Dossier thématique : *Québec*

sous la direction de Vincent Bouchard
et de Fabrice Leroy

ETUDES FRANCOPHONES
ISSN 1093-9334

Volume 25, numéros 1 & 2
Printemps et Automne 2010

Dossier Thématique Québec:
sous la direction de Vincent Bouchard et de Fabrice Leroy

Ce numéro a été réalisé grâce à une bourse de recherche octroyée par le Ministère des Relations Internationales du Québec et au soutien de la Délégation du Québec à Atlanta. La rédaction d'*Etudes Francophones* remercie tous ceux qui ont généreusement participé à ce projet, et tout particulièrement Mme Ginette Chenard, Déléguée du Québec.

Rédacteur en chef:
Fabrice Leroy (University of Louisiana at Lafayette)

Directeur de la revue :
Abdelhak Serhane (University of Louisiana at Lafayette)

Comité de rédaction:
David Barry (University of Louisiana at Lafayette) • Vincent Bouchard (University of Louisiana at Lafayette) • Suzanne Kocher (University of Louisiana at Lafayette) • Amadou Ouédraogo (University of Louisiana at Lafayette)

Conseil scientifique international:
Livio Belloi (Université de Liège) • Jean-Pierre Bertrand (Université de Liège) • Raoul Boudreau (Université de Moncton) • Abdellah Bounfour (Inalco, Paris) • Denis Bourque (Université de Moncton) • Gaëtan Brulotte (University of South Florida) • Guy Dugas (Université Paul Valéry, Montpellier) • Hugo Frey (University of Chichester) • Vittorio Frigerio (Dalhousie University) • Hafid Gafaiti (Texas Tech University) • Marc Gontard (Université de Rennes 2) • Jean Jonassaint (Duke University)• Ingeborg Kohn (West Point Military Academy) • Édouard Langille (St. Francis Xavier University) • Mark McKinney (Miami University of Ohio) • Gérard Montbertrand (College of Charleston) • Françoise Naudillon (Concordia University) • Adelaide Russo (Louisiana State University) • Abderrahman Tenkoul (Université de Fès) • Albert Valdman (University of Indiana) • Robert Viau (Université du Nouveau-Brunswick)

Assistante à la rédaction:
Christine Romain Ferrell (University of Louisiana at Lafayette)

Conception graphique et mise en page:
Leslie Schilling (University of Louisiana at Lafayette)

Fondée en 1986 par l'Université de Louisiane à Lafayette, la revue *Études Francophones* (anciennement *Revue Francophone de Louisiane*, puis *Revue Francophone*) a pour objectif de diffuser la recherche dans les domaines de la langue française, des arts, de la littérature, du droit et des sciences sociales, de la culture et de la civilisation des pays francophones. La revue est recensée dans la *Bibliographie du MLA*, dans la *Bibliographie d'Histoire Littéraire Française* de Klapp-Lehrmann et *La Revue d'histoire littéraire de la France*. *Études Francophones* est publiée deux fois par an (automne et printemps).
Tous les articles soumis à *Etudes Francophones* font l'objet d'un processus d'évaluation critique par des pairs. La revue publie des livraisons non thématiques et des numéros thématiques placés sous la responsabilité de rédacteurs invités. Des propositions de numéros thématiques peuvent être soumises à la Direction. Le comité de rédaction se réserve le droit d'apporter des modifications stylistiques et éditoriales aux manuscrits acceptés pour publication.
Les textes publiés sont la responsabilité exclusive des auteurs. Les manuscrits doivent être envoyés en double exemplaire en format Microsoft Word, accompagnés d'un envoi par courrier électronique.

Nos coordonnées:
Etudes Francophones
Université de Louisiane à Lafayette
Box 43331
Lafayette, LA 70504-3331
Téléphone: (337) 482-5445
Télécopieur: (337) 482-5446
Courriel: Fabrice Leroy: fleroy@louisiana.edu
Christine Romain Ferrell: revue-ef@louisiana.edu
Abonnements: 45 U$D pour deux numéros par an
Contacter revue-ef@louisiana.edu

GUIDE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de la revue *Études Francophones* sont priés:
• d'inscrire le titre de leur article en haut de la première page ; sur une feuille séparée leur prénom, nom, affiliation universitaire et adresse ;
• de dactylographier leur texte à double interligne, 25 lignes par page (Palatino ou Times New Roman 12 points), texte justifié à gauche et à droite ;
• de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
• d'insérer les références dans le texte entre parenthèses, suivant les normes du MLA (Cf. MLA Handbook ou <www.mla.org>). Si le titre est mentionné dans

le texte, n'indiquer que les pages (245-46) ; si le titre n'est pas mentionné dans le texte, indiquer le nom de l'auteur et les pages (Camus 139) ; si l'auteur est cité dans le texte, indiquer le titre abrégé et la page sans ponctuation (*Malentendu* 25) ;
• d'insérer les citations de plus de quatre lignes en retrait et sans guillemets ;
• d'insérer les titres de livres, revues, journaux, etc. en italiques ;
• de donner la traduction des citations étrangères en notes en fin de texte ;
• de suivre les normes MLA pour l'utilisation des titres français ; de n'utiliser la majuscule que pour le premier mot du titre et les noms propres (*L'Ami du peuple*, *Nouvelle revue française*, *Présence africaine*) ;
• d'insérer les notes manuellement en fin de texte ; **de ne pas utiliser la fonction de mise en note automatique par logiciel** ; utiliser la fonction « superscript » pour insérer les numéros de notes.
• de placer les ouvrages cités après les notes en fin de texte ;
• de donner les prénoms complets des auteurs (les initiales ne suffisent pas) ; dans le cas de revues et de journaux préciser le volume, le numéro, l'année, et les pages (*Revue francophone* 8.1 (1993): 10-11).

