

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone

Vincent Bouchard

Numéro 5, printemps 2005

Transmettre
Transmitting

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005493ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005493ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche sur l'intermédialité

ISSN

1705-8546 (imprimé)

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouchard, V. (2005). Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone. *Intermédialités / Intermediality*, (5), 81–97.
<https://doi.org/10.7202/1005493ar>

Résumé de l'article

La mise en place de dispositifs légers synchrones constitue une évolution majeure du médium cinématographique qu'il faut rattacher à tout un cinéma de la modernité. La souplesse du cinéma léger synchrone permet aux cinéastes d'enregistrer une forme de poésie. Le film ne présente pas une réalité associée à un sens figé, mais un discours, résultant de la médiation entre le dispositif d'enregistrement et la réalité. Cet article propose une étude du mode de transmission de l'expérience dans ces dispositifs de production cinématographiques. Cette étude est menée à partir de l'analyse de quelques exemples filmiques, de leurs conditions de production et de réception, mais également des écrits des cinéastes sur leur pratique. Elle ne concerne que les intentions des cinéastes.

Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone

VINCENT BOUCHARD

L'homme moderne se place généralement en sujet face au monde. Suivant une logique instrumentale, il conçoit la technique comme un moyen de transformer le monde en fonction de ses besoins. L'homme communique pour répondre à un besoin vital : perpétuer son savoir, au-delà de sa finitude. La transmission du savoir est un élément ontologique de l'humanité. Dans ce cas, le langage n'a qu'une posture utilitaire. Le langage donne une représentation du monde : une idée ne peut se matérialiser que dans une parole.

La technique audiovisuelle peut également être envisagée de manière instrumentale, c'est-à-dire comprise comme mode de représentation de la réalité. Ceci correspond à la *mise en scène de l'image* telle que définie par André Bazin¹, où un cinéaste cherche à produire un discours, dont la forme s'inspire de la tradition scripturaire. Le « montage analytique » (ELC, p. 75) guide le spectateur qui est amené à suivre le point de vue du metteur en scène.

Il existe, cependant, d'autres modes de transmission de l'expérience. Par exemple, dans un cinéma qui favorise une « mise en scène de la réalité² », l'image n'est pas l'addition d'éléments signifiants, mais la révélation d'une réalité

1. André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique » [1945], dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994 [1985]. Désormais les références à cet article seront indiquées par le sigle « ELC », suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

2. Cette distinction esthétique rejoint celle mise en place par André Bazin : « Sans me dissimuler la relativité d'une simplification critique que les dimensions de cette étude m'imposent et en la tenant moins pour une réalité objective que pour une hypothèse de travail, je distinguerai dans le cinéma de 1920 à 1940 deux grandes tendances opposées : les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité. » (ELC, p. 64)

présente devant la caméra. Dans une conception non instrumentale de la technique cinématographique, le film apparaît au cours de négociations simultanées entre la réalité filmée et le dispositif d'enregistrement. La distance entre l'idée et son expression, entre le fantasme et la projection cinématographique, est plus ou moins grande. Il se produit toute une série d'ajustements et de négociations avant d'arriver au produit final, la séquence projetée. Le processus devient l'élément primordial ; à aucun moment, le cinéaste ne cherche à figer son œuvre. Il ne veut ni imposer un point de vue omniscient, ni prétendre à une objectivité absolue. Il assume une forme de subjectivité intégrée à l'œuvre. Ce regard est le résultat de la médiation entre tous les actants du film. Le montage devient alors une activité globale. Il s'agit de donner un sens aux images, à toutes les étapes de la production du film. Cependant, le sens n'est pas construit à partir d'une idée abstraite, mais induit par la réalité des cinéastes. L'agencement final conserve une ambiguïté, une forme de flou.

Différents types de dispositifs permettent cette négociation avec la réalité présente devant la caméra. Les cinéastes qui favorisent une « mise en scène de la réalité » ajoutent une autre dimension à l'image. Pour cette compréhension du médium cinématographique, le muet est une infirmité, il enlève à la révélation une part importante de son sens : le son modifie les dimensions de l'image³. La généralisation de la synchronisation — lors de la projection, mais également à l'enregistrement — ouvre de nouvelles possibilités pour cette forme de cinéma. Une autre accélération se produit à nouveau lorsque, sous l'impulsion de cinéastes, est inventé un matériel d'enregistrement léger et synchrone.

