

La technique n'est pas innocente

Paul Warren

Numéro 46, mai 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/56967ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Warren, P. (1982). La technique n'est pas innocente. *Québec français*, (46), 20–22.

La technique n'est pas innocente

par paul warren

Ce qui me paraît urgent, dans le contexte actuel du cinéma, et singulièrement du cinéma québécois, c'est d'amener le public et, de façon plus systématique, les étudiants en cinéma, à une réflexion sur l'approche éthique de la technique cinématographique. Antonioni et Godard n'hésitent pas à affirmer que l'utilisation des appareils de base du cinéma, la caméra, le magnétophone et la table de montage, est une affaire de morale. La technique n'est pas innocente et c'est une vision éthique des hommes et des choses qui doit déterminer la prise de vue, la prise de son et le montage. « Comment loger un baiser en gros plan sur l'écran » se demanda Godard ? « Si je place ma caméra à vingt pieds du sujet à filmer, de dire Antonioni, c'est qu'il me fait signe de le maintenir à cette distance ».

L'artiste-cinéaste choisit délibérément ses images et ses sons. Mais la ligne qu'il trace pour délimiter et structurer ses données de base les unes par rapport aux autres est, dans une large mesure, inconsciente. Le premier critère de qualité d'un film est celui de la ligne (comme pour la peinture). C'est là que la malhonnêteté, la lâcheté, la superficialité, ou bien l'honnêteté, le courage, la profondeur se révèlent.

Des séquences exemplaires

Le cinéaste argentin, Fernando Solanas, a réalisé en 1968 l'un des plus remarquables documentaires de l'histoire du cinéma politique, *L'Heure des brasiers*. Une des premières séquences du film situe le propos de l'auteur et oriente la technique cinématographique sur la problématique réelle de l'univers politique argentin. La séquence est composée, sur le plan visuel, de deux mouvements de caméra constamment



Mourir à tue-tête (O.N.F.).

emboîtés (montés) l'un dans l'autre : un travelling latéral continu qui n'en finit plus de balayer le territoire immense de l'Argentine ; une quinzaine de zooms sur des individus isolés et qui viennent se fichir dans l'ample mouvement du travelling, segmentant à la verticale, comme autant de coups de hache, l'immensité du pays. Sur le plan sonore, deux mouvements également : le commentaire off (hors-champ) qui accompagne le travelling latéral et qui relève les données essentielles, scandaleuses de l'occupation du pays par l'impérialisme étranger et l'oligarchie locale ; le silence qui scande les multiples coups de hachoir du zoom sur les individus isolés, perdus dans le plan d'ensemble.

L'écriture cinématographique est parfaitement maîtrisée. Elle signifie, tout en ne cessant de la montrer sur l'écran, une pensée politique claire et profonde : le Pouvoir divise et bâillonne le peuple pour occuper le plus d'espace possible.

Quelques séquences plus loin, lorsque viendra le temps pour Solanas de pointer l'oligarchie de Buenos Aires, il placera sa caméra de telle sorte qu'elle puisse capturer dans son champ des photos de famille : le cadre de l'écran, l'espace écranique, est rempli jusqu'au bord par des hommes, des femmes, des enfants qui forment une classe compacte et cohérente et qui, cette fois, en même temps que l'espace, prend la parole, toute la parole.

La cinéaste québécoise, Anne-Claire Poirier, a réalisé un film, *Mourir à tue-tête* (1979) qui renouvelle le cinéma politique québécois. À travers tout le film, l'utilisation du jeu des comédiens, de la grosseur des plans, du montage (et même de la table de montage) révèle chez la cinéaste une capacité étonnante de se distancer du montré immédiat afin de le mieux maîtriser, ce qui est tout bonnement la conscience politique.