TABLE DES MATIERES

Présentation du numéro 7
Vincent Bouchard et Fabrice Leroy

Préface : Le Québec, valeurs démocratiques, identité et francophonie nord-américaine 10
Ginette Chenard

I. Le Québec en regard du monde francophone

Québec, Acadie et Louisiane: l'influence des retrouvailles 20
Barry Jean Ancelet

André Gladu : un cinéma de l'empathie 30
Vincent Bouchard

« Tomber dans l'absence au monde » : l'esthétique néo-romanesque dans *L'Aquarium* de Jacques Godbout 43
François Harvey

Penser le contraire : *Des Nouvelles d'Édouard* de Michel Tremblay 66
Maxime Blanchard

II. Le Québec face à ses enjeux

Géographie de l'essai québécois contemporain 80
Vincent-Charles Lambert

L'Uchronie québécoise : histoire et politique dans un sous-genre de la science-fiction 89
Amy J. Ransom

Les voix silencieuses dans *Nous parlerons comme on écrit* de France Théoret 108
Lara Popic

Transformations postexiliques dans *Querelle d'un squelette avec son double* de Ying Chen et *Personne* de Linda Lê 124
Stephanie Cox

Représentation autochtone et cinéma québécois : la langue comme territoire de l'âme 147
Karine Bertrand

Les relations père-fils dans le cinéma québécois contemporain. La communication à l'épreuve de la filiation. 162
Denis Bachand

Panorama de la production romanesque canadienne-française en 2009-2010 181
Vittorio Frigerio

Entretien avec André Gladu 191
Barry Jean Ancelet

Index des articles publiés dans *Etudes Francophones* 207

André Gladu : un cinéma de l'empathie

Vincent Bouchard
University of Louisiana at Lafayette

Créé pendant la deuxième guerre mondiale, l'Office national du film du Canada (ONF) est une institution publique de production et de distribution de films. En supplément d'une production institutionnelle pour le gouvernement du Canada, l'Office est chargé de soutenir la création de films reflétant les aspirations et les valeurs canadiennes. Ainsi, l'Office devient-il un lieu privilégié d'expression et d'expérience pour certains des meilleurs cinéastes au Canada[1]. C'est pourquoi de nombreux films de l'ONF ont marqué les esprits des Canadiens, car ils ont su proposer un nouveau point de vue sur leur réalité ou leur apporter un point de comparaison intéressant avec une autre communauté ou un autre pays. Au croisement entre un mode de production artistique et informatif ou éducatif, la production de l'ONF était réellement indispensable au fonctionnement des institutions démocratiques, comme le montre toujours l'exemple de la Suisse ou de la Grande-Bretagne. Malheureusement, les coupures budgétaires successives ont eu raison de cette institution de production cinématographique.

De fait, dès le milieu des années 50, certains cinéastes délaissent le documentaire classique onéfien conçu principalement comme l'illustration par l'image d'un discours écrit et didactique. Par exemple, dans l'unité de production B, des réalisateurs comme Wolf Koenig, Roman Kroitor et Stanley Jackson cherchent un autre rapport avec la réalité filmée, laissant plus de place à l'intuition et à l'improvisation. Ces cinéastes modifient très lentement leurs techniques de tournage, en négociant à l'intérieur de cette faible marge de liberté. Lors de la réalisation de la série *Candid Eye*, produite par Tom Daly, ils n'hésitent pas à contourner certaines règles de fonctionnement administratives, comme les normes techniques ou le choix des techniciens. Tant du point de vue technique qu'esthétique, des réalisateurs et des techniciens dépassent les règles fixées par l'administration pour filmer autrement.

Ces modifications des pratiques cinématographiques aboutissent au

courant nommé *cinéma direct*, pendant lequel les cinéastes vont filmer au milieu de la réalité pour donner la parole à des citoyens ordinaires et, ainsi, témoigner d'autres manières de vivre au Canada. L'un des films les plus reconnus de ce courant est *Pour la suite du monde* (Michel Brault, Marcel Carrière, Pierre Perrault, 1963), où les cinéastes provoquent et suivent la reprise de la pêche au Marsouin. Cette esthétique particulière ne peut se mettre en place sans l'invention d'un cinéma léger et synchrone où les caméras relativement légères et silencieuses sont synchronisées avec un magnétophone. Dans les années 50, quelques techniciens de l'Office, dont Michel Brault et Marcel Carrière, négocient avec le matériel cinématographique et les cadres administratifs de l'ONF pour porter leur caméra au milieu de la réalité filmée et pour enregistrer un son et une image synchrones.

La principale qualité de ce matériel cinématographique est de laisser une grande marge de liberté au technicien. Il doit prendre la bonne décision, au bon moment, pour ne pas rater l'événement, le geste ou la parole : en effet, la scène prise sur le vif ne sera pas rejouée. Il lui faut également rester en contact avec le contexte de tournage. Le cadreur et l'ingénieur du son doivent garder le contact 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 partagent une perception semblable de la scène. Cela suppose également un matériel spécifique, qui apparaît au fur et à mesure dans les années 60 et qui ne sera totalement performant que dans les années 70, avec le magnétophone Nagra 4.2 (1972) précis et facile d'utilisation, et surtout avec l'invention de la caméra Aäton (1976), légère, ergonomique et facile à synchroniser.

