera fidèle jusqu'à ses deux derniers films au genre documentaire et à la technique du direct. La plupart des autres réalisateurs vont alterner les documentaires et les films de fiction, avec acteurs professionnels et scénarios préalables.

Au sein du cinéma français, le moment du « cinéma-vérité », autour de *Chronique d'un été*, a été prolongé à partir de 1962 par les films de fiction de Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette, puis Jean Eustache, Barbet Schroeder, et même Louis Malle.

L'Amour fou et *La Maman et la putain* peuvent être considérés comme l'apogée de cet enrichissement de la fiction par le direct.

Les cinémas québécois et français contemporains sont toujours en partie fidèles à la leçon du direct et à l'authenticité de la captation sonore synchrone.

La force des films de fiction de Maurice Pialat, puis de Bruno Dumont, Laurent Cantet, Abdellatif Kechiche, Xavier Beauvois et quelques autres tient à leur fidélité à cet héritage, comme les films documentaires de Raymond Depardon ou Nicolas Philibert.

Il en est de même pour les films québécois les plus originaux de ces dernières décennies, comme ceux de Michel Brault, Marcel Carrière, Jacques Leduc, puis après eux ceux de Bernard Émond, Denis Côté ou Xavier Dolan.

Le cinéma direct reste l'antidote du cinéma spectacle, fondé sur les effets spéciaux et le mixage psychédélique [24]. Vive le cinéma direct!

NOTES

[1] Cf. Janet Staiger, « Généalogie du *Carrosse d'or* », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 62, 2010,

p. 76–103.

[2] Voir en particulier, Martin Barnier, « Les premiers ingénieurs du son français », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011, p. 200–217, et le livre d'entretiens de Claudine Nougaret et Sophie Chiabaud, *Le Son direct au cinéma*, Paris, FEMIS, 1997.

[3] Cf. « Nouvel entretien avec Éric Rohmer », *Cahiers du Cinéma*, n° 219, avril 1970, p. 46–55; et entretien avec Barbet Schroeder, *Barbet Schroeder, monographie*, Théâtres au cinéma n° 23, Bobigny, 2012.

[4] Sur le sujet, se reporter à l'article très complet de Nicole Zand sur les péripéties du montage et de la post-synchronisation: « Le dossier Philippine », *Cahiers du Cinéma*, n° 148, oct. 1963.

[5] Sylvain Garel et André Pâquet (dir.), *Les Cinémas du Canada*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, et Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995.

[6] Les relations entre la Nouvelle Vague et le nouveau cinéma québécois ont dès le début été dans les deux sens et non unilatérales. C'est ce que constatait Dominique Noguez (1970, p. 17–18) : « Certes, l'avis le plus répandu chez la moyenne des cinéphiles parisiens qui virent le film de Groulx (*Le Chat dans le sac*) était qu'il s'agissait d'une vague resucée canadienne de *Masculin féminin*, qu'ils venaient de voir. Or il se trouvait que si le film de Godard était de 1966, *Le Chat dans le sac* avait été réalisé en 1964. Cette petite mise au point s'impose souvent lorsqu'on a affaire aux films québécois : ce que l'on prend pour de l'imitation est en fait anticipation, tout au moins simultanéité créative. Les Québécois ont moins emprunté qu'ils n'ont redécouvert. », citation retrouvée par Jean-Pierre Sirois-Trahan.

[7] L'étude du dossier de presse et de la réception critique d'*À tout prendre* montre qu'il a été reçu de manière beaucoup plus confidentielle en France — au contraire de *Pour la suite du monde* et *Le Chat dans le sac* (voir le dossier de presse à la Bifi). Il n'est jamais sorti en France autrement qu'en festival. En 1965, *Le Chat dans le sac* est considéré par Jean Eustache comme l'un des meilleurs films de l'année (5^e de sa liste parue dans les *Cahiers du Cinéma*), et par Jacques Rivette (2^e). *Le Règne du jour*, second long métrage de Pierre Perrault est l'un des dix meilleurs films de 1968 pour Jacques Rivette (2^e) et pour Louis Marcorelles (1^{er}).

