

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	ii
Remerciements.....	iii
Liste des figures.....	iv
Introduction.....	1
CHAPITRE 1 – L'étrange regard.....	5
1.1 L'ÉDIFICATION PARADOXALE D'UNE IMAGE FILMIQUE SELON L'ÉTRANGÈRETÉ.....	6
1.1.1 La distanciation de l'étranger à l'origine	
1.1.2 Le vraisemblable	
1.1.3 Une réalité : l'Autre	
1.2 « L'ENTRE-DEUX IMAGES ».....	13
1.2.1 Anticiper le réel	
1.2.2 L'entre-deux documentaire-fiction	
1.2.3 L'écart filmique par la fragmentation	
1.3 L'ATTRACTION D'UNE DÉMARCHE AUTOFICTIONNELLE.....	19
1.3.1 L'autofiction répond de <i>l'entre-deux</i>	
1.3.2 La revendication d'un <i>Je</i> hybride	
1.3.3 L'intégration de l'image stéréotypée en guise d'ouverture autofictionnelle	
CHAPITRE 2 – De l'entre à l'autre.....	26
2.1 AGNÈS VARDA OU LE PRÉTEXTE À L'AUTOFICTION.....	27
2.1.1 L'empreinte d'Agnès	
2.1.2 Varda et la voix off	
2.1.3 L'hybridité du <i>Je</i> filmique	

2.2 LA MISE EN SCÈNE DOCUMENTAIRE AUTOFICTIONNELLE.....	35
2.2.1 « À la poursuite d'un exploit »	
2.2.2 Le démantèlement du premier regard	
2.2.3 L'image mentale comme suggestion de la réalité documentaire autofictive	
2.3 L'ESTHÉTIQUE DE « L'ENTRE ».....	43
2.3.1 L'image indiscernable	
2.3.2 La vidéo-cinématographie	
2.3.3 Entre intime et public	
CHAPITRE 3 – La caractérisation du film par l'entre-deux langues.....	53
3.1 LA DICHOTOMIE DES LANGAGES VISUELS.....	55
3.1.1 L'imaginaire fragmenté	
3.1.2 Le temps disparate	
3.1.3 La voix multiple	
3.2 L'ILLUSION FILMIQUE.....	62
3.2.1 Le « trompe oeil »	
3.2.2 Le « trompe oreille »	
3.2.3 « L'illusionnée » image	
3.3 L'OUVERTURE DE L'OEIL.....	69
3.3.1 L'instantané regard	
3.3.2 Le double regard	
3.3.3 Le jeu de regard	
Conclusion.....	79
Bibliographie.....	82
Articles et périodiques.....	83
Filmographie.....	84
ANNEXES.....	85

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Agnès Varda, image extraite du film <i>Lions Love</i> , 1969.....	28
Figure 2 : Agnès Varda, image extraite du film <i>Les Glaneurs et la glaneuse</i> , 2000.....	32
Figure 3 et 4 : Agnès Varda, images extraites du film <i>Les Glaneurs et la glaneuse</i> , 2000.....	32
Figures 5 et 6 : Agnès Varda, images extraites du film <i>Les glaneurs et la glaneuse</i> , 2000.....	34
Figure 7 : Pierre Perrault, image extraite du film <i>Pour la suite du monde</i> , 1963.....	36
Figure 8 : Pierre Perrault, image extraite du film <i>La bête lumineuse</i> , 1982.....	37
Figure 9 : Pierre Perrault, image extraite du film <i>La bête lumineuse</i> , 1982.....	38
Figure 10 : Frédéric Fellini, image extraite du film <i>8 ½</i> , 1963.....	42
Figure 11 : Robert Morin, image extraite du film <i>Yes sir !, Madame...</i> 1994.....	45
Figure 12 : Robert Morin, image extraite du film <i>Yes sir !, Madame...</i> , 1994.....	47
Figure 13 : Robert Morin, image extraite du film <i>Yes sir !, Madame...</i> , 1994.....	48
Figure 14 : Rémi Lange, image extraite du film <i>Omelette</i> , 1994.....	51
Figure 15 : Alizée Tallaron, image extraite du court-métrage <i>La Quête</i> , 2011.....	57
Figure 16 : Alizée Tallaron, image extraite du court-métrage <i>La Quête</i> , 2011.....	58
Figure 17 : Alizée Tallaron, image extraite du court-métrage <i>La Quête</i> , 2011.....	60
Figure 18 : Alizée Tallaron, image extraite du court-métrage <i>La Quête</i> , 2011.....	65
Figure 19 : Alizée Tallaron, image extraite d'une expérimentation chez Nathalie Villeneuve et Nicholas Pitre, 2012.....	67
Figure 20 : Alizée Tallaron, image extraite d'une vidéo-performance 2011.....	70
Figure 21 : Alizée Tallaron, image extraite du court-métrage <i>La Quête</i> , 2011.....	71
Figure 22 : Alizée Tallaron, image extraite d'une expérimentation dans le bois de Simon De Champlain, 2011.....	73
Figure 23 : Alizée Tallaron, image extraite d' <i>As-tu vu un bûcheron ?</i> , avec Normand Tremblay et Alizée Tallaron, 2012.....	76
Figure 24 : Photo amateur de Greg Hartford, <i>Paul Bunyan</i> , Bangor (Maine), sculpture en bois. (Consulté sur AcadiaMagic.com en 2010).....	88

INTRODUCTION

*Je m'appelle Alizée, je suis française,
enfin ce qu'il en reste, et je suis en quête d'un bûcheron...*¹

Voici les derniers mots sur lesquels j'ai terminé mon court-métrage de première année à la maîtrise, qui aura servi d'ébauche à toute cette réflexion au cœur de ce mémoire aujourd'hui. Mon origine joue un grand rôle dans cette étape de ma vie. En effet, je suis née Française, je vis actuellement au Québec et ne parle plus exactement dans ma langue originelle. J'ai pris des accents qui entraînent la confusion pour mes interlocuteurs Français qui pensent, pour certains, que je suis québécoise. De là est né tout un questionnement sur cette hybridité pas totalement assumée.

C'est ainsi que j'ai débuté cette recherche qui est partie d'une approche expérientielle et phénoménologique dans le dessein de l'intégrer à ma création. J'ai notamment opté pour une méthodologie de travail au caractère heuristique qui repose sur des expérimentations visuelles, étant donné que je souhaitais user de l'image en mouvement et réaliser potentiellement un court-métrage comme œuvre finale en y mêlant mes antécédents en tant que plasticienne. Influencée par des cinéastes que je nomme aussi « plasticiens », qui sont Peter Greenaway et David Lynch, j'ai constaté que les limites du cinéma n'étaient pas toujours évidentes. Greenaway par son positionnement ambigu entre théâtre et cinéma dans

¹ Tallaron Alizée, extrait de *La Quête*, UQAC, Canada, 2011.

l'aspect baroque qu'il donne à son image, mais aussi par le jeu des acteurs tel que je l'ai découvert dans son film *Prospero's Books* (1991). Et Lynch de son côté, par son passé de plasticien qui se reflète dans sa manière de penser l'image au niveau de sa mise en scène, de la direction photographique et des thématiques abordées comme dans *Mulhollande Drive* (2001).

De ces inspirations, j'ai tenté d'y raccrocher un sujet provenant d'un cliché en particulier de par mon expérience personnelle en tant que française étrangère, c'est-à-dire l'image du bûcheron québécois. Je pense pertinent d'aborder un sujet stéréotypé comme expression de divergences culturelles entre français et québécois, alors qu'historiquement nous sommes issus du même langage. Ainsi, mon but se résume en une problématique qui vise à remettre en question l'image convenue (celle du bûcheron), à travers ce court-métrage qui relèvera du documentaire et de l'autofiction, afin de jouer des frontières de ma situation d'individu comme de celles du genre, la fiction et la non fiction.

Face à ce stéréotype, l'idée toute faite, que se font les français lorsqu'ils parlent des québécois en tant que bûcherons, deviendra alors un sujet à part entière dans le cadre de cette recherche-crédation. Or, j'espère découvrir plus que ce qu'il peut dire actuellement en m'apportant un réel concept de création se servant des clichés pour émettre diverses réalités, qui énonceront par là même des faux-semblants, et ce en m'appuyant sur des auteurs et cinéastes qui usent du langage cinématographique. D'autre part, mon idéal dans ce contexte créateur sera de détacher une dimension ludique, voir poétique, à une image native de la divergence culturelle et du *premier regard*.

La recherche traitera donc, dans un premier temps, de la découverte des cinéastes et auteurs Français et Québécois qui ont répondu à notre sujet, notamment en regard de notre statut étranger, et de comment notre concept est né de ces actes. Puis, nous verrons quelles influences cinématographiques et littéraires ont participé au développement de nos différentes stratégies pour aborder l'image en mouvement. Et enfin, nous terminerons sur la démarche de création qui fonde notre projet de fin d'année à travers la forme d'un court-métrage résultant d'une picturalité hybride et aussi interdisciplinaire.

Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à fictionner, quand il entre « en flagrant délit de légender », et contribue ainsi à l'invention de son peuple²

² Gilles Deleuze, *L'Image Temps*, Paris, Editions de Minuit, coll. Critique, 1985, p.139-140.

CHAPITRE 1

L'« ÉTRANGE » REGARD

1.1 L'Édification paradoxale d'une image filmique selon l'étrangèreté

Quand c'est un pur lieu de départ c'est la partance et le voyage qui en sont l'épreuve de vie, et de vérité. On ne vit pas son origine, on vit à partir d'elle l'impulsion qu'elle donne à intégrer du nouveau, à intégrer d'autres expériences qui nous arrivent, justement, de l'inconnu ou de l'étranger, qu'il soit parlant ou cosmique³.

L'origine est par définition ce qui explique ou détermine un processus. Elle est aussi synonyme de provenance. « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? », évoquait Gauguin au cœur de son tableau éponyme (1897-1898). La démarche de ce dernier synthétise en effet toute la complexité de l'origine et du perpétuel questionnement qui en découle chez l'homme. Car comme nous le dit si bien Daniel Sibony⁴, « Il nous faut une origine à perdre [...] une d'où l'on puisse partir. ». Or, quelle-est cette origine, ce point de départ sur lequel repose toute la pensée d'une démarche ?

1.1.1 La distanciation de l'étranger à l'Origine

Partir à l'étranger nous donne la possibilité de *penser* nos origines, car c'est un procédé qui provoque la « césure » qui nous dévoile, à la fois l'Autre à nous et nous à l'Autre. Tel que nous le mentionne Sibony, il faut quitter son origine pour éviter d'y être pris en otage puisque « le nouveau est impossible sans la perte de vue ou la perte du sens commun – perte de soi consentie.⁵ ». Il sera donc question, au cours de cet essai, de l'origine, de la

³ Daniel Sibony, *l'Entre-deux : L'Origine en partage*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 1991, p. 358.

⁴ Ibidem, p. 31.

⁵ Ibid, p. 369.

partance et de l'*étrangeté*, ce sentiment paradoxal d'être étranger à nous-même et de perte du « sens commun », tel qu'évoqué ci-dessus. Cette même *étrangeté* qui nous habite en tant qu'auteure et nous amène sur des terrains de création et de recherche qui évoquent un aller-retour constant sur soi-même. C'est pourquoi nous ferons référence au paradoxe de l'origine, celle que nous devons égarer à travers l'acquisition du statut de l'étranger.

Pour Sibony, il est essentiel d'accepter le changement et de le vivre, plutôt que de le réfuter, car c'est aussi intégrer un autre langage impliquant une recherche, celle de « l'écriture », et dans le cadre de notre essai, une « écriture de soi ». Ainsi, nous écartons notre narcissique statut au profit de la conversion en étant juste « là », comme le dit si bien une jeune adolescente dans le film *Face Value* de Johan Van der Keuken : « Si je dois me situer... Est-ce que je suis africaine ou anglaise?... Pas africaine et encore moins anglaise... Je me sens une étrangère, le sol où je marche, c'est le sol où je marche.⁶ ». En passant par l'échange avec l'étranger nous cherchons à savoir qui nous sommes, ce qui, selon Bill Viola, reste paradoxal car cela nécessite l'expérience solitaire. Ainsi, dans ce phénomène d'intégration il y a, à la fois rejet et inhibition de l'autre, et à la fois un mouvement de va-et-vient aussi bien intime que distant, entre moi et l'autre, ce qui nous amène à une certaine confrontation. Or, pour Sibony ce sentiment de division est nécessaire pour notre origine car nous sommes moins unique, et moins nous sommes unique et plus nous « sommes ». Une condition que l'on retrouve dans notre définition « d'hybridité étrangère », étant donné que vivre à l'étranger durant une certaine période influe sur notre statut. Cette même

⁶ Johan Van der Keuken, *Face Value*, Pays-Bas/France/Allemagne/Belgique, Documentaire, 1991.

hybridité qui sera au sein de notre démarche créatrice et sur laquelle nous reviendrions au cours du chapitre trois.