C'est à cette période que l'Office embauche une troisième génération de cinéastes francophones[2], après les pionniers des années 40 et les réalisateurs inventifs et turbulents des années 60. Faisant partie de ce groupe, André Gladu réalise son premier film à l'Office national du film du Canada en 1971 : *Le Reel du pendu* (ONF, 1971). Il s'agit d'un documentaire sur la musique traditionnelle des francophones en Amérique. Par la suite, il collabore avec Michel Brault pour réaliser entre 1974 et 1979 *Le Son des Français d'Amérique*, une série de vingt-sept courts-métrages sur l'histoire et les traditions musicales des différentes communautés francophones en Amérique. Il alterne ensuite entre les statuts de cinéaste indépendant et de cinéaste résidant l'ONF. Dans les années quatre-vingt-dix, il devient également producteur et directeur d'un programme de l'ONF.

Gladu consacre une bonne partie de sa carrière à rendre compte de pratiques culturelles dans les espaces francophones nord-américains. Par le biais de ses films, il parvient à créer un pont entre le Québec et la Louisiane. En se concentrant sur ses films réalisés en Louisiane, cet article cherche à décrire les caractéristiques de la pratique de ce cinéaste, en se focalisant successivement sur ses inspirations et ses motivations, sur sa conception du tournage cinématographique et sur les impératifs techniques qui ont guidé ses choix. Dans sa pratique et son œuvre cinématographique, Gladu apparaît à la fois comme un cinéaste original,

dans les thèmes traités et les manières d'aborder ces sujets, et comme un pratiquant représentatif du *cinéma direct* tel qu'il s'est développé au Québec.

Les origines d'un cinéma

Un cinéaste, d'autant plus dans le cadre du *cinéma direct*, doit avoir un point de vue sur le monde. Autant il faut toujours se méfier d'un cinéaste qui a quelque chose à dire, autant un cinéaste qui n'aurait rien à montrer ne pourrait pas réaliser un film. Même dans un cinéma documentaire, les cinéastes expriment une subjectivité. Le sujet choisi par le cinéaste, son approche de la réalité, la manière dont il décide de la filmer, ainsi que tout le travail de montage sont autant de phases de mise en scène qui structurent spécifiquement la réalité filmée en révélant les présupposés idéologiques de l'équipe de production. Même en étant conscient de cela, personne ne peut y échapper. André Gladu est conscient de la subjectivité avec laquelle il réalise ses films et ne cherche pas à la nier ou à la cacher.

Ainsi, il fait d'abord des films sur des sujets qui lui semblent oubliés : « Je fais les films que les autres ne faisaient pas, le film que j'aurais aimé voir. On met sur l'écran les choses que je ne vois pas d'habitude ». Il cherche à lutter contre l'oubli ou l'ignorance. Par exemple, une partie majeure de son œuvre s'est attachée à créer un pont entre le Québec et la Louisiane. Dans les années 70 et 80, il réalise une série de films sur les francophones de Louisiane pour rappeler leur existence aux Québécois. Très longtemps, Gladu se focalise sur les cultures francophones en Amérique du Nord. D'un côté il a conscience d'appartenir à un peuple qui, dans son histoire ou dans sa réalité présente — les années 70 —, est dans une situation minoritaire, un peuple qui doit lutter ou s'organiser pour survivre. De l'autre, cette expérience lui permet d'envisager d'autres situations minoritaires et de leur donner la possibilité de s'exprimer. Une situation minoritaire peut concerner différents aspects d'une culture: la langue, la race, la couleur de peau, la religion…

Comme beaucoup de Québécois de sa génération, Gladu a développé une grande méfiance à l'égard de la plupart des systèmes organisés, qui imposent une manière de penser. Le premier concerne évidemment le pouvoir britannique sur les Canadiens français, qui évolue progressivement après la Révolution tranquille en une méfiance envers les autorités fédérales. Le second concerne la religion, qui dans sa forme catholique romaine a imposé une chape de plomb au Québec jusque dans les années soixante. Cette forme d'instinct de conservation se mue en défense des minorités culturelles : qu'il filme les Canadiens Francophones, les Créoles, les Métis ou les Amérindiens, Gladu cherche systématiquement à donner la parole à ceux qui l'ont le moins. Par exemple, il revient plusieurs fois en Louisiane non pas pour filmer ceux qui lui sont proches, les Cadiens, mais pour enregistrer la musique et la parole des Créoles[3]. En plus d'exprimer la francophonie « dans ses propres termes », il tente d'alerter le spectateur face à l'extinction de ces cultures. Ainsi, il montre le lien entre la modification d'un environnement de vie,

les déplacements de populations et la disparition de pratiques culturelles.

Tout cela constitue l'énergie avec laquelle un réalisateur va conduire un projet de film jusqu'à son terme: il ne doit pas perdre cet élan initial, ce qui constitue l'essence de son projet. C'est pourquoi un cinéaste du *direct* ne peut être pertinent que s'il développe un lien privilégié avec son sujet. Par exemple, Gladu admire les cinéastes qui peuvent créer ce lien de manière impersonnelle ou abstraite ; il ne sent pas la force de porter un projet cinématographique sur une personne ou une communauté qu'il ne respecte pas ou qu'il n'admire pas. Dans le même temps, la réalité impressionne le film jusqu'à modifier sa propre perception des choses. C'est pourquoi le projet initial ressemble rarement au produit fini : chaque étape de production du film vient modifier le projet. Un projet de film naît à la rencontre entre un intérêt pour les cultures minoritaires et la francophonie et une recherche, une réflexion et une planification.

En cela, on peut affirmer que Gladu est par excellence un *cinéaste de l'empathie*. En tant qu'individu et réalisateur, il est animé par un fort désir de connaître l'Autre. Mais il ne pourra mener à bien un de ses *chantiers* cinématographiques que si un lien d'amitié se crée avec les personnes qu'il filme. D'un côté, techniquement, il a besoin que les personnes filmées lui fasse confiance, lui ouvrent leur quotidien et leur âme. De l'autre, il n'envisage d'investir toute l'énergie nécessaire pour construire et réaliser un film que s'il se reconnaît quelque part chez les personnes qu'il filme. C'est pourquoi il est constamment à la recherche de cette posture minoritaire lors de ses rencontres. A cet égard, il a développé comme un sixième sens pour décoder les situations de pouvoir, pour voir les structures sociales de domination.