Une nouvelle posture esthétique apparaît reposant sur deux éléments concomitants : une conception légère et synchrone du cinéma et un contexte de production qui favorise la rencontre, permettant la construction d'un discours complexe. La souplesse du cinéma léger synchrone facilite la rencontre des cinéastes avec la réalité filmée. Les cinéastes ne cherchent plus à produire une représentation de l'autre. À travers un questionnement de la relation à l'autre, ils mettent en place une « poétique de la relation⁴ », pour reprendre le titre

3. « Si l'on cesse de tenir le montage et la composition plastique de l'image pour l'essence même du langage cinématographique, l'apparition du son n'est plus la ligne de faille esthétique divisant deux aspects radicalement différents du septième art » (ELC, p. 67)

4. Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 38 et *passim*.

d'Édouard Glissant. La rencontre rend possible l'enregistrement d'une forme de poésie. Le film ne présente pas une réalité associée à un sens figé, mais un discours, résultant de la médiation entre le dispositif d'enregistrement et la réalité. Ainsi, il propose un autre mode de transmission de l'expérience et une nouvelle posture au spectateur.

À travers l'étude d'exemples filmiques, de leurs conditions de production, mais également des écrits des cinéastes sur leur pratique, cet article interroge cette « poétique de la relation » dans les pratiques cinématographiques légères synchrones. La description du dispositif de production, de ses enjeux techniques et institutionnels, révèle les différentes caractéristiques de l'image — visuelle et sonore — et permet, dans un deuxième temps, d'analyser les postures spectatorielles supposées par ces dispositifs. Bien entendu, cette étude ne concerne que la concrétisation des intentions des cinéastes dans leurs films.

83

MÉDIATION DES DISCOURS

Que ce soit au niveau des idéologies inhérentes à l'apparition de ce médium ou sur le plan de l'esthétique induite par ce type de productions, le développement du *cinéma léger synchrone* invite à une conception non instrumentale du médium cinématographique⁵. Il y a un lien important entre les techniques légères synchrones, les modes de productions plus souples et un cinéma qui vise à révéler le réel présent devant la caméra. Étudier les pratiques cinématographiques légères synchrones en suivant ce paradigme permet de comprendre la relation entre les conditions de production particulières et l'esthétique de ces films.

La souplesse du dispositif d'enregistrement permet aux cinéastes de filmer au milieu de la réalité. Ce cinéma repose d'abord sur la captation de la parole. Il faut toute la disponibilité et la souplesse du dispositif d'enregistrement léger synchrone pour aller chercher une parole et en ramener une trace. Cependant, la parole n'est rien sans les gestes des protagonistes, les sons d'ambiance et le cadre visuel. Cela suppose une caméra légère, ergonomique, pouvant être manipulée par un seul opérateur, facilement rechargeable, fonctionnant avec des batteries. Il faut aussi qu'elle soit peu bruyante pour ne pas gêner l'enregis-

5. Il faut bien sûr relativiser ce lien ontologique. Toutes les pratiques cinématographiques légères synchrones ne correspondent pas à une mise en scène de la réalité. Certains cinéastes ont exploré ce médium de façon instrumentale.

trement du son. Une pellicule suffisamment sensible et un objectif de bonne qualité lui permettent de filmer dans toutes les situations sans modifier profondément les conditions d'éclairage. Le chargeur de la caméra doit être assez grand : on ne peut pas interrompre le tournage trop souvent. La prise de son, synchronisée avec l'image, doit également se faire avec un matériel léger et ergonomique. La qualité des micros et du support d'enregistrement doit s'adapter aux conditions de tournage.

La principale qualité de ce matériel cinématographique est de laisser une grande marge de liberté au technicien. Ce dernier doit prendre la bonne décision, au bon moment, pour ne pas rater l'événement, le geste ou la parole. Généralement, la scène ne sera pas rejouée. Il lui faut également rester en contact avec le contexte de tournage. Le cadreur et l'ingénieur du son doivent être en relation pour que la dimension sonore et celle de l'image correspondent. Ceci n'est possible qu'avec une équipe réduite et soudée où les deux techniciens ont une perception semblable de la scène.

84

Un dispositif d'enregistrement léger et synchrone permet de créer une nouvelle forme de discours. Dans un cinéma classique, on peut distinguer clairement les éléments constitutifs du film : les personnes qui filment, le dispositif d'enregistrement et les personnes filmées. Dans les cinémas de Pierre Perrault, Jean Rouch, Claude Jutra ou John Cassavetes, le réel et le film ne sont plus séparables, il n'y a pas de *hors* ou *dans* le film : le personnage continue à exister hors du film, même s'il est transformé par cette expérience.

Il y a toujours passage d'un état à un autre au sein du personnage. [...] Le personnage a cessé d'être réel ou fictif, autant qu'il a cessé d'être vu objectivement ou de voir subjectivement : c'est un personnage qui franchit passage et frontières parce qu'il invente en tant que personnage réel, et devient d'autant plus réel qu'il a mieux inventé⁶.