Dès lors, les propos de cet auteur sur l'Origine seront un réel apport pour notre pratique qui se révélera interdisciplinaire parce que hybride, avec une dualité constante qui composera notre démarche. Est-ce que l'autre en nous s'exprime mieux au contact de l'autre étranger ? Comment exposer notre regard étranger sur l'autre en développant une réflexion qui pourra nous apporter, à l'autre comme à moi, un quelconque intérêt ?

Pour Henri Beyle, il n'y a pas de langage qui soit assez le sien. Et ainsi, l'auteur se met en quête d'une écriture hybride qui joue de l'étrange étranger. Pour être vraiment soi, il faut être étranger. Il se rend autre par la sonorité étrangère des mots qui libèrent de soi. Il entremêle plusieurs langues d'où résulte un « débris de langues ». ⁷

1.1.2 Le vraisemblable

Notre optique sera donc d'appréhender l'élément cinématographique en regard de ces nombreux questionnements, et la notion de « plausible vrai » sur laquelle s'entrecroisent un certain nombre de genres filmiques où cinéastes et auteurs ont cherché différentes manières d'utiliser la caméra au-delà de son statut. Car tel que l'indique François Niney : « On ne

⁷ Jean-Paul Quiénnec, d'après Michel Crouzet, in *Autofiction symptomale au cinéma*, Thèse de doctorat non publié, Université de Provence (U.F.R Lettres, arts, communication, science du langage, secteur cinéma), Aix – Marseille, 2005, p. 56.

place pas sa caméra devant un réel tout fait qui se raconterait de soi-même.⁸ ». La confusion des genres est manifeste, quand nous passons par le Ciné-Oeil, le Cinéma Vérité, le Cinéma Direct, le Cinéma Québécois, le Néo-Réalisme Italien... Tout devient un composite d'idéologies sur l'image dont l'objectif commun est d'appréhender et d'atteindre une certaine réalité. « L'histoire est faite d'hybridations et d'innovations.⁹ ». Telle est la définition que François Niney se fait de l'Histoire du cinéma et plus particulièrement du travail de Vertov et Flaherty qui ont tous deux proclamé, en tant que précurseurs, « la vraie vie » dans le cinéma-vérité (fin des années cinquante et début des années soixante). La question du vraisemblable s'est donc retrouvée au cœur de la pensée cinématographique et a continué d'interroger la nouvelle génération. C'est pourquoi nous l'aborderons à notre tour dans cet essai qui discutera de certaines approches du réel (en tant que support à la vraisemblance), notamment *l'autofiction*, une possibilité de nous mettre en scène en tant qu'auteur tout en nous *fictionnant*, position que nous développerons avec le cinéma d'Agnès Varda dans la deuxième partie de cet écrit.

La question qui reste alors en suspens est : comment convoiter ce réel par l'image ? Une interrogation sans réponse, mais chacun possède sa vision du réel et chacun en transmet sa construction pour le représenter. Nous avons Vertov et Flaherty qui ont tenté de la distinguer en deux formes inaugurales qui se veulent être au plus proche du réel. Cette nécessité éprouvée par les deux cinéastes se définit chez Flaherty par une quête du « naturel

⁸ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, coll. Arts et Cinéma, 2002, 2ème édition, p. 66.

⁹ Ibidem, p. 55.

perdu », et chez Vertov par le fait « de rendre visible l'invisible, d'éclairer l'obscurité, de mettre à nu ce qui est masqué, de rendre ce qui est joué non joué, de faire du mensonge la vérité¹⁰ ». C'est là tout l'enjeu du Ciné-Oeil. On perce le réel avec des mises en abîme de projection, des jeux de miroir avec le caméraman se filmant ou entre les prises au montage ; « une relation triadique et réflexive (« je te montre que »), interposant la caméra dans l'échange des regards, incluant filmeur et spectateur dans le filmé, et la projection dans le film.¹¹ ». Des années plus tard, on observa une apogée de cette quête de la réalité dans les autres courants, et notamment envers l'approche documentaire. Le néo-réalisme en fait partie bien que cela semble contraire aux autres courants déjà cités, ce qu'émet André Bazin à travers son recueil *Qu'est ce que le cinéma ?* (1958), pour reprendre ses termes, les films du néo-réalisme « présentent une valeur documentaire exceptionnelle [...] impossible d'en arracher le scénario sans entraîner avec lui tout le terrain social dans lequel il plonge ses racines »¹². Évidemment nous ne pourrions comparer les films du néo-réalisme avec les documentaires du cinéma-direct, mais leurs désirs de rendre leur réalité par l'image reflètent un certain souci des conditions sociales de l'époque qui peuvent être un apport pour notre projet. Gilles Deleuze nous en fait aussi part en regard de la nouvelle vague française :

¹⁰ François Niney, op.cit. p. 64.

¹¹ Ibidem, p.66. Comme nous le verrons au cours de ce mémoire, aujourd'hui encore ces modes d'authentification persistent à travers nombre de cinéastes autofictionnels (Varda, Dieutre et Cavalier en France, Desjardin et Morin au Québec).

¹² André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1958, p. 14 ; p. 15.

La nouvelle vague française ne peut se définir si l'on n'essaie pas de voir comment elle a refait pour son compte le chemin du néo-réalisme italien, quitte à aller aussi dans d'autres directions.¹³

De son côté si François Niney confirme cette analyse, il relève néanmoins que : « Le néo-réalisme est un exemple particulièrement frappant de l'ambiguïté du terme même de réalisme.¹⁴ ».

1.1.3 Une réalité : l'Autre

La notion de « réalisme » questionnée par ce genre nous apparaît alors cruciale pour notre étude, étant donné qu'elle implique une certaine ambiguïté de l'image « réelle » sur laquelle nous nous appuyerons dans le cadre du chapitre deux et du chapitre trois. La définition de Bazin, qui nomme réaliste « tout procédé de récit tendant à faire apparaître plus de réalité sur l'écran...¹⁵ », fait écho à notre positionnement pour entreprendre une démarche documentaire. Il apparaît à notre avantage de nous « documenter » sur des cinéastes qui ont eu recours à ce procédé filmique, et ainsi nous confronter à la réalité documentaire pour questionner l'Autre vis-à-vis de nous. À ce propos, nous nous aiderons du cinéaste Pierre Perrault qui disait à propos de sa condition d'homme québécois : « Nous avons appris notre existence quand nous avons cessé de nous voir dans l'œil des autres.¹⁶ ». Cela se révèle cependant être une tâche ardue. Ce à quoi Van der Keuken fera d'ailleurs

¹³ André Bazin, cité par Gilles Deleuze, op. cit. p. 18.

¹⁴ François Niney, op.cit. p. 96.

¹⁵ André Bazin, op. cit. p. 22.

¹⁶ Pierre Perrault, cité par François Niney, op. cit. p.131.

allusion dans son documentaire *Face Value* en 1991, « Regarder les autres ... c'est désirer l'inaccessible. Je regarde et je désire l'inaccessible. Je ne peux pas voir les autres.¹⁷ ». Aussi, quand bien même le documentaire serait une réponse à notre désir d'appréhender l'Autre, de le regarder et de parler de lui, rien ne se fera sans qu'il y ait un risque qu'il nous échappe.

Par conséquent, l'évocation du néo-réalisme dans le cadre de cette recherche nous permet d'ancrer les genres cinématographiques qui lui ont succédé, et d'aborder le genre du documentaire, afin de distinguer comment les cinéastes s'y sont pris pour émettre de nouvelles idées dans la démarche de documentariste vis-à-vis de la réalité filmique et ce dans le but de nous en inspirer dans notre création. Apparaît alors une autre problématique, celle de l'anticipation de la réalité. En effet, un collectif d'artistes dont la publication parue en 2001, *Cinéma documentaire, comment peut-on anticiper le réel ?* et *Monsieur contre madame*, soulève cette question, toujours d'actualité. C'est pour cette raison que les préoccupations de ces différents cinéastes d'après guerre remis au goût du jour nous interrogent encore aujourd'hui. Il semble alors inévitable d'occulter le réel lorsque l'on s'intéresse au documentaire, étant donné que nous passons par le stade de l'écriture avant la réalisation de l'image. Dès lors, nous tenterons, en regard de ces divers cinéastes, d'appréhender une certaine image filmique montrant l'ambiguïté de notre position dans le traitement de notre réel à l'écran, ce qui révèle un désir de *l'entre-deux*, entre vraisemblable et réalisme. C'est donc une visée esthétique comme l'entre-images que nous souhaiterons

¹⁷ Johan Van der Keuken, film déjà cité.

aborder. Une notion que nous emprunterons à Raymond Bellour (*L'Entre-Images*, 1990) et qui reviendra continuellement au cours de notre mémoire. *L'entre-images* évoque pour Bellour « l'entre-deux », donc le profil de « l'entre ». L'arrêt sur l'image tel qu'il nous le définit lui-même.¹⁸ Notre position sera alors d'user de cet *entre* pour nourrir notre projet final et le déterminer à notre manière grâce à nos références littéraires et cinématographiques que nous verrons au cours du chapitre deux.

1.2. « L'entre-deux images »

*Tout est ordinaire et régulier, Tout est quotidien!*¹⁹

1.2.1 Anticiper le réel

Après Vertov et Flaherty, les courants cinématographiques proclament le réel selon François Niney. Les documentaristes du début des années trente vont soit accentuer la reconstitution comme fiction, soit engager la caméra sur les champs de bataille de la production, puis de la guerre, et recourir au montage parlé et cela dans le but d'atteindre cette vérité qu'ils désirent tant. Puis, ce sera au tour du cinéma direct, du cinéma vérité ou encore du cinéma québécois. Chacun de ces mouvements s'influencent les uns et les autres comme le souligne Jean Rouch dans les *Cahiers du Cinéma*, en 1963, « Il faut le dire, tout

¹⁸ Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, Paris, La Différence, coll. Les Essais, 2002, p. 20.

¹⁹ Gilles Deleuze, op. cit. p.25.

ce que nous avons fait en France dans le domaine du cinéma-vérité, vient de l'ONF [...] C'est Brault qui a apporté une technique nouvelle de tournage que nous ne connaissions pas et que nous copions tous depuis. », et inversement. C'est aussi ce que nous avons précédemment énoncé avec le néo-réalisme qui selon Deleuze est « une nouvelle forme de la réalité, supposée dispersive, elliptique, errante ou ballante.²⁰ ».

Les genres se complètent et s'opposent et les limites deviennent indicibles. On constate par exemple que la filmographie de Rouch illustre deux branches du cinéma en caméra portée : « tantôt cinéma-vérité optant pour l'improvisation ou le psychodrame provoqué devant la caméra, tantôt cinéma direct cherchant à capter sur le vif gestes et dialogues en situation²¹ ». Pour être plus précis, le direct souhaite rompre avec le cercle des héros et sortir des artifices de la mise en scène utilisés dans le documentaire. Il se veut être une forme « directe » sur la vie, sans reconstitution, contrairement au cinéma-vérité qui élimine le naturel faux semblant par l'imprévu. D'ailleurs, les cinéastes québécois sont allés encore plus loin dans la transformation de la relation du/au réel que permet le cinéma direct, en utilisant la caméra portée et le son synchrone comme liberté d'expression esthétique mais aussi politique, et cela dans le dessein d'établir une quête identitaire. C'est justement ce que soulève Pierre Perrault dans son film *Pour la suite du Monde*, à propos duquel il dit :

Une autre possibilité : un dialogue qui ferait avancer l'action [...] une action vivante, vivable, possible, voulue, désirée par les acteurs, en dépit de la caméra [...] Déclencher une telle action, faire en sorte que les événements se produisent devant

²⁰ Gilles Deleuze, cité par François Niney, op.cit. p.7.