Dans ce processus créatif, le travail de recherche constitue une étape fondamentale de son cinéma. C'est à ce moment-là qu'ont lieu les rencontres et les prises de contact qui lui permettrons d'instaurer un rapport de confiance lors du tournage pour acquérir un matériel riche et pertinent pour le montage. Tout son corps de cinéaste s'investit dans cette rencontre. Le premier aspect de cette posture empathique réside dans sa capacité à gérer les relations interpersonnelles : il instaure dès le premier contact un rapport chaleureux, franc et enthousiaste. Son désir de rencontrer l'Autre motive son auditeur à s'engager dans son projet. Sa mémoire — complétée par ses fameux carnets de chantier — est également un aspect important de la préparation. Gladu note tous ses contacts, ses intuitions, ses rendez-vous dans des petits cahiers. En plus d'intriguer ses interlocuteurs, les carnets donnent une validité à chaque rencontre. Évidemment, Gladu complète ses notes avec des photos et des sons, des morceaux de réalité captés pour nourrir le projet, préparer le tournage et convaincre le producteur. Cette première prise de contact est suivie de plusieurs visites préalables au tournage proprement dit. Par ailleurs, Gladu est très vigilant à ne pas « surexploiter » son sujet avant le tournage. Ces « visites de courtoisie » sont relativement gratuites dans le sens où il ne demande pas à ses témoins de se répéter, mais davantage de parler *autour* du

sujet. La véritable discussion aura lieu devant la caméra et ne sera pas une reprise des paroles prononcées précédemment.

L'équipe de tournage comme orchestre de jazz

Lors du tournage d'une œuvre de *cinéma direct*, un cinéaste ne fait pas forcément les films qu'il désire mais s'adapte à la réalité filmée, essayant de tirer bénéfice, lors du tournage, des différents aléas qui peuvent se présenter. Par contre, le réalisateur cherche à réduire les éléments incontrôlés du tournage pour rester disponible aux rencontres provoquées par la caméra. C'est pourquoi, comme nous l'avons vu dans la première partie, il mène sa recherche de la manière la plus précise possible. De même, il choisit avec minutie son équipe de tournage. Ensuite, il doit gérer le contact entre son équipe — et le matériel cinématographique — et les personnes filmées. En cela, il s'apparente alors à un *médiateur* entre les personnes filmées et l'équipe de tournage. Il cherche à construire un film avec les rencontres qu'il a faites lors de la recherche. Avec son équipe, il fait concorder les impératifs de la réalité (ne pas déranger outre mesure les personnes, filmer les gens dans leur vie quotidienne, sur leurs lieux d'activités, etc.) et ceux du tournage (questions techniques, de pellicule, de son, etc.). Il cherche à convaincre les gens de travailler sur un projet commun. Les personnes filmées se laissent filmer car l'équipe de tournage a su créer un lien de confiance.

N'étant pas lui-même technicien, André Gladu doit faire entièrement confiance aux personnes avec qui il travaille et il doit pouvoir compter sur eux en permanence. En cela, la posture de cinéaste construite par Gladu ressemble à celle qu'a adoptée Pierre Perrault lors du tournage de *Pour la suite du monde*. En 1962 à l'île-aux-Coudres, Perrault est l'intermédiaire entre les gens de l'île, qui le connaissent depuis plusieurs années[4], et les techniciens du *direct* — Michel Brault et Marcel Carrière. Il facilite l'intégration de l'équipe de l'ONF dans cette petite communauté fermée et il sait en l'occurrence *qui* filmer et *quelle réalité* révéler. Bien que Gladu n'ait jamais collaboré directement avec Perrault, on peut tracer une filiation entre ces deux cinéastes à travers les techniciens qui ont travaillé avec eux. En effet, l'une des premières expériences cinématographiques de Gladu est le tournage du *Son des Français d'Amérique* (Michel Brault, André Gladu, Nanouk Films, 1978, 28') avec Michel Brault. L'autre cadreur avec qui Gladu travaille régulièrement est Martin Leclerc, « l'assistant à l'image » sur tous les projets cinématographiques menés par Pierre Perrault entre *La bête lumineuse* (Pierre Perrault, ONF, 1982) et *Cornouailles* (Pierre Perrault, ONF, 1994), son dernier film.

Le principal enjeu lors du tournage est de trouver la bonne distance avec les personnes filmées et le bon rythme de tournage. Parfois, il est important d'être proche des sujets filmés, pour établir un contact visuel autre que par la parole. Parfois il faut leur laisser un peu de distance, pour ne pas les effrayer ou les épuiser. De même, certaines personnes ont besoin de temps pour établir une

relation de confiance avec l'équipe de tournage. Certains sont tellement fascinés par le matériel qu'ils en oublient leur rôle de témoin. Certains fuient les caméras, d'autres veulent contrôler leur image, d'autres encore s'en servent comme public. Le cinéaste, en tant que *médiateur*, doit prendre en compte l'influence de la présence du matériel sur les attitudes des personnes filmées. Il faut qu'il détermine à l'avance si la caméra va « figer » ou au contraire « désinhiber » un témoin. Il doit anticiper cette réaction pour compenser la timidité en démystifiant l'enregistrement cinématographique ou, au contraire, en « mettant en scène » la rencontre avec les techniciens, afin de préserver la spontanéité.