L'espace diégétique n'est pas confondu avec la réalité filmée, comme c'est le cas dans le mode *objectif* du reportage. Il n'y a pas non plus une séparation nette entre ces deux mondes, comme dans les films fictionnels classiques. La caméra interagit avec la réalité filmée et amène les personnes filmées à modifier leur comportement.

6. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 198. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « IT », suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Le personnage, sur l'écran et dans la réalité, ne cesse de devenir un *autre*. Dans le même temps, le cinéaste, le dispositif d'enregistrement, devient un autre. Il se produit une fusion entre les cinéastes et les personnes filmées qui les emporte. L'expérience humaine préexiste au film. La rencontre est provoquée par le tournage, mais l'événement cinématographique ne peut avoir lieu que dans cette dimension humaine. Les exemples de collusions entre le cinéaste et les protagonistes sont nombreux.

L'exemple de *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, Michel Brault, Marcel Carrière, 1963) est particulièrement significatif. Le dispositif d'enregistrement repose sur la collaboration entre un homme de la parole — Pierre Perrault⁷ — et les techniciens du direct — Michel Brault et Marcel Carrière. La rencontre des cinéastes avec l'Île aux Coudres et ses habitants fournit le cadre poétique du film. Par le langage et les gestes quotidiens de la pêche, tout un esprit mythique où figurent les mystères de la lune, le culte des ancêtres, la puissance des marées, la conception sacrale de la tradition, est révélé. En plus de ce *révélateur*, la relation particulière de l'équipe de production avec les habitants de l'île donne au film une coloration intéressante. La caméra *terriblement* participante dépasse la ligne de frontière entre les gens qui filment et les gens filmés. En même temps, les protagonistes sont invités — à des niveaux très variés — à participer au dispositif d'enregistrement.

Les cinéastes deviennent des liens, Pierre Perrault en tête, à qui on demandera de retendre la pêche. Les habitants de l'Île aux Coudres s'approprient la reprise de la pêche et certains participent à la réalisation du film. On peut même parler de réappropriation du projet par certains insulaires. Par exemple, Léopold Tremblay, dans une réunion organisée pour convaincre les propriétaires de reprendre la pêche, expose l'idée de la reprise comme étant la sienne : « Il m'est venu une idée [...], j'ai fait les démarches. [...] La semaine dernière, je suis allé à Québec, le surintendant de l'aquarium m'a promis qu'il nous achèterait quatre marsouins à 500 000 \$ chacun, pris en vie. » En fait, des documents présents dans le dossier de production du film montrent que c'est Perrault qui a effectué toutes ces démarches⁸.

7. Perrault est à l'origine du projet, il connaît les lieux et les habitants de l'Île aux Coudres depuis 1954.

8. Source : archives de l'ONF, dossier 61 720.

Léopold Tremblay participe également à la mise en scène. Dans une séquence de pêche, sur une barque, il demande à un homme de se déplacer, pour que la caméra puisse voir Alexis Tremblay : il organise l'image. Il occupe donc une place particulière entre sa famille et les cinéastes, créant une interface supplémentaire qui facilite la médiation entre ces deux groupes.

Par ailleurs, la mise en crise de l'espace diégétique favorise un morcellement de l'énonciation. Il n'y a plus de séparation entre l'auteur et ses personnages. Le récit est remis en cause :

Il y a formation d'un *discours indirect libre*⁹, d'une *vision indirecte libre*, qui va des uns aux autres, soit que l'auteur s'exprime par l'intercession d'un personnage autonome, indépendant, autre que l'auteur ou que tout rôle fixé par l'auteur, soit que le personnage agisse et parle lui-même comme si ses propres gestes et ses propres paroles étaient déjà rapportés par un tiers. (IT, p. 239)

86

Le discours indirect libre implique un système hétérogène, nourri par des éléments extérieurs au système. L'énonciation et le sujet de l'énoncé sont mis en rapport, suivant un agencement d'énonciation, opérant simultanément deux actes de subjectivation. Un personnage est constitué par le récit, le récit est organisé par un sujet extérieur au système, mais influencé par le personnage.

Le cinéaste n'est plus hors du film, il participe de la même réalité que les personnes filmées. Le tournage apparaît alors comme l'expérience d'une rencontre avant d'être un événement cinématographique. Le cinéaste devient un autre quand « il "s'intercède" ainsi des personnages réels qui remplacent en bloc ses propres fictions par leurs propres fabulations » (IT, p. 196). Le personnage ne cesse de franchir la frontière entre le réel et le fictif, d'exprimer la réalité de son quotidien à travers des mythes, de figurer la complexité de sa vision du monde en racontant ses légendes.