[8] Les articles de Guy Gauthier, Louis Marcorelles et Jean-Louis Comolli sont référencés dans le dossier de presse de la Bifi. Voir également, Guy Gauthier, Philippe Pilard et Simone Suchet, *Le Documentaire passe au direct*, VLB éditeur, Montréal, 2003, un livre essentiel pour le sujet traité.

[9] Sur le sujet, voir Maxime Scheinfeigel, *Jean Rouch*, Paris, CNRS éditions, 2008.

[10] Cf. Edgar Morin et Jean Rouch, *Chronique d'un été*, Paris, Inter-Spectacles, Domaine cinéma, 1962; voir aussi Jacques Gerstenkorn, « *Chronique d'un été* : une expérience de nouveau cinéma », in *Nouvelle vague, nouveaux rivages. Permanence du récit au cinéma, 1950–1970*, Jacques Cléder et Gilles Mouellic (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 171–184.

[11] Jean-André Fieschi, « Dérives de la fiction : notes sur le cinéma de Jean Rouch », in *Cinéma : Théories, Lectures*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 255–264.

[12] Catherine Papanicolaou, « *La Fleur de l'âge* : chronique d'en France ou l'échec d'une co-production internationale », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 46, 2005, p. 75–113.

[13] Les rapports des cinéastes et opérateurs québécois à Jean Rouch se sont développés sur une longue période, dès la fin des années 1950. Claude Jutra est photographe de plateau sur *La Pyramide humaine* en 1959. Michel Brault a été le caméraman de *Chronique d'un été* et de *La Punition*, mais aussi de certains films de Mario Ruspoli (*Les Inconnus de la terre* et *Regards sur la folie*, d'après Artaud). Claude Jutra accompagne longuement Rouch en Afrique et publie à la suite de ce séjour ses articles « En courant derrière Rouch », dans les *Cahiers du Cinéma*, n°s 113, 115 et 116 (1960–1961). Rouch est conseiller scientifique de Jutra pour son documentaire, *Le Niger, jeune république* (1961). Cette expérience va influencer Jutra lorsqu'il réalise son premier long métrage, *À tout prendre*. Auparavant, son court métrage *Anna la bonne*, adapté de Jean Cocteau et très influencé par l'esthétique de ce dernier, est réalisé en France, et produit par François Truffaut. Merci à Jean-Pierre Sirois-Trahan pour ces rappels.

[14] Sur *Le Rayon vert*, voir Jacques Kermabon, « L'épreuve de la solitude », p. 95–99, et François Ramasse, « Le Bonheur est une longue patience », p. 101–122, *Études Cinématographiques*, n°s 149/152, *Éric Rohmer*, tome 2, Paris, 1986.

[15] Sur le tournage de *Paris nous appartient* : Michel Delahaye, « L'idée maîtresse ou le complot sans maître », *Cahiers du Cinéma*, n° 128, février 1962; et Luc Moullet, « Paris nous appartient », *Cahiers du Cinéma*, n°s 161–162, janvier 1965.

[16] Sur le son direct dans *La Religieuse*, cf. Bernard Eisenschitz, Jean-André Fieschi et Eduardo de Gregorio, « Entretien avec Jacques Rivette », *La Nouvelle Critique*, n° 63, avril 1973, p. 66–74

[17] Sur *L'Amour fou*, voir Sylvie Pierre, « Le film sans maître », p. 22, et « Le dur désir de durer », p. 55, *Cahiers du Cinéma*, n° 204, sept. 1968.

[18] Voir Alain Bergala, *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006.

[19] Cf. la biographie de l'actrice sur IMDB.