²¹ Ibidem, p. 131.

moi – et non pour moi - mais entre eux ou entre nous et j'obtenais non plus un récit mais l'acte... pas un témoignage mais la vie elle-même [...] Je n'avais dès lors qu'à suivre les événements, à obéir à la réalité et à regarder vivre l'homme à la poursuite de son exploit.²²

Ainsi, les cinéastes souhaitent s'emparer de la réalité tout en allant en deçà de ce qu'elle leur offre à la caméra. Alain Resnais et Chris Marker visent à « remonter ces liens invisibles, à retourner le tissage et les empreintes que fabrique notre histoire, avec nous, sur nous.²³ ». De plus, « le point de vue documentaire, dans les films de Marker, est un aspect non seulement de l'espace mais du temps.²⁴ ». Il est donc nécessaire de garder une part de réel, notamment dans la véracité que chacun souhaite apporter. Cependant, un problème réside dans la mise à distance. Car en traitant d'une certaine réalité ou d'une certaine véracité, on se doit de distancer notre regard en tant que cinéaste pour ne pas tomber dans un certain exhibitionnisme, tel que l'indique Niney vis-à-vis du film *Les maîtres fous* de Jean Rouch :

Mais quand on n'a pas ce décalage, ce recul historique, le regard peut d'autant moins se distancier, se retourner. Comment faire pour filmer l'autre sans sombrer dans l'exhibitionnisme, la réification esthétique ou historique? Un film affronte crûment la question, dans l'immédiat d'après-guerre : *Les maîtres fous*, de Jean Rouch.²⁵

Une ambiguïté demeure lorsque nous anticipons la réalité car en « contrôlant » le réel et en le mettant en scène, il ne peut être totalement authentique. Ainsi, nous passons par un

²² Pierre Perrault, cité par François Niney, op. cit. p. 66.

²³ François Niney, op.cit. p. 99.

²⁴ Ibidem, p. 106.

²⁵ Ibid, p. 62.

décalage qui peut mener à jouer avec le réel, voir à jouer avec les faits pour atteindre la réalité que nous désirons. Comme le précise l'auteur, « On doit parfois mentir pour atteindre la vérité²⁶ », ce qu'évoquent à leur tour Agnès Varda et Marker à travers la notion de « documenteur ». Donc, en appréhendant le documentaire et même le cinéma en général, nous créons notre interprétation de ce que nous percevons de la réalité en la partageant avec notre spectateur. De sorte que, comment choisir entre un rapprochement au plus près du réel et une image que nous inventons pour aborder une certaine réalité ? C'est une relation paradoxale qui s'instaure alors entre le documentaire qui « documente » la réalité (non-fiction) et la fiction qui renvoie à « l'invention » d'une réalité. Ainsi, notre fidélité à *l'entre* revient à penser une possible coexistence des deux que nous définirons par le terme emprunté au cinéma, « le documentaire-fiction » .

1.2.2 L'entre-deux documentaire-fiction

*Au moment où la fiction devient parlante, le documentaire devient parlé.*²⁷

Face à notre constat sur un possible entre-deux dans le contact du documentaire et de la fiction, il s'agit désormais de montrer que notre intérêt ne se situe pas dans une comparaison oppositionnelle entre les deux genres, mais dans une alliance entre fiction et réel. Deleuze nous éclaire sur ce point :

²⁶ Ibid, p. 57.

²⁷ François Niney, op. cit., p. 93.

Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre. Tels le dauphin blanc de *Pour la suite du monde*, le caribou du pays de la terre sans arbre [...] Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à fictionner, quand il entre « en flagrant délit de légender », et contribue ainsi à l'invention de son peuple.²⁸

Il apparaît alors à notre avantage d'ériger l'image filmique sur le collage/montage des deux plutôt que de le faire indépendamment de l'un ou de l'autre, car ils sont à notre humble avis intimement liés l'un à l'autre. Et Vincent Dieutre, lors d'un entretien avec Jean Paul Quéinnec en 2005 va encore plus loin dans ce sens en disant que « Si au départ on se fixe un programme, à l'arrivée ce n'est jamais purement le programme qui est réalisé [...] Il n'y a pas de documentaire, ça n'existe pas [...] On est plutôt maintenant dans l'idée du vraisemblable.²⁹ ».

1.2.3 L'amalgame filmique par l'indécidable

Cependant, une interrogation demeure quand à la part que nous souhaitons incomber à l'un et à l'autre pour trouver l'« équilibre ». Il faut donc nuancer ce désir de non-fiction car il nous est nécessaire de distinguer la réalité de la notion de vérité, étant donné que rien n'interdit à une fiction de raconter une *histoire vraie*. Il s'agit plutôt pour nous de mettre une

²⁸ Gilles Deleuze, cité par François Niney, op. cit., p. 139-140.

²⁹ Vincent Dieutre, en entretien avec Jean-Paul Quéinnec, op. cit. p.44.

part de cinéma-vérité dans le cadre de notre court-métrage, tel que le définit Jean Rouch : « le cinéma vérité non comme un cinéma de vérité, mais comme la vérité du cinéma³⁰ ».

Pour François Niney, il réside chez le cinéaste une importance dans le fait de « résoudre la réalité « telle quelle », sans la re-figurer³¹ ». C'est avec cette remise en question que le cinéma-vérité évolue « vers le son direct et la caméra participante qui plongera à même le terrain (« ciné transe »), les jeux d'inter-action réel/imaginaire, rituel du filmeur/rituels filmés.³² », cite l'auteur à propos du travail de Jean Rouch. De plus, il émet l'idée que « Documentaire ou fiction, la règle du jeu, que d'aucuns jugeront sadique, est indécidable comme le paradoxe qu'elle incarne : la dualité personne/personnage, réalité/représentation qui est au cœur de la caméra.³³ ». Apparaît une ambiguïté, voire un amalgame dans ce complexe des genres, et des interrogations se soulèvent quand à notre désir d'arpenter le territoire situé entre documentaire et fiction, sans avoir une idée précise de ce que nous voulons faire de ce paradoxe. D'autant que trop vouloir nous rapprocher du vrai par la vision cinématographique nous en éloignerait, selon Marcel Proust (1954). Le film de George Rouquier, *Farrebique* (1946), en est un parfait exemple pour André Bazin qui dit à son propos « *Farrebique* est un cas limite n'infirmit en rien la règle que j'appellerai : loi de l'amalgame.»³⁴ Dès lors, intégrer l'autofiction à notre démarche nous permettrait d'appréhender la réalité sous un autre angle et de nous assurer un statut de l'indécidable en

³⁰ Jean Rouch, cité par François Niney, op. cit., p.134.

³¹ François Niney, op.cit. p. 56.

³² Ibidem, p. 110.

³³ Ibid, p. 59.

³⁴ André Bazin, op. cit. p. 18.

nous *autofictionnant*. Nous pourrions alors détenir une certaine part de vérité de par notre expérience personnelle qui sera mise à l'écran.

1.3 L'attraction d'une démarche autofictionnelle

1.3.1 L'*autofiction* répond de l'*entre-deux*

Ainsi, notre objet s'apparente à l'image entre fiction et documentaire, celle que nous désirons construire mais aussi penser. Mais comment penser l'image face à l'entre? Comment nous positionner et développer l'*entre-deux* ?

Il ne s'agit donc plus de se situer sur une des deux langues, mais de prendre le « multiple langage » pour créer l'« entre-deux espaces », qu'évoque Daniel Sibony lorsqu'il nous parle de l'origine en partage et de « l'entre-image » que Raymond Bellour conceptualise sur un plan esthétique (comme nous le verrons plus tard). De ce fait, l'hybridité émerge d'un *entre-deux* (à la fois géographique, culturel et esthétique), à partir duquel se libère un nouvel espace identitaire et artistique, et donc une métamorphose (parfois éphémère, parfois durable) de soi. Ainsi, la complexité au sein de notre dispositif filmique consistera à appréhender le documentaire tout en incluant le *Moi*, car le fait d'aborder l'Autre inclut notre vision propre dans cette quête esthétique et identitaire. Jacques Lacan le souligne et nous dit : « Le moi se définit par une identification à l'image d'autrui, « pour un autre et

par un autre.³⁵ ». Il en va de même dans ce qu'évoque Edgar Morin et ce désir de parler de soi, en nous disant que « l'identification au semblable comme l'identification à l'étranger sont toutes deux excitées par le film, c'est le deuxième aspect qui tranche très nettement avec les participations de la vie réelle.³⁶ ». C'est pourquoi, nous sommes confrontés à deux déplacements, le filmique et le géographique, qui serviraient de thématique à notre écriture. Donc tel qu'évoqué plus haut, le genre qui semble répondre à cet *entre-deux* du documentaire-fiction et à cette volonté de développer une écriture du Moi serait l'*autofiction*.

Le premier sens du mot autofiction qu'il semble important, et relativement facile, d'isoler est celui que lui ont donné Philippe Lejeune, Gérard Genette et, surtout, Vincent Colonna, à savoir, « fictionnalisation de soi », ou, pour mieux dire : projection de l'auteur dans des situations imaginaires.³⁷

Le terme « autofiction » est apparu d'abord en littérature. De par son préfixe, il renvoie aux notions d'autoportrait et d'autobiographie, et donc à ce qui se rattache au fait de parler de soi mais aussi de l'autre. Pour Serge Doubrovsky, l'écrivain qui serait à l'origine de ce néologisme, « notre autobiographie serait notre autofiction », pour paraphraser l'auteur. Pour lui comme pour d'autres, l'emploi de l'autobiographie ne semble pas suffisant étant donné qu'elle ne s'inspire pas toujours des faits réels et que la fiction prend le pas sur la réalité. C'est pourquoi l'acteur et cinéaste français Jacques Nolot nous indique qu'« écrire

³⁵ Jacques Lacan, cité par François Niney, op. cit. p. 180.

³⁶ Edgar Morin, cité par D. Coureau, V. Campan et de C. Rannoux (dir.), *Le Journal aux Frontières de l'Art*, Rennes, PUR (Presses Universitaires de Rennes), coll. La Licorne, 2005, p. 171.

³⁷ Philippe Gasparini, *Autofiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2008, p. 297.

son autobiographie c'est accepter qu'elle devienne une fiction³⁸ ». C'est donc remettre en question l'écriture de soi et désigner, par là même, la complexité du statut de l'écrivain face à son lecteur, comme le cinéaste face à son spectateur. Il ne s'agit donc plus pour nous de croire en la véracité de ce qui nous est montré ou écrit, mais d'envisager que cette réalité peut parfois être totalement « instable » pour reprendre Philippe Gasparini.

1.3.2 La revendication d'un *Je* hybride

Dès lors, la véracité devient un enjeu important dans la pratique autofictionnelle et notamment l'authenticité, « Est-ce l'auteur qui raconte sa vie ou un personnage fictif ? » ou « Comment un texte qui prétend raconter une histoire vraie peut-il relever de la... fiction ?³⁹ », évoque Gasparini pour la littérature. Mais cela fonctionne de même en cinéma, notamment lorsqu'il ajoute qu'« Il sera donc intéressant d'observer par quels procédés, les auteurs plaident la sincérité d'un énoncé dont ils ne garantissent pas la véracité.⁴⁰ ». En regard de cette ambiguïté, comment appréhender la pratique de l'autofiction ? Pour Marguerite Duras la réponse se trouve dans une dissimulation du caractère narcissique de l'être, pour d'autres, le terme est associé à « l'autofabulation », le fait de s'inventer une existence. Ce qui ne sera pas notre définition au cours de la recherche-crédation mais qui était important de préciser pour certains sens qu'on lui donne en littérature. En clair, on lui octroie une dimension hypothétique qui la place dans un *entre-deux*.

³⁸ Jacques Nolot, en entretien avec Jean-Paul Quéinnec. op. cit. p. 23.

³⁹ Philippe Gasparini, *Est-il Je ?*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2008, p. 48.

⁴⁰ Ibidem, p. 15.

Dans le champ des études littéraires, l'autofiction est définie au sens stricte, comme « une œuvre par laquelle un auteur s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle [...] et au sens large, comme une pratique hybride entre l'autobiographie et le roman.⁴¹

Revenons-en à la position ambiguë et problématique de l'identification inhérente de l'hybridité. Tout d'abord, par autofiction nous entendons le *Je*⁴² en regard de l'Autre, tel que Gasparini l'exprime en évoquant que « cette compulsion à croire le « je » de l'autre permet des échanges, écarte le soupçon et rompt la solitude [...] C'est en approfondissant son univers personnel qu'il peut atteindre à l'universel.⁴³ ». Et cela fonctionne même si la langue est différente (en particulier si les moyens techniques le sont) ; la visée en littérature et en cinéma sur l'autofiction est comparable. Donc, *l'autofiction* nous apparaît comme une pratique à la fois engagée de par son *Je* mais aussi de par la revendication de l'identité du cinéaste, tel que le déclare Vincent Dieutre quand il écrit que face à la globalisation qu'il faut revaloriser le singulier pour retrouver une dimension humaine du monde⁴⁴. Par ailleurs, serait-ce dans la démultiplication du *Je* que l'auteur sort du cliché de l'auto-légitimation, l'auto-consécration, l'auto-centrisme, etc. ? De plus, l'image « cliché » peut devenir cet élément essentiel dans la quête⁴⁵, celui par lequel nous devons passer avant tout commencement pour nous en détacher davantage. Pour Catherine Cusset « le cliché tient un

⁴¹ Olivier Asselin et Johanne Lamoureux, *Autofictions*, Revue Parachute, n°105, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2002, p. 11.

