

Décalages

La théorie du tout de Céline Baril, Documentaire, 2009, 78 min.
John Max, a portrait de Michel Lamothe, Documentaire, 2010, 94 min.

Guillaume Lafleur

Number 238, Fall 2011

Le cinéma documentaire québécois : perspective, tendance, continuité ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65503ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafleur, G. (2011). Décalages / *La théorie du tout* de Céline Baril, Documentaire, 2009, 78 min. / *John Max, a portrait* de Michel Lamothe, Documentaire, 2010, 94 min. *Spirale*, (238), 41–42.

Décalages

DOSSIER

PAR GUILLAUME LAFLEUR

LA THÉORIE DU TOUT de Céline Baril
Documentaire, 2009, 78 min.

JOHN MAX, A PORTRAIT de Michel Lamothe
Documentaire, 2010, 94 min.

Il y a quelque temps, lors d'une table ronde organisée par la revue électronique *Hors champ* à la Cinémathèque québécoise, le cinéaste vétérinaire Jean-Pierre Lefebvre évoquait un film documentaire réalisé ces dernières années qu'il n'était pas parvenu à diffuser à la télévision. La Société Radio-Canada (SRC) lui demandait de se limiter à 52 minutes, soit la durée bien formatée des plages horaires télévisuelles. Il n'avait pas voulu se résoudre à cette demande. Si, dans ce cas, la position de Lefebvre était légitime, il ne faudrait pas non plus perdre de vue que le documentaire québécois s'est souvent accommodé des petits formats. Comment oublier les films d'une trentaine de minutes réalisés pour l'Office national du film (ONF) dans le cadre de la série « Temps présent » au début des années 1960, d'où proviennent des œuvres telles que *À St-Henri le 5 septembre* (Hubert Aquin) ou encore *Golden Gloves* et *Voir Miami...*, deux opus mémorables signés Gilles Groulx ?

D'avantage que la question de la durée, c'est le formatage télévisuel que soulignait sans doute Lefebvre, c'est-à-dire un nivellement de la grammaire cinématographique qui, plus souvent qu'autrement, se résume aujourd'hui à la mise en forme d'images captées à la va-vite, sans cadrages préétablis, sans idées d'ensemble, produisant le bien nommé « stock shot » (matériel d'archives), avec le commentaire en voix hors champ à l'avenant, s'appliquant à créer un effet d'unité et de cohésion par delà le fouillis visuel.

Le problème, c'est que ce savoir-faire démontre une incapacité à exprimer des idées par des plans. C'est là qu'il faut rappeler l'importance de la durée du tournage documentaire, car c'est souvent faute de temps que l'on s'en remet au « stock-shot », aux mécanismes réflexes dans la confection des images en mouvement qui mènent à des documentaires informes, offrant au mieux la curieuse impression qu'ils ont déjà été vus avant même d'avoir été filmés.

EFFICACE DÉTOURNEMENT

Mais le cinéma documentaire qui se fait aujourd'hui au Québec doit aussi tenir compte d'une histoire assez chargée et donc prendre en considération un pan essentiel de la cinématographie nationale s'il désire s'élever au-dessus de la production qui ploie sous l'influence du reportage et des actualités filmées. Car comment donner à voir et à entendre autre chose que le déjà-vu et le déjà-dit ?

L'une des astuces des cinéastes documentaristes peut consister à s'approprier des sujets et des méthodes proches du reportage pour mieux les détourner. Dans la production récente, la stratégie du portrait semble en cela féconde. Sous ce registre, deux exemples m'apparaissent intéressants. Le premier est le film *La théorie du tout* (2009) de Céline Baril qui, malgré son titre, se trouve plutôt dans le sillage du portrait et du cinéma de témoignage. Si l'on peut croire, à première vue, que ce film s'inscrit dans la continuité du cinéma direct, on constate en y regardant de plus près qu'il reprend aussi à son compte, au niveau de l'énonciation, des attributs associés au film de reportage. L'élément qui démontre le plus ce point est le lieu des interviews : la cinéaste a choisi d'interroger toutes les personnes avec, pour arrière-plan, le lieu même où ils habitent. Pour l'un des protagonistes, il s'agit de témoigner de ses activités, de ses préoccupations courantes depuis le

Aujourd'hui, à son mieux, le documentaire québécois peut réussir cela : montrer ce lieu inaccessible et mouvant des motivations intérieures qui retentissent comme une énigme, désignant même parfois un royaume méconnu.

perron de sa maison, la profondeur de champ ouvrant aussi une perspective sur les terres avoisinantes... L'efficacité du plan, qui capte l'ensemble de l'environnement où vit l'un des intervenants, sans le revendiquer comme tel, reprend le type de présentation des situations auquel nous ont habitués les médias de masse.

Le parti pris narratif de Céline Baril, assez linéaire et pourtant nouveau, se distingue du cinéma direct qui opérerait le plus souvent un montage complexe, impliquant le passage d'un intervenant à l'autre, avec des sauts dans l'espace et le temps, qui était parfois introduit par le sens des paroles des participants lors d'une séquence antérieure. Un bon

exemple de cette manière de faire serait *Un pays sans bons sens!* de Pierre Perrault, représentation sociopolitique du Québec à l'orée des années 1970, film avec lequel Céline Baril entretient des correspondances évidentes. Entre rupture et continuité : telle est la posture où les cinéastes documentaristes québécois se trouvent maintenant, développant des stratégies discursives qui ouvrent des voies nouvelles feignant de ne pas en être.