De même Gladu a appris à ménager ses témoins, en sachant interrompre le tournage pour suivre le rythme de la personne filmée. Ne cherchant pas des réponses toutes formatées, il sait attendre le bon moment afin que la personne soit dans de bonnes conditions pour livrer un témoignage riche et original. Enfin, Gladu est passé maître dans la création de subterfuges pour faire patienter une personne pendant que la caméra ou le magnétophone changent de bobine: le plus beau des témoignages ou une belle interprétation musicale ne font pas un film s'ils ne sont pas enregistrés sur la pellicule !

À nouveau, l'attitude du cadreur et du preneur de son est à cet égard primordiale. D'un côté, ils doivent savoir improviser et surtout dompter la technique cinématographique pour éviter les interventions techniques durant le tournage. De l'autre, ils doivent établir un contact humain, une relation de confiance avec les personnes filmées. Par exemple, Martin Leclerc est perçu comme quelqu'un de très discret et silencieux, mais dont l'enthousiasme et la présence incitent aux confidences. Il établit naturellement un bon rapport avec les collaborateurs du film. Ainsi, lors du tournage de *Liberty Street Blues* (André Gladu, 1985, 77'), Leclerc prend des photos lorsqu'il ne filme pas, c'est-à-dire lors des repérages ou entre deux bobines. Ayant apporté dans sa chambre d'hôtel son matériel pour développer les négatifs, il donne des photographies aux personnes qui participent au film : cela facilite certainement son acceptation par les musiciens de La Nouvelle-Orléans.

Dans le *cinéma direct*, un preneur de son ou un cadreur doit également apprendre à faire son métier avec discrétion. Gladu a certainement hérité cette qualité de ses tournages avec Michel Brault. Pour Brault, il faut que les personnes filmées oublient la caméra, sans que l'équipe n'ait besoin de se cacher. Premièrement, il est important de mettre progressivement en contact les techniciens, leur matériel et les personnes filmées. Les séquences où les cinéastes n'ont pas eu l'occasion de créer un lien de confiance avec les personnes filmées sont moins spontanées que les autres. Par exemple, dans les *Créoles*, un épisode du *Son des Français d'Amérique* réalisé à Kaplan, Louisiane, les cinéastes filment deux musiciens sur leur terrasse. Malheureusement, n'ayant pas pu les rencontrer avant, la prise de contact semble maladroite et le joueur d'accordéon, Dalton Broussard, semble très intimidé face à cette caméra étrangère. Cette séquence

tranche avec les autres tournées en Louisiane, à Mamou, à Scott ou à Carencro, qui apparaissent plus « naturelles », parce qu'elles ont réussi à dépasser ce degré initial d'étrangeté.

S'inspirant des travaux de Mario Ruspoli (30), Brault recommande également d'éviter de parler « technique » lors du tournage. Chaque technicien doit être suffisamment autonome pour éviter d'avoir à employer des mots techniques pendant les entretiens. De même, l'équipe de tournage doit développer une grande complicité qui leur permettra de se comprendre sans avoir à parler. Martin Leclerc évoque l'exemple du tournage du concert dans la maison créole pour *Liberty Street Blues* (André Gladu, 1989, ONF, 77'), où il se met d'accord avec Gladu sur le choix du cadrage ou la quantité de pellicule en magasin, en échangeant simplement un regard :

> Je n'ai jamais vu ça, mais t'embraques avec le moment et tu ne peux pas anticiper, mais tu improvises tout de suite. Dans ce cas-là [*Liberty Street Blues*], on avait un *Band* et en arrière, la maison était pleine à craquer pour écouter, autour de 50 ou 60 personnes. J'aime ça, m'adapter à ça. L'avantage d'être à l'ONF et d'avoir de la pellicule un peu, c'est que tu prends ça du début jusqu'à la fin. Avec André [Gladu] on s'envoie des coups d'œil ou on se voit entre deux magasins : est-ce qu'on assez de ci ou de ça, de plans larges ou de gros plans, essayer d'éviter les micros, des images de réactions de gens [dans l'assistance]. (Entretien avec Martin Leclerc, Montréal, avril 2010).

Cette façon de procéder demande une grande confiance entre les membres de l'équipe. Le réalisateur doit être convaincu que chacun donne le meilleur de soi-même pour recueillir la meilleure image et le meilleur son, en accord avec son projet initial, mais surtout en fonction de ce qui a lieu lors du tournage. De même, chaque technicien doit suivre les indications données par le cinéaste, qui doit bien connaître les lieux et les personnes filmées.

Le plus difficile dans ce type de tournage est de savoir improviser en accord avec le projet initial et en fonction du déroulement des évènements. L'expérience de tournage et la préparation du sujet — transmises par le réalisateur recherchiste aux techniciens — permettent d'anticiper la direction dans laquelle l'action s'engage. Cette capacité à gérer les interactions s'avère indispensable pour capter l'essentiel d'un phénomène. Ceci est tout particulièrement visible lors du tournage de la parade dans *Liberty Street Blues*. Comme le précise Martin Leclerc :

> Le *Band* dans la rue, t'essayes de t'adapter. Tu souhaites bonne chance à ton assistante : elle doit faire continuellement la navette entre la caméra et la roulotte qui nous suit à distance. Elle était très efficace. Chaque soir, elle était épuisée, tellement les conditions de tournage étaient compliquées. (Entretien avec Martin Leclerc, Montréal, avril 2010).