Ce type d'interaction existe de manière isolée à l'ONF, avant même l'actualisation d'un matériel cinématographique léger et synchrone. Par exemple, dès ses premières réalisations, Claude Jutra favorise la coopération de l'équipe de tournage avec les personnes filmées et met en place des formes fictionnelles. Ceci est particulièrement visible dans *Félix Leclerc, troubadour* (1959). Le film met en scène une rencontre avec le poète et chansonnier canadien-français

9. Deleuze emprunte ce concept à Pasolini pour en étendre l'usage, en particulier du côté du direct : « C'est la poésie que réclamait Pasolini contre la prose, mais qu'on trouve là où il ne le cherchait pas, du côté d'un cinéma présenté comme direct. » (IT, p. 200)

Félix Leclerc dans sa maison de Vaudreuil, au Québec. Le chanteur est un habitué des studios de l'ONF et Jutra lui demande de *commenter la visite*¹⁰. Le ton du commentaire, tout à fait en accord avec les autres éléments cinématographiques, montre la collaboration entre le réalisateur et le chanteur. Sur un ton très ironique, le montage et le commentaire dévoilent l'ensemble du dispositif de tournage. Cette distanciation permet de montrer l'organisation classique d'un tournage à l'ONF. Le rôle de l'interviewé revient à démystifier les images. Il souligne la distance entre ce qui est montré et la réalité : l'absence d'improvisation (tout a été préalablement scénarisé et certaines scènes sont rejouées plusieurs fois) l'aspect encombrant de l'équipe de tournage (les difficultés d'enregistrement sonore, la lourdeur et la fixité de la caméra, etc.).

Tout en conservant des conditions classiques de tournage, en particulier l'utilisation d'un matériel lourd et encombrant, ce film contourne les contraintes imposées par la hiérarchie de l'ONF¹¹. Le projet est produit dans le cadre de la série *Profils et paysages*. Un document écrit présentant les objectifs de cette série, ainsi que les scénarios des différents épisodes, a été préalablement approuvé par le directeur de la production. Même s'ils sont en partie écrits avant le tournage, ni le commentaire dit par Leclerc, ni les éléments de distanciation ne sont annoncés dans la version *officielle* du scénario¹². Léonard Forest, le producteur exécutif, a sans doute choisi de présenter ce film, sans ses aspects novateurs, en compagnie d'autres projets plus classiques, afin d'éviter toute complication administrative. La marge de liberté ainsi *négoziée* permet à Jutra et à Leclerc de collaborer tout au long de la préparation et du tournage. Tout cela n'aurait pas été possible sans la complicité du personnage principal, tant au niveau de la réalisation du film qu'au niveau de la caution institutionnelle :

87

10. Jutra et Leclerc ont déjà collaboré, un peu dans le même esprit, sur le film *Chantons maintenant* (Claude Jutra, 1956). D'après Léonard Forest, le producteur, « Félix Leclerc préférerait garder un certain contrôle artistique » sur le film. Il ajoute : « Je crois bien que cette collaboration amicale, cette coscénarisation, ce portrait de Félix Leclerc par lui-même, je pense que cela plaisait assez au tempérament cinématographique de Claude Jutra. » (Léonard Forest, « Claude Jutra portraitiste », *Copie zéro*, Montréal, n° 33, septembre 1987, p. 19)

11. De même, Michel Brault, le cadreur, tente de dépasser les contraintes imposées par le matériel, par exemple, lorsqu'il filme caméra à l'épaule la séquence de l'escalier.

12. Source : archives de l'ONF, dossier 59 701. Le producteur exécutif, Léonard Forest, s'arrange pour faire accepter en bloc tous les épisodes de la série (Léonard Forest, « Claude Jutra portraitiste », p. 19).

en 1959, l'ONF ne peut pas censurer un film soutenu par Félix Leclerc. On retrouvera d'ailleurs ce type de collaboration — avec des variations — dans quelques films de la production francophone de l'ONF du début des années soixante.

Le dispositif d'enregistrement mis en place par les cinéastes dans *Pour la suite du monde* repose sur un principe d'interaction plus complexe. Il permet d'instaurer un dialogue avec les habitants de l'Île aux Coudres alors qu'ils sont pris en « flagrant délit de légender ». La souplesse du matériel autorise la caméra de Michel Brault et le microphone de Marcel Carrière à se mêler aux habitants de l'Île aux Coudres. Une complicité particulière se crée avec Louis Harvey. Les cinéastes sont fascinés par le conteur qui, en retour, apprécie leur écoute généreuse. Alors qu'il propose de l'eau de Pâques à des enfants, Grand Louis répond au bêlement d'un mouton : il lui propose de boire l'eau. Tout en exagérant l'aspect absurde de la situation, il surveille la caméra du coin de l'œil. Pour Louis Harvey, la caméra représente un spectateur privilégié qui l'incite encore plus à se mettre en scène. Est-ce la caméra qui donne la parole à Grand Louis ? Elle le filme, et lui donne donc une sorte de légitimité. Qui dirige la scène ? Ce n'est plus le réalisateur qui impose une fiction à ses personnages, mais les personnages réels qui acquièrent la capacité de *légender*. Ce rapport particulier entre les protagonistes et l'équipe de tournage constitue l'un des aspects d'un dispositif fabulant¹³.