⁴² Le *Je* que nous visons dans notre essai tient à se détacher de la masse et donc est voué à se singulariser étant donné que nous voulons un langage privé, qui s'écarte des règles ordinaires selon Jean-Paul Quéinnec.

⁴³ Philippe Gasparini, op. cit. p. 37.

⁴⁴ Vincent Dieutre, cité par Jean Paul, op.cit, p.15.

⁴⁵ D'ailleurs, Hitchcock disait « mieux vaut partir du banal pour arriver à l'original, plutôt que l'inverse ».

rôle fondateur et fait de ces autofictions des textes autoréférentiels⁴⁶ », et il en est de même concernant le travail d'Agnès Varda, d'après Anne Andreu : « Elle a besoin, comme nous toutes, Agnès, de pratiquer ce qu'impliquent les stéréotypes.⁴⁷ ». Par conséquent, le désir d'intégrer le cliché de l'étranger nous met dans un statut paradoxal par rapport au besoin de parler de soi mais aussi de l'Autre. Dès lors, comment devons nous user du stéréotype dans notre recherche pour établir un sujet de film et un procédé d'écriture ?

1.3.3 L'intégration de l'image stéréotypée en guise d'ouverture autofictionnelle

Pour Gilles Deleuze (1985), voici comment se définit le cliché :

Or c'est cela, un cliché. Un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose. Comme dit Bergson, nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons toujours moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir, en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques. Nous ne percevons donc ordinairement que des clichés.⁴⁸

Notre perception « ordinaire » de l'image est donc liée au cliché, selon l'auteur, et cela implique que nous devons tenter d'aller au delà pour voir la « vraie » image qui se dissimule derrière lui. Il ajoute :

⁴⁶ Arnaud Schmitt, *Autofiction(s)*, C. Burgelin, I. Grell et Roger-Yves Roche. (dir.), Cerisy, Actes du colloque de Cerisy (du 21 au 31 Juillet 2008), Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 184.

⁴⁷ Anne Andreu, *Femmes et société: Femmes et arts: Sarah Bernhardt, Édith Piaf, Simone Signoret, Agnès Varda*, Romorantin, Martinsart, 1981, p. 162.

⁴⁸ Gilles Deleuze, op. cit. p. 31-32.

D'autre part l'image tente sans cesse de percer le cliché, de sortir du cliché [...] Parfois il faut restaurer les parties perdues, retrouver tout ce qu'on ne voit pas dans l'image, tout ce qu'on en soustrait pour la rendre « intéressante ». Mais parfois au contraire il faut faire des trous, introduire des vides et des espaces blancs, raréfier l'image, en supprimer beaucoup de choses qu'on avait ajoutées pour nous faire croire qu'on voyait tout. Il faut diviser ou faire le vide pour retrouver l'entier.⁴⁹

Or, n'est-ce pas dans ce « décorticage » du cliché que l'on retrouve cet aspect de morcellement qui pourrait nous intéresser dans l'image, et ce rapport à une image idéalisée, voire fantasmée dans notre confrontation à l'étranger ? C'est aussi ce qui nous permet d'accéder à une multiplicité des points de vue et à une certaine plasticité narrative.

Si l'autonarration offre à l'auteur la possibilité de se projeter dans sa propre vie, la fiction du réel lui offre l'opportunité de se projeter dans celle des autres ou dans un monde imaginaire.⁵⁰

Dans l'expérience subjective voire même commune, on retrouve l'enjeu du voyage. Un voyage comme une quête et requête de la mémoire, jusque-là inerte ou épuisée d'être identique à elle-même. Ici, il s'agit de la question de l'*étrangeté* de notre *Je* à l'écran intensifiée à travers le thème du voyage. Nous évoluons tous différemment mais l'homme, de prime abord, se nourrit des clichés selon Deleuze, et par conséquent, nous nous opposons les uns aux autres suivant l'image tirée de notre propre imaginaire « idéalisé » et notamment lorsque nos cultures divergent. Daniel Sibony nous dit à ce propos : « C'est bien parce que chacun est doublé de ses fantasmes auxquels il tient que la rencontre de deux

⁴⁹ Gilles Deleuze, op.cit. p. 33.

⁵⁰ Arnaud Schmitt in *Autofiction(s)*, op. cit. p. 440.

êtres ou deux cultures produit des chocs et des angoisses⁵¹ ». Or, en tentant de garder nos clichés envers l'Autre, nous perdons ce recul ou cette distance qui pour Sibony est aussi « riche de fantasmes⁵² ». Il sera alors opportun de voir, en tant qu'auteure de notre film, où nous nous placerons pour dégager une certaine référentialité par « l'artifice » car en littérature comme en cinéma (avec un autre langage), raconter son histoire c'est faire de sa vie un récit qui sera lu par quelqu'un d'autre, et l'intimité devient alors objet.

Ainsi, nous verrons comment arpenter les schèmes déjà établis par d'autres cinéastes et auteurs pour édifier une image, même *l'entre-image*, qui liera le documentaire à la fiction par la pratique autofictionnelle, et dont le sujet se rapportera à un stéréotype (le bûcheron et la cabane en bois rond au Canada) d'ordre universel qui sera ramené à une expérience singulière. Comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, la cinéaste Agnès Varda sera d'ailleurs un apport central pour notre réflexion et notre démarche artistique en regard de son travail qui joue considérablement de l'autofiction et du vraisemblable.

⁵¹ Daniel Sibony, op. cit. p. 52.

⁵² Ibidem, p. 33.

CHAPITRE 2

DE L'ENTRE À L'AUTRE

2.1. Agnès Varda ou le prétexte à l'autofiction

L'autofiction au cinéma est cet entre-deux qui se place à la frontière de la fiction et de la non fiction. Cette pratique est très récurrente dans la démarche d'Agnès Varda, dans un certain nombre de ses films et en particulier dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) sur lequel nous reviendrons. Envisager l'autofiction dans notre recherche, c'est pouvoir faire croire à des faits qui ne sont que fictifs, ou à l'inverse de nous servir de la fiction pour dire des faits réels, à l'image du « mentir-vrai » de Louis Aragon. Cette notion du vraisemblable fera l'objet de la deuxième partie de notre analyse, consacrée à la pratique de Varda et de certains cinéastes comme Federico Fellini, Rémi Lange, ou Robert Morin qui, à leur manière, s'emparent aussi de l'image de « l'entre ».

2.1.1 L'empreinte d'Agnès

Pour expliquer notre imprégnation dans l'œuvre de la cinéaste, il nous faut tout d'abord rappeler à quel point le cinéma s'est imposé à elle, comme une nécessité de s'exprimer jusqu'à s'insérer dans l'image même. Anne Andreu écrit sur elle : « L'œuvre d'Agnès Varda va donc surgir à peu près du néant. Elle ne sait pas pourquoi elle fait du cinéma, mais du jour où elle touche une caméra, aucune force au monde ne pourra l'empêcher de poursuivre.⁵³ ».

⁵³ Anne Andreu, op. cit. p. 159.

Dès ses premiers films, Varda se démarque par son usage paradoxal du documentaire qui s'inscrit dans ses fictions : « Je fais de la contradiction le matériau même de ma vie et aussi le schéma principal de tous mes films...⁵⁴ », nous dit-elle. Ainsi, des films tels que *Cléo de 5 à 7* (1962), *La Pointe Courte* (1955) ou encore *Le Bonheur* (1965) illustrent déjà à l'époque cet *antithétisme* filmique. Mais pour Andreu, il s'agit du film *Lions Love* (1969), qui est, en ce sens, un film phare :



Figure 1 : Agnès Varda, image extraite du film *Lions Love*, 1969.

[...] c'est un film peu connu d'Agnès qui montre une totale maîtrise de réalisation dans un style qui lui appartient en propre : la mise en scène du réel, [...] Elle filme la réalité de son point de vue... Pas de feinte objectivité, pas de faux semblant [...] Jamais l'engagement physique et moral de l'auteur dans son œuvre ne s'est manifesté aussi clairement. Jamais elle ne nous a autant parlé d'elle-même à travers une fiction [...]⁵⁵.

⁵⁴ Agnès Varda, citée par Anne Andreu, *ibid.*, p. 165.

⁵⁵ Anne Andreu, *op.cit.* p. 174 – 175.

Daguerréotype (1965), autre film dans la veine autofictionnelle, apparaît comme son film prémisses quand à la prise de position sur l'utilisation de la première personne énoncée par Varda. Un parfait exemple de « cinéma je », et non pas de « cinéma jeu », pour filmer les autres et ce, afin de ne pas tomber dans cet exhibitionnisme que nous avons vu au cours du premier chapitre. Elle le souligne d'ailleurs elle-même par rapport à ce film : « Je voulais prendre une distance, trouver la mesure de cette distance sur le plan politique, sur le plan des options. Et aussi rendre compte de cette vague tendresse qui existe entre les gens d'une rue...⁵⁶ ». Voilà, me semble-t-il, la définition de son style en tant que cinéaste. Ce que souhaite Agnès, c'est avant tout utiliser l'image des gens et leurs visages, « non des gens d'accord pour être filmés par rapport à un projet qui n'est pas le leur, mais où ils peuvent entrer s'ils le veulent...⁵⁷ ».

En regard de son travail, notre démarche autofictionnelle intégrera le vécu pour parler de l'autre, comme pour parler de soi. Anne Andreu nous confirme ce point par l'expression « vécu collectif » qui désigne le cinéma de Varda comme la matière même du film. Ainsi, en s'imprégnant de ce que cette artiste arrive à transmettre dans son œuvre, comment nous engager nous-même dans le simple « Je m'adresse », qui paradoxalement semble s'ouvrir sur les méandres de l'autofiction ?

2.1.2 Varda et la voix off

⁵⁶ Anne Andreu, op.cit. p. 179.

⁵⁷ Ibidem, p. 181.

*L'autofiction est peut-être enfin un des biais poétiques que nous ayons pour réenchanter nos vies. Pour tirer de l'univers répétitif qui nous constitue une musique. Pour extraire de l'ordinaire de nos jours ou de leur brisure une basse continue ou une ligne de chant.*⁵⁸

En nous mettant en scène, nous chercherons essentiellement à nous adresser à l'autre. Car si le passage au *Je* chez Godard signifie « prendre la parole⁵⁹ », il s'agira pour notre film d'une voix qui ne s'exprime pas seulement pour elle-même. Cependant, il arrive qu'en disant qui on est (ou en tentant de nous formuler), et si l'on rate notre dire, nous tendons néanmoins vers sa formulation⁶⁰. Michel Crouzet a écrit à propos de Stendhal « je suis porté par une parole qui m'est d'autant plus personnelle et fidèle qu'elle m'échappe⁶¹ » et montre que cette adresse au *Je* est celle d'un langage qui s'aventure.

En outre, évoquer le fait que la voix off peut être un exemple de prise de parole matérialise le dilemme exposé au début de cet essai, celui de la fiction envers la réalité. Car si nous ne pouvons « nous dire », alors nous ne faisons que nous « mi-dire », selon l'expression de Lacan⁶². Nous sommes pris dans une certaine « invraisemblance » étant donné que notre volonté d'exprimer notre statut fait aussi office de non-formulation de soi,

⁵⁸ Claude Burgelin, in *Autofiction(s)*, op.cit. p. 20.

⁵⁹ Jean-Louis Leutrat, *Voix off : qui nous parle?*, in Images En Manœuvres, Revue Vertigo, n° 26, Paris, 2004, p.60.

⁶⁰ Camille Laurens écrit : « l'autofiction a pour but « de tenter de dire quelque chose de soi, dont on sait en le disant qu'on le rate, mais vers la formulation de quoi on tend. », in *L'Intime et l'extime*, cité par C. Cusset, in *Autofiction(s)*, ibid, p. 36.