LE PORTRAIT EN EXEMPLE

Le projet de *La théorie du tout* est un portrait du Québec contemporain à travers le parcours de quelques protagonistes habitant diverses régions du pays et s'exprimant sur leur vie, leurs préoccupations du moment, sans contrainte. La continuité avec le cinéma direct se dessine surtout sur le plan de l'approche et de l'effet de décalage avec le tout-venant contemporain, provoqué par le choix de filmer avec des images numériques en noir et blanc.

L'approche et le sujet ne font qu'un dans *La théorie du tout*, dont le titre évoque bien le propos et les visées de la cinéaste. Dans toutes les régions où elle a décidé de tourner — significativement ni à Montréal ni à Québec, son propos semblant résister à la réalité urbaine pluri-voque —, elle est restée quelques semaines, le temps d'approcher la communauté sans se présenter comme cinéaste, laissant entendre à ceux qu'elle abordait qu'ils pourraient lui parler de « tout ». Aussi bien dire que le sujet allait se dégager de lui-même à force de tâtonnements, et c'est en ce sens que le film s'éloigne du reportage formaté. Ici, le sujet principal est la vie quotidienne et les préoccupations d'une communauté de hasard, faite de gens rencontrés au gré des pérégrinations de la cinéaste, finissant de se dessiner à mesure que le film enchaîne les portraits sans jamais utiliser le procédé des allers-retours d'un protagoniste à l'autre, comme ce fut le cas dans le cinéma direct.

UN PASSEPORT INFINI

Le récent film de Michel Lamothe consacré au photographe John Max (*John Max, a portrait*, 2010) permet d'aller plus avant dans cette tendance accordée au portrait tout en offrant une proposition à l'opposé de *La théorie du tout*. Le cinéaste et photographe (il a exposé des photogrammes à plusieurs reprises, proposant un aller-retour entre photographie et cinéma dans le sillage de Robert Frank) se concentre sur un seul personnage et ne s'intéresse en principe qu'à lui, sans détailler outre mesure son parcours passé. À travers ce portrait, c'est pourtant un pan de l'histoire de la photographie canadienne qui nous est retransmis. De plus, les intervenants sont la plupart du temps montrés en présence de John Max. Nous ne sortons pas de son univers : on le voit assis à une table avec eux ou tout au plus hors champ, à une séquence près. Ce sont des photographes de la génération de John Max qui cherchent à trouver une solution pour préserver ses œuvres, pour la plupart rangées dans son appartement dont la salubrité paraît douteuse.

L'une des intervenantes du film est Lorraine Monk, anciennement de la section photographique de l'ONF, première institution à faire confiance à ce créateur majeur dont Lamothe propose le portrait. Cette section de l'Office allait se muer en Musée de la photographie contemporaine avant de fermer ses portes et de se fondre avec le Musée des beaux-arts du Canada, qui licencie présentement plusieurs commissaires. Cet état des lieux troublant est en quelque sorte illustré par le portrait. du parcours de John Max, avec ses malentendus et ses apories.

La question du point de vue est prégnante, autant dans le cinéma documentaire que dans la photographie et ce, depuis leurs débuts. Elle a contribué à faire en quelque sorte que des directeurs photo québécois du cinéma direct deviennent des auteurs à part entière (Michel Brault, Jean-Claude Labrecque, Guy Borremans). Cette question préoccupe toujours John Max dans les derniers jours de sa vie, ce que Lamothe nous montre en filigrane en ayant l'air de filmer autre chose. Deux moments clés du film illustrent bien cela. Le premier montre Lamothe qui suggère à Max la possibilité de tirer les quelque 900 rouleaux de son séjour au Japon, entre 1974 et 1977. Pris de fatigue, Max explique alors qu'il devrait engager un assistant et passer plusieurs mois en chambre noire afin de mettre au point ces tirages. Le décalage est évident entre cette considération technique et les facilités du développement photographique depuis l'avènement du numérique qui mènent, comme on le sait depuis plusieurs années, à la fermeture des chambres noires, y compris celles dans les centres d'artistes spécialisés. La pléthore d'images ne semble plus un obstacle aujourd'hui pour un artiste qui doit faire des choix pour finaliser une suite photographique.

Le deuxième moment clé est une leçon de choses concernant le regard singulier du photographe. Lors d'une visite d'un inspecteur du Service de sécurité incendie de la Ville de Montréal, ce dernier descend au sous-sol de la demeure de Max, situé dans l'immeuble familial du boulevard Rosemont, pour réaliser une quantité de photos avec un appareil numérique. John Max, agressé, pose alors cette question qui retentit dans le vide : « *Why do you need so much pictures? It doesn't make sense.* » À un moment où l'on photographie à outrance, le regard singulier du photographe fait un pas de côté. Pareil commentaire est en phase avec les choix des prises, indissociables du regard singulier d'un documentariste.

L'œuvre maîtresse de John Max est sa suite intitulée « Open Passport », réalisée en 1972. Cette exposition a été traduite en français sous le titre « Passeport infini ». « *C'est l'intérieur que je photographie* », écrivait-il à l'époque. Autrement dit, la photographie cadrerait là un monde se substituant aux espaces migratoires balisés et à la géopolitique. Aujourd'hui, à son mieux, le documentaire québécois peut réussir cela : montrer ce lieu inaccessible et mouvant des motivations intérieures qui retentissent comme une énigme, désignant même parfois un royaume méconnu. Pour ce faire, le temps doit se substituer à l'espace. ⊥