Lors de ce tournage, la première difficulté est de suivre la manifestation, sans perdre de vue les autres membres de l'équipe, tout en cherchant à capter les éléments qui permettront d'en rendre compte. Afin de capturer de manière honnête la procession, il faut savoir ne pas se laisser impressionner par les évènements les plus spectaculaires qui ne sont pas forcément les plus signifiants, pour se concentrer sur les vraies rencontres qui constitueront le film. Par exemple, il est tout aussi important de filmer les danseurs qui accompagnent le Band que les interactions visuelles entre les musiciens ou les poignées de main entre les membres du défilé et certains spectateurs. Il ne faudrait surtout pas passer à côté de ces « petits gestes » en se laissant fasciner par les danseurs sur les toits des maisons.

C'est pourquoi il est nécessaire que les interactions entre les membres de l'équipe demeurent fluides. Par exemple, sur un simple regard, ils doivent faire preuve de la souplesse nécessaire pour changer de point d'intérêt dans une scène ou se déplacer ensemble pour filmer un autre aspect d'un événement en train de se dérouler. Le cadreur et le preneur de son doivent être capables d'improviser pour enregistrer le matériel cinématographique dont le réalisateur a besoin pour construire son projet. En même temps, il est indispensable qu'ils soient suffisamment à l'écoute l'un de l'autre pour constituer une image et un son qui se correspondent réciproquement. Ainsi, les techniciens doivent-ils à la fois être perméables à la réalité et chercher à enregistrer une image et un son compatibles. Le réalisateur doit leur expliquer avec minutie son projet : les techniciens doivent connaître en détail ce qu'il cherche à filmer, le film qu'il a l'intention de construire, ainsi que ce qu'il connaît de la réalité filmée, ce qui peut se dérouler, avoir lieu spontanément, et la manière dont il veut procéder, c'est-à-dire à la fois le plan de tournage (quand) et la méthode de tournage (comment), en un mot la planification du tournage. Ces trois aspects — intentions du cinéaste, recherche et planification du tournage — sont intrinsèquement liés, car pour obtenir un matériau cinématographique spécifique, il faut développer un certain nombre d'attitudes de tournage et de pratiques cinématographiques qui permettent de provoquer et de capter la réalité.

Le cinéaste de *cinéma direct* résulte de la combinaison de la figure de l'artiste avec celle de l'artisan. Tout d'abord, la réalisation d'un film suppose une recherche et une préparation minutieuse. Le réalisateur est aidé dans cette tâche par les capacités des techniciens à enregistrer la réalité suivant des standards techniques acceptables. Cependant, cette posture ne serait pas suffisante sans une capacité à improviser, à saisir le bon moment, voire à provoquer un *momentum*, une performance. En cela, le *cinéma direct* correspond à certaines caractéristiques du jazz, alliant dextérité technique, répétitions préalables et spontanéité lors de la performance. En regardant l'équipe du tournage de *Liberty Street Blues* travailler, Michael White, l'un des protagonistes du film, jazzman et historien du jazz, esquisse une comparaison entre un groupe de jazz et une équipe de *cinéma direct*.

Pour White, la section rythmique (piano, batterie, contrebasse), celle qui donne le tempo de la performance, est constituée de l'assistante de production, mais également de tout le travail préparatoire (recherche et planification). Ce cadre de tournage est la base qui permet aux cordes (banjo, contrebasse) de construire une mélodie : le preneur de son fait le lien entre le sens envisagé et le discours produit par le film. Enfin, ce discours est souligné par les cuivres (trombone, trompette et clarinette) qui accompagnent et diversifient la mélodie dans des solos : c'est le rôle du cadreur et du réalisateur[5].

En effet, cette analogie est particulièrement pertinente dans *Liberty Street Blues*, un film basé sur beaucoup d'improvisation lors du tournage et un très gros travail de montage. Cependant, le tournage n'est pas possible, dans ces conditions du moins, sans une connaissance approfondie de la réalité filmée et une longue expérience du terrain : c'est le quatrième film que Gladu tourne à La Nouvelle-Orléans, où il a mis les pieds la première fois en 1971[6]. De même, sans des techniciens à la fois professionnels, inventifs et curieux de la réalité filmée, rien ne pourrait se faire. Le cadreur, Martin Leclerc, et l'ingénieur du son, Claude Beaugrand, sont créatifs, attentifs et autonomes. Les deux techniciens ont l'habitude de collaborer et savent créer une complémentarité entre le son et l'image. En effet, sans une équipe très soudée autour d'un projet commun, les techniciens n'auraient pas pu s'accorder sur le rythme et les mélodies du tournage. Ce type de travail en équipe suppose des compétences techniques mais aussi des affinités avec les collaborateurs, les personnes filmées ou le sujet. Il suppose également une habitude à travailler ensemble, comme le groupe de jazz répète afin de savoir improviser. De la même manière que le jazz, le *cinéma direct* est un travail collectif, point de rencontre de différentes harmonies.

Les impératifs techniques qui guident les choix du cinéaste

Même si André Gladu travaille principalement sur le son, la musique et la parole (*Le son des Français d'Amérique*, *Zarico*, *Liberty Street Blues*, etc.), c'est paradoxalement un cinéaste qui pense le medium cinématographique de manière relativement visuelle : l'image construit le film, car, dans la plupart de ses films, il semble que l'image domine la prise de son. Contrairement à *Pour la suite du monde*, où Marcel Carrière enregistre parfois des sons autonomes qui seront illustrés par la suite par des images tournées à cet effet par Michel Brault, il ne semble pas y avoir eu d'improvisations de la sorte lors des tournages des films de Gladu. Il ne s'agit pas d'un choix esthétique, mais plutôt d'une conception du processus de réalisation cinématographique : de manière générale, Gladu prévoit d'avance ce qu'il veut tourner et les techniciens suivent son programme. En effet, même si le film s'écrit à chaque étape de réalisation, la prise de contact et la rencontre avec les témoins sont des aspects décisifs de son œuvre ; le sens des images et des sons, soit la thèse défendue par le film, se décide premièrement lors de la recherche. Ensuite, si le projet change énormément lors du tournage et du montage, c'est

principalement au niveau de l'écriture cinématographique, de la mise en film d'un point de vue. Ceci explique pourquoi l'aspect visuel est fondamental chez Gladu : le film reposant essentiellement sur l'enregistrement de témoins ou de performances musicales et chaque captation étant planifiée, il est naturel que le tournage s'organise autour de la caméra.