⁶¹ M. Crouzet, cité par Jean-Paul Quiénnec, op. cit. p. 57.

⁶² Jacques Lacan, : « « Toute la vérité c'est ce qui ne peut pas se dire, c'est ce qui ne peut se dire qu'à condition de ne pas la pousser jusqu'au bout, de ne faire que la mi-dire », cité par Chantale Akerman, in *Autoportrait en cinéaste*, Centre Pompidou, Paris, Cahiers du Cinéma Livres, coll. Beaux livres, 2004, p. 30.

dans le sens où nous ne pouvons garantir que tout ce que nous disons est non fictif. Jean Breschand l'évoque d'ailleurs en regard de l'usage de la voix off :

[...] tous ces films qui aujourd'hui adoptent des modes de narration que l'on ne sait comment situer, ni nommer, ancrés qu'ils sont dans une expérience singulière du réel qui s'emploie à explorer les courants de fiction qui la composent, ou fait du travail de la fiction une voie pour investir le réel.⁶³

En clair, tout ce que nous venons d'énoncer se rapproche de la pratique de Varda qui souhaite interagir avec les autres au cours de ses œuvres en fabrication et qui utilise, entre autre, la voix in et off pour y parvenir. Son film qui se révèle le « plus » autofictionnel dans ce « Je m'adresse » est à notre sens, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). Effectivement, un contrat spectatorial s'établit dans la scène où elle se place à côté d'une glaneuse et indique par la voix off « L'autre glaneuse, celle du documentaire, c'est moi ! [...] Je laisse volontiers tomber les épis de blés pour prendre la caméra. ».

⁶³ Jean Breschand, *Voix off: qui nous parle ?*, op. cit. p.18.



Figure 2 : Agnès Varda, image extraite du film *Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000.

Une autre séquence marquante est celle de sa main surgissant de derrière la caméra et ramassant des patates. Ici, elle inscrit de nouveau sa présence, à la fois à l'image et dans la voix-off en disant « Filmer d'une main mon autre main qui glanait des patates en forme de cœur. ».



Figure 3 et 4 : Agnès Varda, images extraites du film *Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000.

La voix off semble se parler à elle-même comme si l'auteur se dédoublait pour émettre un doute sur la nature des faits ; se sont-ils produits sans anticipation ou sont-ils le fruit d'une mise en scène elle-même scénarisée au préalable ? De son côté, Varda nous montre qu'il est nécessaire d'aller au delà d'une certaine vraisemblance en assumant la fiction inhérente au réel et de jouer avec les frontières entre un *Je* qui se raconte (voire qui se fabule), un *Je* réel et le *Je* de l'Autre. Cette « réalité fictive » résultant de l'*entre* et de l'*autre* détermine l'autofiction à travers un *Je* autofictionnel dont la capacité hybride se plaît à se multiplier.

2.1.3 L'hybridité et la fragmentation du *Je* filmique

*C'est à dire c'est ça mon projet filmer d'une main mon autre main... Rentrer dans l'horreur je trouve ça extraordinaire*⁶⁴.

En regard du travail autofictionnel d'Agnès Varda notre position se nourrit de cette fragmentation du *Je* dans l'Autre et de notre « étrange étrangeté » qui en serait d'autant plus assumée. Nous abordons alors notre image comme le possible résultat d'un vacillement entre le *Je*, le *Moi* et l'Autre. Dès lors, s'écrire et s'inscrire à l'écran par l'autofiction devient nécessaire pour se raconter, évoquer notre histoire, notre voyage, notre métamorphose etc ; et les diverses manières de « se dire » sont envisageables. Nous avons vu la voix off par exemple, mais nous pouvons aussi évoquer l'idée d'un regard subjectif, très important dans le cinéma de Varda comme dans un grand nombre d'autofictions

⁶⁴ Agnès Varda, extrait du film *Les glaneurs et la glaneuse*, 2000.

filmiques. Notamment, lorsque la cinéaste passe à l'action et qu'elle glane à son tour dans *Les glaneurs et la glaneuse*. Par exemple, les séquences dans la voiture où elle dit qu'elle veut attraper les camions avec sa main, ou bien encore les plans où elle se met devant le miroir et parle de sa vieillesse qui surgit en cherchant ses cheveux blancs.



Figures 5 et 6 : Agnès Varda, images extraites du film *Les glaneurs et la glaneuse*, 2000.

Même si dans *Lions Love* (1969) une actrice incarne l'auteur (tel que le tandem Fellini et Mastroiani comme nous le verrons), nous sommes face à des images tournées par l'œil de Varda qui fait éprouver au spectateur cette étrange sensation de partager son « imaginaire ». C'est un peu ce qu'énonce Chantale Akerman, sur le fait que dans l'autobiographie, il nous faut « remplir ces trous et je dirais même ce trou, par un imaginaire de tout ce qu'on peut trouver, à gauche, à droite et au milieu du trou. On essaie de se créer une vérité imaginaire à soi.⁶⁵ ».

⁶⁵ Chantale Akerman, op. cit. p. 30.

Dès lors, parler de soi et de l'Autre peut se révéler plus aisé à travers une esthétique hybride et fragmentée en convoquant au delà du factuel une part de son imaginaire. Varda sait ce qu'elle veut filmer et ce qu'elle souhaite obtenir des autres en abordant ce sujet qu'est le glanage, ce qu'on remarque par sa double posture entre Agnès le personnage et Agnès la cinéaste. Nous sommes alors « balancés », en tant que spectateur, entre une image tirée d'une réalité prise sur le vif et celle mise en scène, donc devant une autofiction qui joue de son « pacte contradictoire », de sa transitivité.⁶⁶ Par conséquent, et en regard de la pratique de cette cinéaste, le désir de nous « autofictionner » et de s'« autocréationner » pourrait résider dans cette hybridité de notre *Je* et cette ambiguïté à nous mettre en scène ou à nous exprimer.

2.2 La mise en scène documentaire autofictionnelle

2.2.1 « À la poursuite d'un exploit »

Dans *Pour la suite du Monde*, Pierre Perrault a apporté une vision neuve du documentaire, ce qui est un exploit pour un film des années soixante au Québec. C'est grâce à lui et d'autres documentaristes que le cinéma s'est relancé à l'époque, comme une sorte de « nouvelle vague » par le cinéma dit direct. Or, on a vu comment il reliait le documentaire et la fiction dans un même film en prenant pour sujet une île et ses habitants (l'île aux

⁶⁶ Arnaud Schmitt, in *Autofiction(s)*, op. cit. p. 470.

Coudres), mais surtout la pêche ancestrale du marsouin. Un art marin traditionnel que Perrault fait revivre pour le plaisir de le prendre en image et celui de mettre en scène ces villageois qui sont tous originaires de l'île. Nous sommes ici proches d'une autofiction car certains habitants jouent leur propre rôle et « s'autofabulent » pour rentrer dans l'histoire de Perrault. Ce qui est d'autant plus flagrant chez le personnage d'Alexis dont le cinéaste fait ressortir une authenticité qu'il n'est pas aisé d'obtenir chez de « vrais grands acteurs », ce qui nous touche particulièrement.

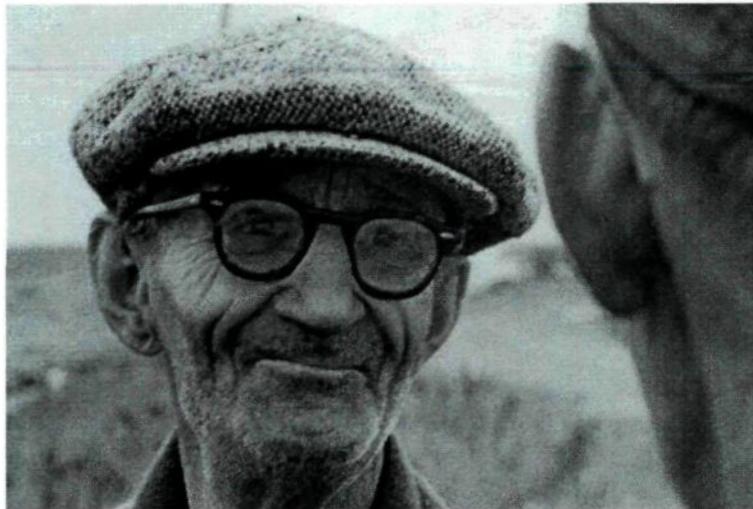


Figure 7 : Pierre Perrault, image extraite du film *Pour la suite du monde*, 1963.

Perrault va donc chercher plus loin que le premier regard issu de la banalité, et fait ainsi de ces personnes des personnages extraordinaires. Et c'est là toute la richesse de son cinéma, on le remarque notamment à travers une autre de ses œuvres, *La bête lumineuse* (1982).



Figure 8 : Pierre Perrault, image extraite du film *La bête lumineuse*, 1982

Cette fois-ci Perrault met en scène des chasseurs qui poursuivent une quête : trouver un orignal et le tuer. Il ne s'agit pas d'une vulgaire chasse mais de l'évocation des rapports d'hommes entre eux. La note poétique ajoutée à cela dénature l'image que l'on se fait des chasseurs en forêt, quand bien même la chemise carottée, le fusil et l'alcool sont de rigueur. L'auteur introduit plutôt un poète, le personnage d'Albert, qui part chasser en forêt avec un point de vue primaire sur la chasse, point de vue qui sera d'ailleurs déconstruit au fur et à mesure du film lorsqu'il en découvrira les revers. Albert veut voir un orignal, nous voulons tous le voir... Mais il n'arrivera jamais. La seule représentation que nous aurons de cet animal se trouve être la peinture avec laquelle Perrault entame son film. Telle une bête « lumineuse », il ne restera qu'image.

Ohhhh orignal, orignal, orignal! Ton animal lumineux! Oui, est-ce que tu vois toujours de la même manière? Oh je le vois toujours de la même manière... Tu crois qu'il va sortir... Partout, où je regarde, où je le vois... Comme un dieu.... Là où l'on

voit une nature, pleine et resplendissante. Dis toi bien que le dieu on se gèle le cul pour lui en ce moment...⁶⁷

Perrault dépasse donc la simple idée de partir à la chasse, tel qu'il l'indique à travers le personnage de Bernard qui dit à Albert: « c'est peut-être pas ça la chasse à l'orignal, ce qui est important, c'est d'être dans le bois, être avec tes chums, se prendre des coups solides, se compter des salades... » .



Figure 9 : Pierre Perrault, image extraite du film *La bête lumineuse*, 1982, Avec Albert (à gauche) et Bernard (à droite).

Donc, bien que les documentaires fictions de Perrault ne correspondent pas à une pratique autofictionnelle, ils la frôlent à travers ces acteurs amateurs qui se jouent eux-mêmes. En outre, Perrault s'empare d'une réalité fictionnalisée (puisque le scénario

⁶⁷ Pierre Perrault, *La bête lumineuse*, 1963. Extrait du dialogue entre Albert et Maurice. Il est intéressant de constater que la part documentaire repose en partie sur un scénario qui indique (plus qu'il n'oblige) ce que les personnes (ou personnages) doivent suivre du propos voulu par un auteur.

anticipe les actions) et parvient à déplacer notre regard face au stéréotype du comportement masculin à la chasse.

2.2.2 Le démantèlement du premier regard

Utiliser le cliché dans cette recherche est un passage inéluctable si l'on se réfère à notre statut d'étranger comme nous l'avons vu avec Deleuze dans le premier chapitre. De prime abord, nous passons tous par ce stade qui est de catégoriser une image qui nous est inconnue. Nous le mettrons en avant pour distinguer en quoi les conditions d'*étrangèreté* conduisent vers des visions quelque peu illusoire. On ne peut obtenir une réelle image du bûcheron comme on ne peut avoir une image de l'original avec Perrault. Ce n'est pas par mauvaise foi mais par désir de stimuler l'imagination, user de l'absence d'image plutôt que de la *monstration*. Notre spectateur détermine ainsi par lui-même à quoi correspond ce bûcheron. C'est de la même manière qu'opère Varda dans ses films, notamment dans *Le bonheur* (1965) où elle part d'un cliché pour finalement le détruire par l'image en mouvement. Anne Andreu dira à son propos que c'est « la force de ces clichés » qui fait la richesse de ses films.

Dès lors, intégrer le stéréotype ne peut que nourrir l'hybridité qui nous habite et que nous souhaitons énoncer par l'image, pour questionner notamment l'idée du vraisemblable déjà évoqué au cours du chapitre un. De même, appréhender le cliché amène à penser le fantasme, ce quelque chose que nous désirons ardemment voir mais qui ne correspond

jamais à ce qu'on avait conçu.