À l'Île aux Coudres, les cinéastes sont des spectateurs, mais pas des témoins distants et objectifs. Pierre Perrault est concerné par la réalité de l'île ; une amitié le lie à l'île et à ses habitants. Il n'est pas là pour leur imposer une histoire et des dialogues. Il ne vise pas non plus le pittoresque en souscrivant à une forme caricaturale de documentaire. Il donne la parole aux gens de l'île, dans un dialogue. Au cours du tournage, la tradition interagit avec les lieux, les conteurs, les animaux, le dispositif d'enregistrement, etc. Le film est le produit de l'interaction entre un groupe de personnes, des machines et des lieux.

Dans ces exemples, le dispositif d'enregistrement n'est pas créé avant le début du tournage. Il se modifie au contact de la réalité, tout au long du tournage. En fait, il est le résultat de la négociation entre le dispositif de pro-

13. Pour une étude détaillée de cet aspect des « puissances du faux », je me permets de renvoyer à un article que j'ai consacré à cette question : « La fonction de fabulation dans le dispositif de production des films de Pierre Perrault », dans Michèle Garneau, Johanne Villeneuve (dir.), *Pierre Perrault, le legs*, Montréal, Éditions des Presses de l'Université de Montréal, [à paraître].

duction et la réalité filmée. Ce dialogue continue au montage. Tout en respectant les propos qui leur sont confiés, les cinéastes manipulent le réel pour révéler les enjeux qui sous-tendent la réalité présentée. Par exemple, en proposant aux protagonistes de commenter leurs gestes, rompant ainsi la synchronisation entre l'image et le son, les cinéastes ouvrent une nouvelle dimension dans l'image cinématographique. Le réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel, se mélangent jusqu'à devenir indiscernables (IT, p. 94). Les gestes et les paroles se superposent alors dans un agencement complexe qui constitue le film.

RÉVÉLATION D'UNE AUTRE RÉALITÉ

Le propos des cinéastes n'est plus de réaliser un film sur un sujet, un lieu, une coutume ou une personne, mais de révéler un aspect de la réalité. La caractéristique des dispositifs légers synchrones est de permettre un dialogue qui facilite cette exploration de la réalité. Cet aspect prend une dimension particulière dans l'une des séquences de *Chronique d'un été* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961).

Au début du film, Rouch et Morin, présentent leur projet aux principaux protagonistes du film. Par exemple, ils proposent à une étudiante en sociologie, Marceline, d'interviewer les Parisiens, de leur poser la question : « Êtes-vous heureux ? » Marceline confie sa peur de la caméra et du microphone. Jean Rouch la rassure immédiatement : ils ne sont pas là pour la piéger, ils sont uniquement à son écoute. Si certaines de ces paroles dépassent sa pensée, elles seront coupées au montage. Il faut souligner que ce type de dispositif est assez nouveau. En effet, c'est la première fois que l'on fait des « micros trottoirs », que l'on demande l'avis de Monsieur-et-Madame-tout-le-monde dans la rue, sans sélection, sans distinction. La télévision n'a pas encore vulgarisé ce type d'enquête et les quelques volontaires qui se prêtent au jeu n'en connaissent pas forcément toutes les implications. C'est également le cas des réalisateurs : leurs déclarations — intra- ou extra-filmiques — montrent bien le côté expérimental du projet.

À la fin d'une journée de tournage, place de la Concorde, à Paris, Marceline propose ainsi à Jean Rouch de raconter... de se raconter. Sollicité, Michel Brault, le cadreur, met en place un dispositif qu'il a l'habitude d'utiliser à l'ONF. La personne filmée marche, un Nagra en bandoulière, le micro à la main¹⁴. Michel Brault précède Marceline de quelques pas, la caméra à la main.

14. Pour être précis, il faudrait parler d'un dispositif léger et présynchrone. En effet, au moment où le film est tourné, les cinéastes français n'ont pas de système de synchro-

Il utilise un des premiers prototype de caméra KMT Éclair, Coutant Mathot. C'est la première caméra 16 mm légère, vraiment portable. La caméra est portée sur ou sous l'épaule. Il filme avec une focale courte ce, qui donne une plus grande stabilité à l'image¹⁵. Marceline est seule avec son Nagra, *personne ne peut l'entendre*.