Dans la troisième séquence du film, la

jeune infirmière qui vient d'être battue et violée (première séquence) se retrouve chez-elle et là, devant son miroir où elle découvre son visage tuméfié, elle ouvre la bouche pour crier son désespoir. Mais ce n'est pas son cri qui sera entendu, ce n'est pas non plus son visage ravagé qui sera maintenu sur l'écran. Survient une interruption brutale de la diégèse filmique: nous passons de la fiction au documentaire. Images du Vietnam: des maisons défoncées, des villages qui brûlent et des dizaines de Vietnamiennes dans la rue qui hurlent de douleur. Cependant qu'une voix off, prenant appui sur ces images de guerre qui risqueraient d'être trop circonstanciées, élargit et actualise le propos: «femmes du sud-est asiatique, femmes du monde entier, agressées, violentées, battues, violées...» De l'image de l'infirmière du film qui ouvre la bouche pour crier (diégèse), à l'image des Vietnamiennes (hors-diégèse fictionnelle) dont les visages expriment l'horreur (on n'entend pas leurs cris), à la voix off (hors-documentaire) qui commente le cri pour l'universaliser: une explosion de la diégèse filmique à trois niveaux.

La réalisatrice intervient, en tant que femme, pour prêter main forte à la violée

de son film, pour crier à tue-tête les atteintes, toutes les atteintes à la dignité des femmes. Elle dit clairement par les images et les sons filmiques qu'elle n'entend pas raconter une petite histoire de femme violée qui ne ferait, en somme, qu'ajouter à de nombreuses autres histoires du même genre. C'est un film sur le viol qu'elle réalise. Ce qu'elle poursuit, dès lors, dans toutes les séquences de *Mourir à tue-tête*, c'est une image globale, idéale, qui n'existe dans aucune des images particulières de son film, mais que chacune, à sa manière, tente, à chaque instant, de rejoindre. Anne-Claire Poirier retrouve le grand cinéma poético-politique d'Eisenstein, le cinéma de la «dérive», du «hors de soi», de l'extase, de l'éclatement hors du cadre diégétique de l'écran, le cinéma de la métaphore qui évacue la métonymie et refuse la fusion entre l'acteur et son rôle, entre le personnage et l'évolution de son histoire individuelle. Ce faisant, la cinéaste renoue audacieusement avec la théorie révolutionnaire soviétique du montage des attractions, qui consiste à lier ensemble des morceaux de réalité qui n'ont entre eux aucun rapport de cause-effet. Et le montage d'attraction cinéma-

tographique rejoint l'idée d'Althusser: «la prise de conscience ne vient pas de l'évolution interne de soi, mais du rapport avec autre que soi».

Lorsque l'infirmière violée n'aura plus de voix pour crier sa révolte, lorsqu'elle basculera dans l'impuissance de la dépression (à peu près au milieu de son histoire filmique), la réalisatrice interviendra de nouveau. Cette fois, non plus en allant chercher de l'aide du côté du documentaire, mais en recrutant des alliées au sein d'un regroupement de comédiennes québécoises pour une mise en scène extra-diégétique qui, par surcroît, n'a plus rien à voir ni avec le cinéma de fiction ni avec le cinéma documentaire, mais qui relève de la tradition théâtrale. Une dizaine de femmes à la voix forte et au discours maîtrisé prendront la relève de l'infirmière réduite au mutisme et viendront loger leur plaidoirie contre le viol en plein tribunal, dans l'espace même où le pouvoir mâle exécute ses lois.

Me frappent dans *Mourir à tue-tête*, à côté et à même l'écriture filmique qui sent parfois l'emprunt et l'exercice de style, un sens de l'éthique, une authenticité et une pudeur auxquelles le cinéma d'ici ne nous a guère habitués. Tout au



Mourir à tue-tête (O.N.F.).