La question n'est donc pas d'une impossible (et impassible) absence de point de vue sur du « fait » existant en soi, mais la question du sens de l'orientation [...] alors qu'on assure ne croire que ce qu'on voit, on ne voit que ce qu'on croit !⁶⁸

Par conséquent, la mise en scène sera nécessaire pour aborder ce sujet cliché de manière ludique et exagérée. C'est pourquoi nous voulons faire osciller notre spectateur, à la manière de Frédéric Fellini, entre réalité, fiction et « rêve ».

2.2.3 L'image mentale comme suggestion de la réalité documentaire autofictive

*Tantôt ce sont des images subjectives, souvenirs d'enfance, rêves ou fantasmes auditifs visuels, où le personnage n'agit pas sans se voir agir, spectateur complaisant du rôle qu'il joue lui-même...*⁶⁹

Un point intéressant dans le film *8 ½* (1963) de Fellini, comme dans le travail d'Agnès Varda, se tient dans le jeu des contrastes avec les références autobiographiques. Sa mise en scène du réel rejoint l'idée d'André Bazin que nous avons énoncée au cours du premier chapitre, sur le fait que le néo-réalisme se nourrissait d'une approche documentaire. En effet, le « bel » italien manipule le rêve et la réalité pour dénoncer certaines vérités sur son statut de cinéaste, ce qui est perçu moins directement que s'il l'annonçait de façon claire à

⁶⁸ François Niney, op. cit. p. 65.

⁶⁹ Gilles Deleuze, à propos de Frédéric Fellini, op. cit. p. 13.

son spectateur... On pense notamment à l'image de son harem de conquêtes qui seraient à ses pieds et qu'il pourrait contrôler en tout temps, sans qu'elles n'imposent de résistance. L'image de la femme à travers son film est dénigrée, elle est insipide voir montrée comme une folle, pourtant l'approche fictionnelle (voir théâtrale) transpose avec ironie ces clichés masculins en phantasmes spectaculaires qui rendent la séquence ambivalente et attachante.

Chez Fellini déjà, telle ou telle image est évidemment subjective ou mentale, souvenir ou fantasme, mais elle ne s'organise pas en spectacle sans devenir objective, sans passer dans les coulisses, dans « la réalité du spectacle, de ceux qui le font, qui en vivent, qui s'y prennent » : le monde mental d'un personnage se peuple si bien d'autres personnages proliférants [...] ». Ainsi, Deleuze définit le personnage de Guido comme le « télépathe ».⁷⁰

On observe une certaine « décadence » chez Fellini, dans le fait de dévoiler les coulisses et les « vrais » visages de certaines personnes alors qu'ils restent cachés derrière le cadre de la fiction. Une contradiction que le cinéaste énonce tel un piège dans lequel il est pris en tant que réalisateur dès le commencement du film.

⁷⁰ Ibid, p. 16.



Figure 10 : Frédéric Fellini, image extraite du film *8 ½*, 1963.

Nous voilà face à un bouchon qui empêche voitures et bus de circuler et dans lesquels toutes les personnes participantes au film sont rassemblées. C'est alors que Guido (le double fictif du réalisateur joué par Marcello Mastroiani), étouffé dans sa voiture et s'envole loin du chaos. Nous partons donc à la découverte de son esprit, perdu dans ses rêves, ses fantasmes, ses souvenirs. Tout devient possible... Nous nous égarons avec lui dans un onirisme qui sera continuellement présent dans le reste du film. Or, même si le terme ne s'emploie pas à l'égard de ce long-métrage, on ne peut que penser à l'autofiction en regardant *8 ½* qui retrace les déboires de ce cinéaste, mis en scène dans une « société du spectacle⁷¹ » où tout n'est qu'illusion.

Il s'en dégage une esthétique de la représentation filmique qui repose sur des divergences de points de vue, entre l'élévation et la descente de Guido par exemple, comme

⁷¹ En référence à «La société du spectacle» de Guy Debord (1967).

sur les égarements représentés par la multiplication des mouvements de caméra. En effet, nous n'avons quasiment jamais de plan fixe. Un style filmique qui interroge quand à celui que nous souhaiterons donner à notre film.

Fellini atteint à la confusion souhaitée du réel et du spectacle en niant l'hétérogénéité des deux mondes, en effaçant non seulement la distance, mais la distinction du spectateur avec le spectacle.⁷²

2.3 L'esthétique de « l'entre »

En regard des différents cinéastes évoqués, l'autofiction reste encore immatérielle dans le « visage » que nous aimerions lui donner. C'est pourquoi, la fragmentation de l'image est nécessaire pour répondre à *l'entre-deux filmique* de par son indiscernabilité. Ainsi, comment s'emparer de ce que cinéastes et artistes ont produit pour créer une image issue de *l'entre* ?

2.3.1 L'image indiscernable

Aborder *l'entre-deux* par le documentaire autofictionnel, n'est-ce pas lier le documentaire à la fiction, et donc par là même nier la nécessité d'un genre distinct par

⁷² Gilles Deleuze, op. cit. p.12.

rapport à un autre ? Entre fiction, spectacle et rêve pour dénoncer une réalité ; entre documentaire et fiction pour faire revivre des éléments du passé ; et entre documentaire et autofiction pour appréhender un phénomène de société. Nous sommes finalement face à une image qui est tout le temps entre construction et déconstruction.

On tombe en effet dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander. C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité.⁷³

De ce fait, un cinéaste comme Robert Morin qui joue de ce flou pour créer une image indiscernable nous apparaît une référence pertinente. Dans *Yes Sir, Madame* (1994), c'est à travers une mise en abîme dans le miroir qu'il met en image un jeu de confusion identitaire sur le double langage anglo-francophone. Il se regarde avec sa caméra et se voit multiplié comme sous l'effet d'un kaléidoscope. Ainsi s'opère le « jeu des miroirs » avec l'acteur, auteur et spectateur de son reflet.

On s'est fait peur pour vrai [...] On était tous là [...] Pis tout était carré de l'autre bord [...] La bataille aurait pu être mortelle pour tout le monde [...] Fait que là on a décidé de se séparer pour de bon...⁷⁴

⁷³ Gilles Deleuze, op.cit. p.12

⁷⁴ Extrait du film *Yes Sir, Madame*, 1994.

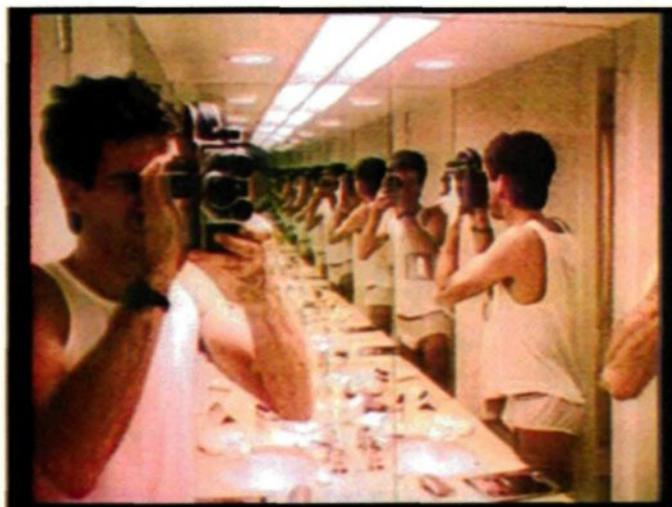


Figure 11 : Robert Morin, image extraite du film *Yes sir !, Madame...* 1994.

De même, son montage des images d'archives nous place dans un *entre-deux* ambivalent entre le document et le cinéma, à travers un jeu de commentaires et de collages qui cherche à détourner le contenu initial du document. Il réside, chez ce cinéaste, une volonté subversive de retourner les appartenances (identitaires comme cinématographiques) pour montrer que le réel ne s'oppose finalement pas à l'illusion, un peu à la Fellini avec *8 ½*. C'est une manière de faire que nous désirons quelque peu intégrer à notre tour au sein de notre production finale, notamment aborder le fait que l'indiscernabilité de l'image nécessite qu'on la pousse à la limite de l'illusion.

Ainsi, revenons-en à la question du vraisemblable, à savoir comment jouer avec ce qui est vrai, ce qui ne l'est pas et ce qui semble vrai. Certains cinéastes vont se démarquer par l'utilisation d'une image « brute », afin d'apporter une réalité parfois plus violente pour le

spectateur, mais tout aussi intéressante dans le fait d'insérer le *Je*. Il nous importe désormais de savoir quelle technique employer pour déterminer notre *Je*, et l'Autre face à nous, dans une image en mouvement. Or, remarquons que cette réalité crue apporte une dimension stylistique à laquelle Morin nous renvoie par le traitement esthétique de son image, celle qui se peaufine depuis le début de notre écriture mais encore non analysée, il s'agit de la vidéographie.

2.3.2 La vidéo-cinématographie

On a cité précédemment des cinéastes qui se rapprochent pour beaucoup de la vidéo dans la prise de vue, et notamment Robert Morin avec sa pratique très proche de l'expérimentation. Il en ressort une certaine plasticité, voir une picturalité de l'image qui renvoie à l'art vidéo.

Le cinéma expérimental ou d'avant – garde [...] et l'art vidéo [...] ont en commun une volonté d'échapper par tous les moyens possibles à trois choses : la toute-puissance de l'analogie photographique; le réalisme de la représentation. Le régime de croyance du récit. On l'a dit et redit : c'est là ce qui les a souvent rendus plus proches l'un et l'autre des arts plastiques ou de la poésie que du cinéma dont ils sont pourtant partie prenante [...] Mais il faut préciser que cette opération de résistance et d'écart qui permet de concevoir un temps et un espace d'une autre nature, et de construire un art – ou un niveau d'art – spécifique, est en réalité très différente dans le cinéma expérimental et dans l'art vidéo [...] Elle tient au fait que cinéma et art vidéo ont eu à se définir, l'un par rapport au cinéma, l'autre comme Jean Paul Farguier y a tant insisté, par rapport à la télévision.⁷⁵

⁷⁵ Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, Paris, La Différence, coll. Les Essais, 2002, p. 153.

Si la vidéo contribue à *l'entre-deux*, n'est-ce pas parce qu'elle occupe un autre espace-temps vis-à-vis du cinéma ? Question à laquelle répond Morin avec *Yes, Sir! Madame*. En effet, nous sommes face à un ciné-vidéaste qui nous manipule, tel que nous l'avons vu, de par son statut mais aussi de par l'aspect des faits archivés réels/non réels, donc du jeu présent/passé, mais aussi conscient/inconscient et auteur/spectateur. Il se positionne dans cette bataille qui faisait rage à son époque entre vidéo et pellicule et pose à son tour la question : est-ce que la vidéo, c'est du cinéma ?

En utilisant l'archive sur pellicule, Morin place cet *entre-deux vidéo-cinéma* à partir de la sphère de l'intime, prétexte au dévoilement de soi. On pense qu'il se confie, il n'en est rien. On pense qu'il parle de lui, il n'en est rien. Tout est fait comme si l'image devenait rêve et racontait quelque chose sur la silhouette humaine.



Figure 12 : Robert Morin, image extraite du film *Yes sir !, Madame...*, 1994.

C'est pourquoi le jeu avec le miroir est très intéressant dans le fait de s'authentifier par le reflet, c'est pour lui une manière de ramener une réalité qui n'est que songe. D'autre part, le cadre du miroir renvoie à l'image d'un tableau accroché sur un mur dans lequel Morin (le peintre) s'inscrit, tel un autoportrait qui n'est pas. Il place dans son travail une certaine picturalité, non seulement par le cadrage, mais aussi par la mise en scène et dans l'esthétique même de son support pellicule qui lui donne ce grain de l'image si particulier.



Figure 13 : Robert Morin, image extraite du film *Yes sir !, Madame*, 1994.

Cette grange ensevelie par la tempête de neige semble tout droit sortie d'un rêve et pourtant elle est issue de la réalité, le cinéaste n'a ajouté aucun effet. Il se sert donc de la réalité modifiée par l'optique de la caméra-pellicule pour en faire une image fantastique. En clair, contrairement au cinéma qui ne s'interroge pas toujours sur ce qui découle de la représentation, l'image vidéo répond à cette impossibilité entre représenter et ne pas le faire.