La place de la caméra dans ce cinéma ne diminue en rien l'importance du montage. Dans ce type de cinéma, le monteur est le premier spectateur, celui qui voit les images et les sons pour la première fois, sans avoir vécu le tournage, ni connaître la réalité filmée. Il est donc idéalement placé pour choisir ce qui est pertinent ou pas et pour organiser le matériel filmique (pellicule et bande sonore) et lui donner le sens voulu par le cinéaste. Le monteur ne juge jamais de la qualité du tournage, mais du matériel filmique. Comme le dit Gladu : « Si ce n'est pas sur l'écran, ce ne sera pas dans le film ». Au montage, il faut faire son deuil du tournage (les bons coups et les ratés), pour se concentrer sur le matériel filmique, c'est-à-dire ce qui est inscrit sur la pellicule et la bande son. Le monteur ne peut pas inventer une image ou un son, mais doit reconstruire un discours cinématographique qui respecte la réalité filmée à partir du matériel filmique, tout en tenant compte des aspects techniques : la qualité du son, de l'image et de la synchronisation ; l'esthétique (taille de plan, mouvement de caméra) et le sens des images audiovisuelles.

Le montage est l'étape de la mise en scène audiovisuelle d'un point de vue, construit de manière progressive. À partir de ses intuitions et de ses préconceptions, Gladu cherche une vision éclairée pour confronter ses intentions à la réalité. Il éduque son point de vue en étudiant les différentes sources disponibles et en rencontrant des experts. Ainsi, il construit une connaissance partielle du sujet, suivant une *vision en perspective* (Certeau, 143). Ensuite, le tournage se déroule dans un contexte précis, où Gladu cherche à provoquer un *momentum*, point de rencontre entre le dispositif d'enregistrement (les cinéastes et leur matériel) et les personnes filmées, mais également une *confrontation* entre sa préparation et l'expérience du tournage — *vision en prospective* (Certeau, 143). Pour les cinéastes, il est important de vivre l'événement tout en gardant un œil ouvert sur le contexte, sur les questions techniques de l'enregistrement audiovisuel et sur le projet cinématographique. Le montage est la confrontation de ces deux connaissances de la réalité, l'une partielle et éclairée — *vision en perspective* — l'autre englobante et performative — *vision en prospective*. En cela, le montage est la traduction audiovisuelle du point de vue du cinéaste sur la réalité.

Par exemple, lors du montage de *Liberty Street Blues,* le réalisateur et la monteuse, Monique Fortier, cherchent une structure et un rythme particulier pour rendre compte des parades à La Nouvelle-Orléans. Ils réalisent une première version, un montage chronologique de la parade d'environ deux heures. Ce premier film, « digne d'un mauvais film amateur sur les vacances » selon Gladu[1], ne permet pas de rendre les temps forts de cette manifestation. Dans une seconde

version, les monteurs incorporent progressivement les entretiens (Michael White, Florence E. Borders, etc.) et de références au contexte musical de La Nouvelle-Orléans: le gospel, la criée des vendeurs de fruits et légumes, les sons de la ville, les Black Indians, etc. Dans le même temps, certaines images de la parade perdent leur intérêt et sont éliminées. D'autres prennent tout leur sens en regard avec des éléments extérieurs au cortège. Petit à petit, une forme de structure en spirale se met en place autour de la parade comme lien symbolique et temporel, invitant graduellement le spectateur à entrer dans le défilé. Il faut tout le talent de la monteuse pour reconstituer une continuité à travers cette hétérogénéité. À cette époque, Monique Fortier est déjà très expérimentée, car elle a travaillé sur de nombreux projets, dont ceux de Pierre Perrault ou Denys Arcand. Ainsi, progressivement, tout au long de la parade, nous entrons dans cette manifestation en en comprenant non seulement sa signification communautaire, mais également ses différentes ramifications culturelles et sociales. C'est là l'un des objectifs du cinéma de Gladu : nous faire pénétrer une culture pour prendre compte de sa diversité et de sa richesse.

Américanité et francophonie

Lorsqu'André Gladu visite l'Amérique du Nord francophone, il cherche à la fois à découvrir son américanité (« il y a d'autres francophones en Amérique du Nord ») et à faire partager son idéal d'un eldorado francophone au Québec. Ainsi, dans la série de 27 épisodes du *son des Français d'Amérique*, Gladu réalise avec Brault l'inventaire de la richesse du patrimoine musical francophone en Amérique du Nord, en passant par la Vendée, le Poitou, la Bretagne et l'Irlande. Les cinéastes y comparent les pratiques musicales des différentes communautés francophones nord-américaines. Par exemple un musicien créole ou cadien va généralement s'installer sur sa terrasse à l'extérieur alors que les Canadiens français jouent habituellement dans la salle à manger, le climat étant évidemment plus clément en Louisiane qu'au Canada.