Dans cette séquence, Marceline évoque le souvenir de son père. Elle se rappelle avoir traversé cette place en sa compagnie, pendant la Seconde Guerre mondiale, peu avant leur arrestation. Le lieu est manifestement l'élément déclencheur de ce souvenir. Par contre, le témoignage est provoqué directement par le contexte de tournage. Le monologue n'est pas le résultat d'une stratégie. Le tournage est totalement improvisé; Marceline ne semble pas s'être préparée pour cette intervention¹⁶. Les mots sont venus, le magnétophone les a captés...

90

La mise en scène cinématographique semble très simple. La séquence est composée de trois plans: un plan général, montrant Marceline marchant place de la Concorde (fig. 1); un plan rapproché en contre-plongée sur le visage de Marceline, filmé à la main (fig. 2); un plan d'ensemble, avec un travelling arrière, où Marceline est filmée en contre-jour (fig. 3). Dans le premier plan, on devine le dispositif: le Nagra en bandoulière, le micro dans ses bras. On ne peut pas vérifier les mouvements de ses lèvres; par contre, les sons des automobiles sont concordants. Il semble, si l'on suit en détail ses paroles, que son témoignage ait été raccourci. Marceline recrée le dialogue qu'elle a eu avec son père, avant leur déportation. Dans le second plan, tout est parfaitement synchronisé. Le son synchrone commence sur la fin de l'image du premier plan, ce qui masque la transition. Marceline y relate la rencontre fortuite avec son père dans un camp nazi. L'image du troisième plan a été tournée aux Halles,

nisation performant et portable. Les images ayant été tournées sans synchronisation avec le son, chaque plan a été resynchronisé lors de la postproduction: un travail gigantesque. Il subsiste des décalages: les vitesses des moteurs de la caméra et de magnétophones n'étant pas synchrones, il est impossible de les resynchroniser par la suite. Pour certains *rushes*, il a même été impossible de faire coïncider l'image et le son.

15. Pour accentuer l'effet *travelling*, il est parfois assis sur un véhicule poussé.

16. Cependant, d'après Gilles Marsolais, Marceline aurait affirmé qu'« elle jouait pendant le tournage de cette séquence, qu'elle avait établi ses distances par rapport à sa confession. » (Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Éditions les 400 coups, 1997, p. 192)



Fig. 1-3. Jean Rouch, Edgar Morin, *Chronique d'un été*, 1961 © Argos Films.

à Paris. Le contre-jour masque le micro et les lèvres de Marceline. La plupart des sons d'ambiance sont crédibles (bruits des étals du marché, voix) et synchrones (motocyclette, voiture et piéton). Cependant, des bruits de voitures persistent, semblables à ceux des deux plans précédents.

On peut alors se demander si l'image du troisième plan correspond bien au son, ou si la synchronisation résulte du montage et du mixage. Les cinéastes peuvent reconstruire une image sonore, en mixant des sons de différentes origines. Cette hypothèse expliquerait l'absence de continuité entre ce plan et les deux premiers (le lieu est différent et Marceline porte un cabas) et l'étonnant opportunisme du cadreur : sans entendre ses paroles, le cadreur isole Marceline au milieu des Halles — l'équivalent architectural d'une gare — alors qu'elle évoque son retour des camps et son sentiment de solitude. Ces quelques remarques ne cherchent pas à dénoncer la manipulation cinématographique. Le débat n'est plus entre un acte de parole en style direct ou indirect, entre fiction et documentaire, entre vérité et mensonge.

92

Ces traces de construction soulignent la collaboration entre un groupe de cinéastes et un individu. Marceline confie sa mémoire à un dispositif, après avoir établi une relation de confiance — en particulier avec Jean Rouch. Ensuite, les cinéastes se réapproprient le monologue en le mettant en scène lors du tournage, du montage et du mixage. La principale conséquence de la mise en discours est de rompre le continuum de la réalité. Le film est constitué d'éléments hétérogènes, qui, agencés dans un certain ordre, révèlent un discours, un concept et une réalité. Il permet le passage des connexions *linéaires* (succession) à une *configuration* (englobante), agencement d'images, de sons et de concepts.

Il se met alors en place ce que Gilles Deleuze appelle une « image-temps directe ». Le cinéaste atteint ce que le personnage était avant et sera après, il doit réunir l'avant et l'après dans le passage incessant d'un état à un autre. La réalité filmée est contaminée par plusieurs temporalités : le temps — non homogène — du réalisateur — ou du dispositif d'enregistrement — entre en corrélation avec celui des personnes filmées. Ce sont des temps présents où insistent et subsistent un futur et un passé. Le temps présent de Marceline est directement en lien avec son expérience passée, le souvenir de son père. Elle lui parle, le tutoie. Elle cherche à réactualiser ce lien affectif qui les unissait.