Cependant, le cinéma tend à s'en rapprocher comme on peut le remarquer dans le travail de Morin mais aussi dans celui d'Agnès Varda. Car avant d'être cinéaste, elle est avant tout artiste plasticienne et photographe. Lorsqu'elle récupère les rushes de sa caméra qu'elle a oublié d'éteindre dans *Les glaneurs et la glaneuse*, elle fait du bouchon de l'objectif un objet à part entière qui non seulement bascule, mais danse sur le rythme de la musique. Une manière ludique de faire de cette récupération un clin d'œil au geste du glanage de pommes de terre périmées.

Par ailleurs, ces cinéastes auxquels nous nous référons utilisent peu de moyens pour aborder leur sujet, et notamment par l'usage d'une petite caméra. Cette technique prévaut sur celles évoquées auparavant, étant donné qu'elle se rapproche d'autant plus de l'art vidéo et de *l'entre*. Ainsi, ce que nous convoitons c'est une image plastique qui serait à la charnière de la vidéo et du cinéma. En ce sens, on abordera l'image photographique qui répond à *l'entre vidéo-cinéma* par son arrêt dans le mouvement de l'image. Et nous jouerons alors de l'espace et du temps pour provoquer l'imagination de notre spectateur. Cependant, et bien que l'art vidéo reste essentiel à notre recherche (précisément en regard de l'œuvre de Morin), nous tenterons de ne pas nous faire envahir par une image qui serait au final plus vidéographique que filmique, mais de nous servir de cette oscillation entre les deux pour passer aussi bien d'une sphère publique à une sphère intime.

2.3.3 Entre intime et public

Je ne voulais pas faire une simple juxtaposition de morceaux de ma vie quotidienne, sans commencement, ni fin, qui ne pourrait être comprise que par moi seul (donc forcément égocentrique et nombriliste).⁷⁶

Rémi Lange et son film *Omelette* (1997) nous confrontent à son parcours où il lui est difficile de ne pas « casser des œufs » sans faire de bruit, si l'on peut dire. Son dessein est de dire en direct à chaque membre de sa famille qu'il est homosexuel et ce, devant l'objectif de sa caméra, afin d'obtenir une « vraie » réaction qu'aucun d'entre eux n'aurait pu anticiper. C'est là sa quête naïve de la vérité d'une certaine manière.

En prenant sa caméra à témoin, Rémi Lange nous « frappe » par l'insertion de son Je autofictionnel et amène le spectateur à prendre position pendant le film. C'est agaçant car nous sommes pris au vif (et au piège) par l'intimité cruelle dans laquelle il nous poste, et par la vision subjective du film lorsqu'il dialogue en voix In avec à ses proches, notamment dans cet extrait avec sa mère.

- J'espère que tu m'en veux pas de te le dire... - Ben il fallait bien le dire un jour... -
Oui, il fallait bien le dire un jour, tu t'en doutais pas trop?... - Ben non, qu'est ce que tu veux... Ca va peut être pas durer ou ça durera, mais enfin... On verra bien... C'est la vie, t'es pas tout seul dans ce genre là...⁷⁷

⁷⁶ Rémi Lange, *recette d'Omelette : lettre à mes spectateurs*, re:voir vidéo, 1993, p. 5.

⁷⁷ Dialogue extrait du film *Omelette*, 1994.



Figure 14 : Rémi Lange, image extraite du film *Omelette*, 1994.

Ce style « familial » que Rémi Lange exploite est un point important dans notre démarche de création par le fait d'user du cliché en passant par une image parfois amateur. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est que Lange arrive à nous faire croire qu'il n'y a aucune mise en scène afin que ses proches participent à une certaine véracité. Car, certes l'autofiction nous renvoie au *Je* dans l'image, mais elle peut se former aussi à travers les autres tel que nous le dit Johann Van der Keuken au début de son film *Face Value* (1991) : « Nous ne nous voyons que dans l'œil des autres.⁷⁸ ». Le désir d'autofiction se retrouve donc même dans les documentaires de Keuken, qui opère des apparitions en s'insérant dans le cadre ou en s'adressant directement aux gens lorsqu'il est hors-champ. Dès lors, la mise en scène esthétisant l'image à la manière d'une improvisation par ces cinéastes demeure essentielle, étant donné qu'elle apporte un autre degré de compréhension au spectateur qui

⁷⁸ Johann Van der Keuken, *Face Value*, film déjà cité. Une quête à l'inverse de Varda qui utilise une approche naïve, (les enfants, les patates en forme de cœur...) pour parler d'un réel problème de société.

se sent alors plus impliqué à l'égard de l'intimité mise en image. C'est pourquoi, il n'est pas nécessaire que tout soit subjectif pour saisir l'enjeu de leur statut, mais c'est leur façon de filmer et de se filmer qui va les distinguer, par les cadres, les mouvements de caméra, les différents points de vue, etc.

En conséquence, analyser le travail de ces auteurs et cinéastes nous aide à déterminer quelles seront nos stratégies pour approcher un concept de création et un processus qui tendent vers un documentaire autofictionnel. Tout d'abord, il s'agira de s'écrire sous une forme hybride assumée en liant son expérience à celle issue de la fiction. En second lieu, nous appréhenderons l'image du cliché sans le refléter, en allant au-delà de son côté « à première vue ». Et enfin, nous nous appuierons sur une esthétique de *l'entre-images* qui se révélera interdisciplinaire par la possible insertion de la photographie et de la vidéo. Enfin, une question se soulève en regard de ces constats, celle qui nous interpelle de la part d'Agnès Varda : « Qu'est-ce qui a bien pu me pousser à faire un film ?⁷⁹ ».

⁷⁹ Agnès Varda, citée par Anne Andreu, op. cit. p. 162.

CHAPITRE 3

LA CARACTÉRISATION DU FILM PAR L'ENTRE-DEUX LANGUES

*Vous êtes dans le noir. Sur le petit rectangle de la table de montage, de l'image défile
• ... • votre main sent l'image. Elle sent, elle sait, elle croit qu'elle peut commander
l'image. Oui, mais pour quelle image ? Au nom de quelle image ? • ... • Une puissance.
Un cadre. Un regard. Fixité devenue insoutenable. Les yeux dilatés, la bouche au bord de
quelque chose qui n'est plus même tout à fait imaginable, un visage est tombé et vous prend
dans sa chute.⁸⁰*

⁸⁰ Raymond Bellour, op. cit. p. 11.

3.1 La dichotomie des langages visuels

Depuis le début de cette recherche, j'ai déterminé les concepts qui m'aideront à penser l'image en mouvement et à créer un langage cinématographique qui me sera propre. Or, le caractère heuristique de cette réflexion repose désormais sur tout ce que j'ai entrepris au niveau des expérimentations qui seront développées au cours de ce dernier volet pour enfin en arriver à ma création finale. On peut dire que cela correspond aussi à une exploration poïétique étant donné que je donne à voir le processus de création en cinéma et de ma place dans cette œuvre filmique.

J'ai énoncé antérieurement la notion de *l'entre-image*, telle que définie par Raymond Bellour, qui m'amène à penser la fragmentation, non pas dans la décomposition même de l'image mais dans le montage des éléments. C'est ainsi que j'ai édifié la base de mon projet filmique, en regard d'une problématique et d'une thématique issues de *l'étrangèreté* et ce depuis deux ans. Nous verrons donc comment en m'appuyant sur le cinéma d'Agnès Varda, je souhaite lier ma pratique de plasticienne avec ma nouvelle démarche de cinéaste pour créer *l'entre-deux* avec divers médiums (la photo, la vidéo, etc.). J'aimerais notamment jouer du décalage sonore par le dialogue entre voix in et voix off. Ainsi, j'espère réussir à trouver une approche à la fois personnelle et collective, étant donné que je dépendrai des autres et que je désire léguer ma caméra à l'Autre pour apparaître à l'écran. Et ce de manière à rendre l'image du bûcheron multiple en regard d'une interdisciplinarité. Manipuler ainsi le documentaire autofictionnel dans une sphère intime et publique de par la division

identitaire qui introduit une poésie de *l'œil*. « « Un œil au bout des doigts » disait Fieshi de la paluche. « L'œil, une main » disait Manet. Peindre en liant des visions (et des mots) dans le temps, c'est écrire et filmer.⁸¹ » ».

3.1.1 L'imaginaire fragmenté

En appréhendant la dimension autofictionnelle, j'entrevois une ligne parcellisée dans sa continuité qui se présente sous forme de série d'images fixes. Cela rejoint l'évocation de Jean-François Chevrier en 1982 sur la photographie, en parallèle avec la démarche de Roland Barthes, notamment avec la description des deux voies à travers lesquelles s'opérerait l'imaginaire photographique. Tout d'abord, celle qui consiste à retracer la genèse du mouvement entre le narrateur et sa photographie, et en suivant, celle où l'expérience en tant que photographe et auteur ouvre vers la quête de fictivité. La même quête qui m'habite actuellement et se rapporte à un récit autobiographique prenant « des formes douloureuses, fragmentaires, paradoxales, répétitives, décentrées, trouées.⁸² ».

⁸¹ Raymond Bellour, op.cit. p. 49.

⁸² Philippe Gasparini, op. cit. p. 324.

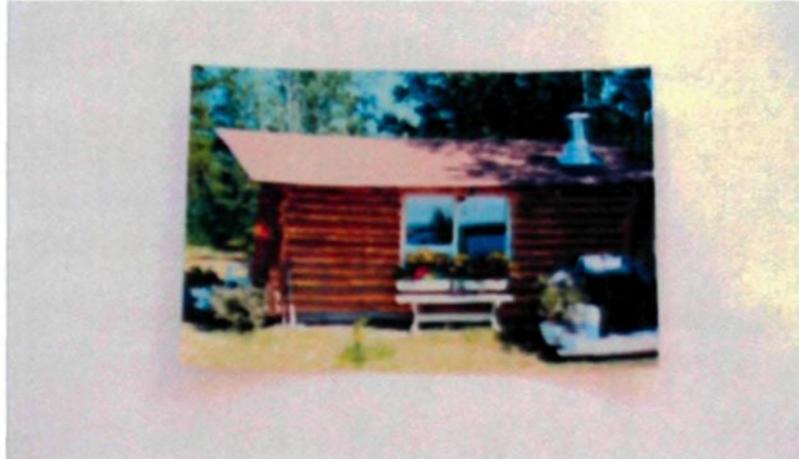


Figure 15 : Alizée Tallaron, image extraite du court-métrage *La Quête*, 2011.

Cette image reflète d'une certaine manière ce dilemme entre deux langages visuels, entre cliché et imaginaire... Notamment, le fait qu'elle renvoie à la banalité d'une cabane en bois rond au Québec. La photographie répond à la notion du « cliché », aussi bien dans son sens premier de cliché photographique que de cliché comme stéréotype. C'est un peu comme ces « trous⁸³ » dont nous parle Chantale Akerman face à notre expérience personnelle, ceux qu'on essaie de remplir avec des images. Or, d'un côté je tends à une image brute de la réalité, prise sur le fait - ce fameux fait dont nous parle Bazin « dont le « sens » se dégage seulement a posteriori grâce à d'autres « faits » entre lesquels l'esprit établit des rapports.⁸⁴ » - et de l'autre une image scénarisée qui implique l'anticipation de la mise en scène, donc dans un *entre-deux temps*. Le temps-représenté par l'action « réelle »

⁸³ Chantale Akerman, op. cit. p. 30.

⁸⁴ André Bazin, op. cit. p. 33.

dans l'image en mouvement et le temps-souvenir, déjà passé au moment où il est inséré dans l'image, ce qui fige notre temps d'écoute en tant que spectateur.

Le travail lié à l'arrêt sur image crée bien les conditions d'un autre temps • ... • il invente les conditions d'une lecture • ... • ce n'est évidemment pas un hasard si tout un pan du cinéma qui se cherche aujourd'hui va dans le même sens, en développant une passion de l'image fixe et de la fixité.⁸⁵

Cela nous ramène au travail de documentaire et de fiction réunis avec la fragmentation et l'intégration de divers langages visuels qui feront varier la perception du temps chez le spectateur. Nous pensons d'ailleurs aux photographies pour évoquer le temps-souvenir au cœur de l'image cinématographique.

3.1.2 Le temps disparate



⁸⁵ Raymond Bellour, op. cit. p. 71.

Figure 16 : Alizée Tallaron, image extraite du court-métrage *La Quête*, 2011.