long du film, la distance par rapport au montré immédiat est maintenue sans défaillance et la coupe intervient qui projette dans l'attraction, chaque fois que ce montré immédiat devient à tel point chargé d'émotion qu'il risquerait de noyer la réflexion. Dans l'avant-dernière séquence du film, l'infirmière s'est suicidée. Cette nouvelle nous est communiquée, en dehors de l'histoire fictionnelle, par la monteuse du film qui interrompt son travail de montage pour discuter avec la réalisatrice de l'opportunité d'une pareille séquence (l'image de la monteuse à sa table intervient à quelques reprises dans le film pour dégonfler l'émotion, réorienter la réflexion et universaliser le propos). Puis, nous revenons à l'histoire de l'infirmière, à la fiction : un unique plan d'ensemble de la chambre de la morte, le lit est relégué au fond de l'écran et la caméra se garde bien d'exécuter un travelling avant ou un zoom. Rapprocher le spectateur du lit de la suicidée aurait été une erreur grossière, en contradiction avec le propos de la cinéaste qui a réussi jusque-là à se dégager du donné diégétique (l'histoire en gros plan d'une infirmière violée) pour faire surgir l'idée générale.

Je pense ici à une séquence du film *Kapo* (1960) de Pontecorvo. Voulant dénoncer l'horreur des camps de concentration, le réalisateur italien filme un détenu en fuite. La caméra suit l'individu qui traverse en courant la cour de la prison et se met à grimper une haute clôture en fils de fer. Au milieu de son ascension, le fuyard est soudainement électrocuté. La caméra qui jusque-là avait cadré l'individu en plan de demi-ensemble s'immobilise, un instant, et exécute un travelling avant pour s'arrêter sur un gros plan, longtemps maintenu sur l'écran, du mourant secoué de spasmes horribles. Par ce simple mouvement de caméra voyeuriste et cruel, le réalisateur s'est rendu coupable d'une atteinte à la dignité humaine qu'il cherchait pourtant à dénoncer.

Jean-Luc Godard ne se laissait pas piéger ainsi. Dans un de ses films sur la prostitution, *Vivre sa vie* (1962), il filme le rituel de Nana, la prostituée. La caméra non seulement se tient à distance, derrière la fenêtre de la pièce où s'enregistre le déroulement de l'acte de prostitution, mais une voix *off*, froide et objective, récite, d'un bout à l'autre de la scène, des statistiques sur la prostitution parisienne : la moyenne de clients par semaine et par prostituée, le prix payé à la prostituée, au souteneur, au propriétaire de la maison de passe, etc. Nana est dévedétarisée. Du coup, le spectateur est « dévoyeurisé » et acculé à réfléchir, par l'actrice interposée, au phénomène de la prostitution de la région parisienne.

Deux films récents

Bonnie Klein, en réalisant *C'est surtout pas de l'amour : un film sur la pornographie*, tombe dans le même piège que Pontecorvo lorsqu'il exécute son travelling avant sur le corps électrocuté du fuyard de *Kapo*.

La caméra n'arrive pas à se dégager du donné factuel sur lequel elle colle son œil de voyeur myope. L'image ne transpire pas au-delà du montré immédiat. Elle s'y enlise au contraire. Et ce montré est pornographique. De nombreuses images du film ne sont que des photocopies fidèles de comportements pornographiques « xéroxés » dans la clandestinité des lupanars. Certaines séquences, comme celle du couple de baiseurs, sont même tournées et montées selon un rythme et une structure devenus conventionnels dans les petits films pornos de bas étage (caméra caressante sur les corps, champs/contrechamps du suspense). Et la réalisatrice croit, dans sa naïveté, qu'il est bien suffisant, pour que toute cette pornographie reproduite devienne une œuvre de dénonciation de la pornographie, de proclamer de temps en temps que c'est surtout pas de l'amour. De fait, lorsque la réalisatrice fuit, horrifiée, le donné factuel porno de son caméraman mâle pour interviewer la stripteaseuse Lynda Lee, certains individus du milieu, quelques psychologues et sociologues, des personnalités bien connues, comme Margaret Atwood et Kate Millett..., aucune « dérive » n'a lieu, aucune attraction ne se produit. Puisque aussi bien la distance par rapport au montré porno en tant que tel est inexistante — ce montré ne fait que s'enrouler sur lui-même, sur son signifiant insignifiant —, le discours des interviewés qui prétend donner sens à ce montré ne fait que s'appliquer sur lui pour l'invectiver, tout en demeurant impuissant à l'exorciser. Nous sommes comme ce lecteur d'un livre porno qui, de temps en temps, lève les yeux de la page qui le fascine et l'horrifie tout à la fois, hoche la tête et dit « c'est dégueulasse », puis, se replonge dans sa lecture.