Ce temps complexe, non linéaire, ouvert et plein, peut entrer en contact avec la réalité du spectateur, à travers la médiation écranique. Dans cette image directe du temps, l'œuvre devient une expérience, le temps n'est pas une donnée



Fig. 4-6. Jean Rouch, Edgar Morin, *Chronique d'un été*, 1961 © Argos Films.

construite, mais advient directement par la projection. Le film produit une puissance d'affect, qui peut bouleverser le spectateur, le pousser vers un devenir autre.

LE SPECTATEUR ET LA COMMUNAUTÉ DE SENS

Le dispositif léger et synchrone ne place le spectateur ni directement devant la réalité ni devant une représentation. Il permet d'enregistrer un aspect de la réalité et d'en conserver toute la complexité. Le spectateur est ainsi amené à réfléchir sur sa propre expérience. L'acte de *spectature* n'est plus ni une lecture ni une vision *passive* d'une image, mais l'expérience de cet agencement d'images visuelles et sonores. Le sens n'est plus imposé, ni même proposé. L'œuvre est conçue comme un *tout* qui englobe le spectateur¹⁷.

94

En décloisonnant les postures profilmiques et en rendant poreuse la frontière entre les dispositifs de production et de réception du film, les cinéastes rendent possible une nouvelle forme de rencontre. Ce n'est pas une expérience vécue, ni simplement son récit ou sa représentation. Le spectateur est appelé à construire un lien entre l'expérience cinématographique et son propre vécu. La séance de projection n'est plus uniquement la trace d'une rencontre entre plusieurs réalités, c'est l'*expérience* d'une rencontre, à travers la médiation d'un dispositif cinématographique léger synchrone. La médiation de l'expérience crée une communauté où chacun des protagonistes abandonne une partie de sa conscience du monde, pour acquérir une forme de vision partagée. Le cinéma de la révélation suppose avant tout que le spectateur se perde dans une communauté virtuelle. En contrepartie, le spectateur accède à un devenir-autre. En questionnant sa propre réalité, le cinéaste interroge directement le spectateur sur son vécu, sur son expérience.

Une telle conception rejoint celle défendue par Pierre Perrault dans son œuvre filmique et littéraire. Pour lui, toute fiction dans le sens ou toute fiction personnelle, comme tout mythe impersonnel, est du côté du pouvoir. Il a analysé très tôt la place imposée aux spectateurs par certains films :

Il reste que, pour ma part, j'ai fini par me rendre compte, progressivement et presque insensiblement, que le *cinéma cinéma* ne me mettait pas en cause. Qu'il me séduisait. Me distraitait. Et me dépaysait. Me dépouillant de ma réalité pour me proposer ses idoles, ses *stars*, ses palmes d'or. [...] Je vivais par personne interposée.

17. Cette idée est développée par Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, London, Scholar Press, 1979, p. 175-176 et 185.

Dans les bottes de sept lieues des fantasmes. Au point que j'en étais arrivé à douter de ma propre existence. J'ai senti le besoin de me restaurer à mes propres yeux comme un mur délabré. Mais les mots me trahissaient. Je me sentais indigne du discours puisque le discours ne me prenait pas en compte¹⁸.

Dans ce *cinéma cinéma*, il y a une mise à distance, une fixation des choses : aucun devenir n'est possible, tout désir est évacué. Au contraire, Perrault s'assigne la tâche de *transformer le public en hommes*, de redonner une place humaine au spectateur, le libérer de ses chaînes de voyeur passif. La condition indispensable à ce devenir, c'est un désir : désir de rencontrer l'autre, désir de devenir autre, rejoignant ainsi le fameux adage rimbaldien « Je est un autre¹⁹ ». Comme tout agencement de désir, cela suppose une volonté émanant des deux entités. D'un côté, le film, et à travers lui l'ensemble du dispositif de production, apporte des propositions, une possibilité de rencontre. De l'autre, le spectateur doit adopter une attitude ouverte, accueillante. Il doit suspendre son jugement, accepter la réalité de l'autre en se défaisant de ses préjugés. Pour cela, il lui faut sortir du régime de l'interprétation²⁰.

Le spectateur qui choisit de rencontrer l'autre par la réalité diégétique est en état d'être bouleversé par les puissances d'affect que propose le film lors de la projection. On peut comprendre ce choix comme une croyance, au sens que lui donne Michel de Certeau :

À titre de première approximation, j'entends par *croyance* non l'objet du croire (un dogme, un programme, etc.), mais l'investissement des sujets dans une proposition, l'acte de l'énoncer en la tenant pour vraie — autrement dit, une *modalité* de l'affirmation et non pas son contenu²¹.

18. Pierre Perrault, *L'Oumigmatique, ou l'objectif documentaire*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1995, p. 20.