En Louisiane, les premières visites de Gladu ont lieu au début d'une prise de conscience identitaire. Il est très important que cette réalité soit filmée par un Québécois, à la fois proche culturellement, donc capable de saisir les nuances de la culture, mais suffisamment extérieur pour apporter son témoignage et ne pas être impliqué dans les débats politiques du Sud des États-Unis : la relation au fédéralisme, la ségrégation, le racisme. Ainsi Gladu montre la richesse des cultures louisianaises au reste du monde (principalement francophone) et dans le même mouvement, il apporte une reconnaissance à des Cadiens et des Créoles, dont une minorité seulement se bat pour leur langue et de leur survivance. Dans les années soixante-dix, il participe à un mouvement de reconnaissance des élites francophones en Louisiane, ce qui facilitera en particulier le financement d'une survie culturelle par des institutions publiques québécoises, françaises ou belges.

Tout en participant aux débats sur les minorités francophones d'Amérique,

Gladu refuse tout discours global. Son discours cinématographique ne prend pas la forme d'une présentation omnisciente et homogène d'une réalité, mais plutôt la compilation de témoignages sur les cultures minoritaires francophones d'Amérique. Tout en favorisant la lutte et la préservation des pratiques culturelles et linguistiques, il se bat également contre la folkloralisation, la muséification d'une culture. Il refuse de célébrer une culture qui aurait disparu pour se concentrer sur celles qui défendent leur existence. Ses films se fondent sur des témoignages vivants et non pas sur les traces d'un passé disparu. Son discours s'adresse autant aux membres de la communauté filmée qu'aux autres francophones. C'est de là que vient sa principale motivation et, également, sa responsabilité de rendre compte de la réalité de manière honnête.

C'est pour toutes ces raisons qu'il est si important pour Gladu de montrer ses films aux personnes filmées. Dès que le film est terminé, il organise des projections sur les différents lieux de tournage pour rendre compte du résultat de la collaboration. Il ne semble pas y avoir eu de désaccord majeur avec les personnes filmées et il n'existe — à ma connaissance — aucun cas où Gladu ait modifié son film pour tenir compte d'une remarque ou d'un commentaire. De même, à chaque voyage il prend des copies de ses films pour les donner aux personnes qui y figurent ou à leur famille.

Plus généralement, sa conception de l'œuvre artistique ne suppose pas forcément une fictionnalisation et son cinéma ne repose pas sur une nécessité de transformer le monde : « Je vis dans une fiction, c'est pour cela que je fais du documentaire », affirme-t-il, fier du paradoxe. Pour lui, le monde comporte suffisamment de fictions et son rôle consiste simplement à proposer une autre vision du monde. C'est pourquoi il refuse également de filmer l'exotisme ou le spectaculaire. En cela, la pratique de Gladu est très différente du reportage journalistique où l'équipe de tournage doit être rapide et efficace, ce qui ne laisse pas beaucoup de temps pour la préparation ni pour l'improvisation. Les équipes doivent rapporter rapidement des images et des entretiens, ce qui a tendance à créer des réflexes conditionnés chez les techniciens et à pousser les journalistes vers les clichés. Parfois une trop grande professionnalisation inhibe un véritable contact avec la réalité filmée en provoquant des réponses stéréotypées.

Afin d'éviter les idées préconçues et de se laisser impressionner par la réalité filmée, Gladu, comme les autres cinéastes du direct, confronte deux points de vue : celui de l'expert (*vison en perspective*), interrogé lors de la recherche ou témoin dans le film et celui du protagoniste (*vison en prospective*), sous forme de geste ou de parole. Un point de vue original, éclairé et pragmatique se construit alors de manière progressive, en mêlant les différents matériaux cinématographiques. Le point de vue exprimé dans les films repose également sur une double mutation d'une médiation littéraire (recherche et pré-production) à une médiation audiovisuelle de la réalité (tournage et montage). Ainsi, chaque projet de film évolue progressivement d'une réalité de papier (intentions, projet, préparation

du tournage) vers une réalité de parole (repérage, puis tournage) puis une réalité audiovisuelle (enregistrement synchrone, puis montage). Ce processus abouti à la création d'un discours hétérogène et le film devient une invitation à voir la réalité suivant une focale particulière.

Notes

1. Après la deuxième guerre mondiale, l'ONF est l'un des meilleurs studios de production de films d'animation.
2. Parmi ceux-ci, on peut citer Denys Arcand, Maurice Bulbulian, Jean Chabot, Jacques Leduc et André Gladu.
3. Il réalise Zarico (André Gladu, ONF, 1984, 57), Liberty Street Blues (ONF, André Gladu, 1989, 77') et Marron, La piste créole en Amérique (André Gladu, Films du Paradoxe, 2005, 85').
4. En 1956, Pierre Perrault enregistre à l'île-aux-Coudres des émissions radiophoniques pour Radio Canada. En 1957, il participe avec René Bonnière à la réalisation d'une émission de télévision, Au pays de Neufve-France.
5. Source de ce témoignage : André Gladu.
6. Gladu parle souvent de la différence entre « s'improviser et savoir improviser » !

Ouvrages Cités

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien*, *1. L'art de faire*, Paris: Gallimard, 1990.

RUSPOLI, Mario, *Le groupe synchrone cinématographique léger*, Paris: UNESCO, 1963.

Films Cités

Le réel du pendu. Dir. André GLADU, ONF, 1971, 57'.

Le son des Français d'Amérique. Dir. Michel BRAULT, André GLADU, Nanouk Films, 1974-1978, 27x28') : Fred's Lounge (Mamou, Louisiane), Ma chère terre, Les Créoles (L'Anse Prien Noir, Louisiane), Réveille (Scott et Carencro, Louisiane).

Zarico. Dir. André GLADU, ONF, 1984, 57'.

Liberty Street Blues. Dir. André GLADU, ONF, 1989, 77'.

Pour la suite du Monde. Dir. Michel BRAULT, Marcel CARRIÈRE & Pierre PERRAULT, ONF, 1962, 106'.