[20] Comme me le rappelle Jean-Pierre Sirois-Trahan, dans une lettre non datée de Jean Eustache citée par Evane Hanska dans *Mes années Eustache* (Paris, Flammarion, 2001, p. 315) on peut lire : « Je t'enverrai dès que j'en aurai la nouvelle frappe *Le Père Noël*. Aujourd'hui, j'ai discuté avec un producteur qui est très intéressé et qui va essayer de monter l'affaire. Il cherche des co-producteurs. Il va discuter avec les Canadiens, si cela marche (ne nous faisons pas d'illusions), il se pourrait que j'aie un opérateur canadien (les meilleurs du monde). »

[21] Sur *La Maman et la putain*, voir le numéro spécial « Jean Eustache », *Cahiers du Cinéma*, supplément au numéro 523, avril 1998, et en particulier « Le monologue infini », entretien avec Jean-Noël Picq, p. 20–25, et « Il faut que tout s'Eustache », quelques souvenirs de Pierre Cottrel, p. 26–29.

[22] Sur *Une sale histoire*, voir Antoine de Baecque (dir.), *Dictionnaire Jean Eustache*, article de Jean-Luc Douin, p. 297–299, et article « voyeurisme » de Michel Marie, p. 307–308.

[23] Sur *Place de la République*, cf. Pierre Billard, *Louis Malle le rebelle solitaire*, Paris, Plon, 2003, p. 330–332.

[24] Sur les effets spéciaux et le montage psychédélique, voir Laurent Jullier, *Le Cinéma post-moderne, un cinéma du recyclage et du feu d'artifice*, coll. « Champs visuels », Paris, L'Harmattan, 1997.

BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE

BARNIER, Martin, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926–1934)*, Liège, Ed. Céfal, 2002.

BARNIER Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

BERGALA, Alain, *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006.

BOUCHARD, Vincent, *Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis, « Le détour par le direct », *Cahiers du Cinéma*, n^{os} 209 (février 1969) et 211 (avril 1969).

COMOLLI, Jean-Louis, « Lumière éclatante d'un astre mort », *Images documentaires*, n^o 21 (« Le direct et après? »), 2^e trimestre 1995.

GAUTHIER, Guy, Philippe Pilard et Simone Suchet, *Le Documentaire passe au direct*, Montréal, VLB éditeur, 2003.

LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1988 (rééd. 1995).

LE FORESTIER, Laurent et Priska Morrissey, « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n^o 65, hiver 2011, notamment l'article de Martin Barnier, « Les premiers ingénieurs du son français », p. 200–217.

MARCORELLES, Louis, *Éléments pour un nouveau cinéma*, Paris, Unesco, 1970.

MARIE, Michel, *La Nouvelle Vague*, Paris, Nathan, 1997, réédité sous le titre *La Nouvelle Vague et son film manifeste A bout de souffle*, Paris, Armand Colin, 2012.

MARSOLAIS, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 1974; et *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Montréal, Les 400 coups, 1997.

MOUËLLIC, Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

NINEY, François, « Aux limites du cinéma direct », *Images documentaires*, n^o 21 (« Le direct et après? »), 2^e trimestre 1995.

NOGUEZ, Dominique, *Essais sur le cinéma québécois*, Montréal, Éditions du jour, 1970.

NOUGARET, Claudine et Sophie Chiabaud, *Le Son direct au cinéma*, Paris, FEMIS, 1997.

O'BRIEN, Charles, *Cinema's Conversion to Sound. Technology and Film Style in France and the US*,

Bloomington, Indiana University Press, 2005.

RUSPOLI, Mario, *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*, Paris, Unesco, 1963.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Le devenir-québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le *je* comme faux raccords », *Nouvelles Vues*, n° 11, hiver 2009-2010, en ligne : www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-11-des-lieux-communs/ (consulté le 1er mai 2013).

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Michel Marie est professeur émérite de l'université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle où il a enseigné pendant 40 ans. Il est considéré comme l'un des fondateurs de l'enseignement du cinéma en France. Il dirige depuis 1988 la collection « Cinéma et arts visuels », d'abord chez Nathan, puis Armand Colin et a publié avec Jacques Aumont plusieurs manuels devenus des classiques de l'enseignement du cinéma, tels *Esthétique du film* (1983) et *L'Analyse des films* (1988). Son livre *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, publié en 1997 dans la collection 128 (Nathan) a été traduit en plusieurs langues (anglais, italien, espagnol, portugais, chinois). Il vient d'être réédité en 2012 sous le titre *La Nouvelle Vague et son film manifeste À bout de souffle*.