19. Arthur Rimbaud, « Lettre à Georges Izambart » [13 mai 1871], « Lettre à Paul Demeny » [15 mai 1871], dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 249, p. 250. « Le “Je est un autre” de Rimbaud est historiquement littéral. Une sorte de *conscience de la conscience* nous ouvre malgré nous et fait de chacun l'acteur troublé de la poétique de la Relation. » (Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, p. 39)

20. « Expérimentez, n'interprétez jamais. Programmez, ne fantasmez jamais. » (Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Édition Flammarion, coll. « Dialogues », 1977, p. 60)

21. Michel de Certeau, *L'invention au quotidien*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 260.

La première étape est un désir de participer à une communauté, un désir d'*écouter* les autres. Ensuite ce choix consiste en un acte, l'investissement du spectateur dans une *proposition de sens*. C'est au point de rencontre de l'écoute et de la proposition de sens que se constitue une *communauté de sens*.

Dans ce cas, le film est la médiation entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'individu et son corps social. La médiation audiovisuelle prend une autre forme, elle est sublimée, mais ne disparaît pas, puisque le *spectateur participe du médium*. En fait, il perd sa conscience propre pour acquérir une forme de perception collective, agencement de tous les discours contenus dans le film.

La collectivité créée par le film n'est pas définissable, elle n'existe pas, elle n'est pas circonscrite. C'est uniquement un lieu de partage de la parole, un lien virtuel entre les protagonistes. Ceci rejoint peut-être le concept de *Gemeinschaft* tel que le propose Walter Benjamin, une « communauté [...] immédiate [,] infinie [et] magique²² ». En ce sens, l'image audiovisuelle, non pas envisagée comme un moyen (conception bourgeoise ou instrumentale, dans une logique représentationnelle) mais comme l'élément d'un médium, met en relation une entité particulière avec un *tout*²³.

La mise en place de dispositifs légers synchrones constitue une évolution importante du cinématographe. Tout en participant à une conception non instrumentale du médium cinématographique, ces formes de cinéma rendent possible des pratiques nouvelles. L'une des possibilités de ce cinéma est de révéler une part de réel en agençant des images (sonores et visuelles). La souplesse du cinéma léger synchrone, tant au niveau du dispositif d'enregistrement que du contexte de production, permet aux cinéastes d'instaurer un nouveau rapport avec la réalité filmée. Il n'est pas un témoin détaché de la réalité; il ne cherche pas non plus à dicter sa propre vision du monde. Ceci favorise la

22. Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain » [1916], dans *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rush, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 152.

23. Je reconnais que cette lecture du texte de Benjamin est peu orthodoxe. Elle correspondrait plus aux présupposés benjaminiens de la dernière période (après 1935, d'après Rainer Rochlitz, « Présentation », dans Walter Benjamin, *Œuvres I*, p. 42), tels qu'ils sont exprimés dans « Problèmes de sociologie du langage » (en particulier la citation de Kurt Goldstein, dans Walter Benjamin, *Œuvres I*, p. 42-43), dans la dernière version de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (version 1939) et surtout dans « Le conteur, réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (publié en octobre 1936).

construction d'un discours complexe, issu de la confrontation entre tous les protagonistes. En conservant une partie du contexte de production, l'œuvre réalisée prend une forme ouverte.

La place du spectateur est ainsi modifiée en profondeur. Il est invité à participer à une *communauté de sens*, où un dialogue s'instaure entre le discours filmique et sa réalité. S'il accepte ce partage — qui est de l'ordre de la croyance, voir du *crédit* — il peut *s'investir* dans le film.

La transmission de l'expérience prend une forme nouvelle hors des logiques de la représentation. Ceci favorise la mise en contact entre plusieurs réalités. Cependant, la qualité de présence n'est pas comparable à une communication orale. Dans ce cas, peut-on qualifier les techniques légères synchrones d'une forme orale de cinéma? Sur quel mode fonctionnerait alors cette oralité²⁴? Comment peut-elle se comparer à la posture du conteur, telle que la propose Walter Benjamin²⁵?

Ces conclusions ne sont valables que pour un corpus particulier. Il faudrait pousser cette étude pour voir si elles s'étendent à d'autres pratiques cinématographiques. Par exemple, il serait intéressant de savoir si ce mode de transmission de l'expérience concerne les différentes formes du cinéma moderne. Plus largement, ce mode de construction du savoir — pouvons-nous encore utiliser ce terme dans ce cas? — peut-il également concerner d'autres productions culturelles?

24. Par exemple, peut-on parler d'oralité secondaire (« *secondary orality* »), comme le propose Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres, New York, Methuen Press, 1982, p. 134.

25. Walter Benjamin, « Le conteur, réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], dans *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.