Le film de Denys Arcand, *Le Confort et l'indifférence* est à la politique ce que *C'est surtout pas de l'Amour* est à la pornographie. Une même absence de « dérive », de « hors de soi » et d'attraction s'y manifeste de bout en bout. Mais alors que les interviews du film de Klein se détachent du donné factuel porno et tournent au moralisme à vide, le discours de Machiavel du film d'Arcand écrase le donné factuel référendaire pour n'en laisser s'échapper qu'une lecture simpliste et étriquée.

Le réalisateur choisit l'approche du cinéma direct ou cinéma-vérité. Or, le direct, comme le dit fort justement

Pascal Bonitzer, « c'est la métaphysique de l'indécidable ». Dès lors, pour que le cinéma-vérité ne vire pas au mensonge, il importe d'éviter de se décider trop vite pour telle donnée factuelle, tel angle de prise de vue, telle grosseur de plan... La meilleure chance du cinéma direct, là où il peut le mieux se hausser à une certaine vérité, c'est d'opter pour la complexité maximale. Ce que font Peter Watkins dans *Edvard Munch*, Chris Marker dans *La spirale*, Emile de Antonio dans *In the year of the Pig*, ce que réussit Denys Arcand dans *Québec, Duplessis et après*. Cette approche cinématographique implique non seulement que la cueillette des faits individuels et sociaux, par la caméra et le magnétophone, soit suffisamment riche et variée pour que ceux-ci puissent et se conforter et se contredire, mais encore que chaque donnée particulière — autant que faire se peut — soit saisie sous plusieurs aspects et angles différents (Pasolini, dans ses écrits, préconisait ce type de cinéma documentaire). Cela implique également l'intervention, hors du montré factuel (la diégèse) déjà éminemment complexe, d'une pensée prévisionnelle et prospective qui permette à ce montré de se montrer autrement, de respirer hors de l'espace écranique où il risque toujours de s'engluier, de dériver et d'exploser dans ce qu'Eisenstein appelait « le hors de soi ».

Avec *Le Confort et l'indifférence*, nous sommes à cent lieues de cet idéal. Le montré factuel qui est pointé dans le film est soit stéréotypé (Trudeau, Lévesque, les défilés d'apparat militaire), soit sensationnaliste (Samson, Chrétien), soit émotif (le jardinier), soit cacophonique (les séquences de foule), soit quêtaine (les types dans leur roulotte-maison chromée)... Il est surtout et tout au long du film montré sous l'angle de l'archiconnu et du ridicule. Sur ce montré factuel, déjà matraqué de toute part par le cinéaste, qui n'arrive plus à respirer au-delà de son image misérabiliste et qui est réduit, en finale, à une espèce de lumpenprolétariat moderne, plane majestueusement l'ange exterminateur machiavélique qui lui donne à répétition le coup de grâce.

Il faut renvoyer dos à dos ces deux films, celui de Klein et celui de Arcand. Ce n'est pas dans cette direction que le cinéma d'ici pourra se renouveler. Il faut se tourner résolument vers la quête et la recherche de ce qui vit dans la société et dont c'est le rôle de l'artiste d'excaver et de redresser à la verticale. Un cinéma par conséquent de l'invention et de l'imagination. Et c'est la « dérive » qui peut le mieux exprimer ce cinéma-là, l'explosion hors de la diégèse documentariste et fictionnelle, l'extase et le « hors de soi ».