Cette démarche entre vidéo et photographie semble donc avantageuse dans le fait de ressortir le temps passé de l'image en mouvement. Un peu comme dans ce passage de *La Quête* (2011) où j'ai pris mon père en image lorsqu'il ramassait les feuilles de notre jardin. Pour moi, c'est à la fois un souvenir et une actualité dans la manière dont je l'ai abordé esthétiquement, un peu comme un "vieux" film. De plus, c'est avec une petite caméra que j'ai réussi à obtenir cet effet, c'est pourquoi je suis tentée de me resservir de cet aspect dans mon prochain court, peut-être au niveau de photographies cette fois-ci. J'aborderai ainsi tout ce que j'ai cumulé au cours de ces dernières années et ce que je vis actuellement en préservant une temporalité multiple reflétant à la fois des événements passés, actuels, voire même futurs, et qui correspondront notamment à ma vision de cette recherche en cinéma. Pour Raymond Bellour « la photo s'anime en déjouant ses apparences d'immobilité, de même le cinéma s'interrompt et se fige pour réfléchir ses changements de condition.⁸⁶ ». Par conséquent, en jouant avec la fixité, je veux construire une image à partir de fragments visuels qui relateront le parcours que j'ai entrepris pour en arriver là où j'en suis aujourd'hui et pourquoi je me considère comme une cinéaste, mais aussi comme une « figure » filmique ou encore comme un individu migrant hybride.

Le geste dans le temps qui s'éternise, devient une matière, d'instant en instant, par accumulation mentale et visuelle d'instant, produisant un effet global de peinture mouvante, entre bas-relief et photographie.⁸⁷

⁸⁶ Raymond Bellour, *op.cit.* p. 91.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 45.

Dès lors, un autre niveau de langage apparaît en regard de mon appréhension du documentaire autofictionnel, entre un temps fictif qui ne reflète pas la durée actuelle et un temps réel pris dans l'instantané, dans un *entre-deux* temporel. D'où l'éventuel usage de la voix qui circulerait entre off et in, mouvement sonore qui renforcerait à son tour l'ambiguïté de la temporalité au cinéma.

3.1.3 La voix multiple



Figure 17 : Alizée Tallaron, image extraite du court-métrage *La Quête*, 2011.

En regard de ce qu'énonce François Niney sur le plan cinématographique du documentaire, j'appuie ma maîtrise sur ses propos pour le moins pertinents quant à l'usage du son par rapport à l'image. J'ai bien conscience néanmoins que Michel Chion a développé une expertise sur le son au cinéma à laquelle je devrai me confronter dans mes

recherches futures. Le fait que le son au cinéma soit essentiel n'est pas une nouveauté, et fait d'ailleurs office de généralité, et ce n'est pas par hasard si j'ai décidé de le traiter au cours de ce dernier chapitre. Mon intérêt réside dans ce que l'intégration de la voix peut apporter à l'image et lui donner un sens. J'ai eu l'occasion de l'exploiter avec *La Quête*, entre ma voix off et celle de Jannick, le travailleur de la forêt que j'avais interrogé lors du premier film. J'avais alors pu confronter nos deux langages ensemble et assumer mon statut hybride à l'écran.

Dans ma démarche cinématographique de cette année, je souhaite qu'il demeure aussi cette dualité avec les voix in et off, étant donné que je veux situer mon écriture filmique à travers un mixage où l'autobiographie s'allie à la fiction et au documentaire. Selon François Niney, la voix off est souvent présente au sein du documentaire car elle « inaugure une relation d'inter-locution avec les images et le spectateur.⁸⁸ ». Et il cite ainsi Resnais et Marker sur l'usage qu'ils font de la voix off, lorsqu'ils « trouent la toile uniforme des « docu-actu », pointant le manque à l'image, partant d'une parole décentrée et décantée, non pas sur mais avec ou contre les images⁸⁹ ». Niney nous montre donc que la voix off peut aller bien au delà de son statut premier et devenir « incarnée⁹⁰ ». Dans mon cas, je perçois la voix off incarnée comme une voix inscrite dans le présent sur des images passées, bien qu'elle devienne passée irrémédiablement une fois écoutée par notre interlocuteur. Elle se transforme alors en une sorte de commentaire « live » sur des images tournées auparavant

⁸⁸ François Niney, op.cit. p. 103.

⁸⁹ Ibidem, p. 99.

⁹⁰ Ibid, p.100.

et donne un point de vue et un point d'écoute en dialogue avec l'action. Actuellement, je voudrais que ce soit ma voix-off qui incarne ce rôle de narratrice externe à l'action, afin que cela réponde à ce désir de « m'autofictionner » en plus d'avoir mon Moi à l'écran.

Par ailleurs, il m'est encore difficile de définir une place réelle à l'image du bûcheron car je ne sais pas comment l'approcher quand bien même je l'ai fait auprès de Jannick. Il sera donc intéressant de le réintégrer dans ce court-métrage sous une autre forme et d'apporter une voix off de quelqu'un d'autre, de Québécois par exemple. L'imaginaire du spectateur qui serait provoqué par cette présence qu'il entend mais qu'il ne voit pas forcément à l'écran ferait place à une part d'illusion.

3.2 L'illusion filmique

Tout le réel perçu passe donc par la forme image. Puis il renaît en souvenir, c'est-à-dire image d'image. Or, le cinéma comme toute figuration (peinture, dessin) est une image d'image, mais comme la photo, c'est une image de l'image perceptive, et mieux que la photo c'est une image animée, c'est-à-dire vivante. C'est en tant que représentation de représentation vivante que le cinéma nous invite à réfléchir sur l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire.⁹¹

⁹¹ Didier Coureau in *Le Journal aux Frontières de l'Art*, Campan, V. et Rannoux, C. (dir), Rennes, PUR (Presses Universitaires de Rennes), coll. La Licorne, 2005, p. 168.

3.2.1 Le « trompe-oreille »

Le rôle de la voix-off dans les documentaires de Chris Marker et Alain Resnais reste un élément crucial car au-delà de son statut, elle est incarnée, tel que nous l'avons énoncé précédemment. C'est-à-dire qu'elle permet au spectateur de s'impliquer vis-à-vis de cette subjectivité avec laquelle l'énonciateur le provoque. La voix a un visage qui est celui des images selon François Niney. Elle se focalise à la fois sur les images mais aussi sur la réflexion intérieure et provoque par là même l'imaginaire du spectateur. Un véritable dialogue s'installe alors entre les images, entre la voix et les images, et entre la voix-off et le discours intérieur via les images. Le commentaire apporte donc un va-et-vient entre la projection et le mouvement rétrograde des images, le mouvement du présent spectateur et du présent passé pour Niney.

Je cherche dans cette « tromperie » auditive une personnification qui irait à l'encontre de ce trop plein d'objectivisme tiré des documentaires face à l'image. Pour ce faire, j'irais chercher la parole du côté de ce que Jean-Louis Leutrat nomme « la poésie sonore⁹² ». En effet, à partir du moment où la voix est enregistrée, elle est simulacre. Donc autant la sortir des clichés du commentateur pour accéder à une proposition langagière qui se voudrait plus riche par rapport à l'image en mouvement. Cela renforce mon propos et me permet d'être encore plus proche de mon *Je* filmique en exprimant ce que je ressens face à telle ou telle

⁹² Jean-Louis Leutrat, in *Voix off : qui nous parle?*, op. cit. p. 60.

image. On est loin d'une voix qui joue et tient un rôle de personnage, mais on se rapproche de l'identité, la mienne et celle des autres.

On se rapproche ainsi d'une absorption du son sur l'image car comme le disait Péléchian, lorsque Niney le cite dans *L'Épreuve du Réel à l'Écran*, « le son peut prendre la place de l'image et celle-ci peut se fondre dans celui là.⁹³ ». C'est pourquoi, il est possible pour moi de jouer sur un décalage avec la bande son. Par exemple, j'ai tenté au cours de mes expérimentations d'insérer la captation d'un bruit extérieur n'ayant rien à voir avec l'image et donner une mobilité par le son à la photo, car je trouve fascinant que pour certains films on soit capable de voir le son par l'image sans qu'il soit omniprésent pour l'envahir complètement. Robert Morin produit aussi de la matière sonore avec sa voix, tel que nous l'avons évoqué, et cette matière peut justement être constitutive/exploitée dans mon propre court-métrage. Il y a un côté plastique et ludique du son qui renvoie à ma thématique. Néanmoins, je m'interroge sur ce que cela implique pour l'image et son contenu, et jusqu'à quel point je souhaite jouer avec une certaine confusion qui finirait par rendre impossible la lecture de mon intention.

3.2.2 "L'illusionnée" image

Certes, la manipulation de l'image est intéressante pour un sujet qui se base sur un cliché mais une question me taraude quand à la tournure que cela peut prendre dans la réalisation.

⁹³ François Niney, op. cit. p. 111.

Est-ce que tomber dans l'illusion ne va pas me perdre face à mon spectateur et face à mon propos ? À quel point suis-je proche du mensonge et éloignée de la sincérité ?

On tombe en effet dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité: on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y'a même plus lieu de le demander. C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité.⁹⁴



Figure 18 : Alizée Tallaron, image extraite du court-métrage *La Quête*, 2011.

Je ne prétends pas connaître la véritable nature d'un Québécois à travers ce film et encore moins celle d'un bûcheron, c'est pourquoi il m'est nécessaire de le mettre en scène afin de ne pas être totalement dans une réalité documentée. Car même la réalité ne correspond pas totalement à ce que je tends à dire. Il n'y aura pas d'acteurs en tant que tel, n'étant moi-même pas actrice dans ce film, mais surtout des personnes qui jouent leur

⁹⁴ Gilles Deleuze, op. cit. p.12.

propre rôle comme je joue le mien. Mon film sera le fruit d'images prises sur le vif de ces gens qui adhèrent à mon sujet, mais aussi d'une mise en scène pour revenir à la part de fiction et d'autofiction que j'accorde à mon film.

En faisant usage de cette stratégie, je reviens inéluctablement à cette situation de *l'entre-deux* qui me préoccupe, notamment entre les espaces frontières que je souhaite créer, ceux « où prennent corps et écriture, les fantasmes, les illusions, les aspirations, les imageries culturelles enracinées de l'écrivain⁹⁵ », tel que l'énonce Régine Robin. Je suis donc partagée entre mon désir de révéler ce que le cliché n'est pas et celui de rester dans une idéalisation de cette banalité. D'ailleurs, le réaliser par le biais de l'image cinématographique renvoie au format de l'écriture qui au final est aussi mensonge étant donné qu'elle construit le réel, que ce soit en documentaire ou en fiction. C'est une indécision qu'il m'est nécessaire de préserver pour nourrir la part d'improvisation au moment du tournage.

3.2.3 L'illusion de l'instantané

J'anticipe ce projet de fin de maîtrise comme un court métrage qui résultera d'images prises lors du tournage mais aussi de celles issues de ces deux dernières années, comme des fragments de vie. C'est pourquoi, pensant plus visuellement, l'écriture m'est un fardeau dans cette création car je dois me conforter à un système pour un jour obtenir l'occasion de

⁹⁵ Régine Robin, citée par Arnaud Schmitt, in *Autofiction(s)*, op. cit. p. 430.

faire des films. J'aimerais pouvoir dire comme Zavattini que « ce sera un film sans scénario⁹⁶ », mais ce ne sera pas le cas. Cependant, considérant que le terme scénario ne convient pas, pour l'instant, à ma démarche, c'est pour cette raison que je le nommerai « texte préparatoire ». Donc, si je ne peux avoir cette condition j'irais la chercher dans ma manière de filmer, c'est-à-dire à l'aide de l'improvisation. J'ai utilisé cette technique auprès d'amis ce qui m'a permis de prendre des images avant même de penser au tournage officiel.



Figure 19 : Alizée Tallaron, image extraite d'une expérimentation chez Nathalie Villeneuve et Nicholas Pitre, 2012.

J'aimerais d'ailleurs que cette photo prise chez Nathalie Villeneuve et Nicholas Pitre apparaisse dans mon prochain court-métrage. J'ai filmé chez eux en avril 2012, le jour de pâques pour être exacte, car c'était un jour « mémorable » pour nous tous, celui où nous allions coupé un arbre « en famille ». Ce qui est devenu notre « tradition » depuis l'année

⁹⁶ Zavattini, cité par François Niney, op. cit. p. 13.

dernière, depuis qu'ils ont regardé *La Quête* et que je leur ai parlé de mon sujet de recherche. Je ne m'attendais pas à ce que cela se reproduise sur un arbre plus important et avec la famille de Nathalie, mais ils l'ont fait, on l'a fait. Ce qui était surprenant pour moi qui n'avais jamais vu un arbre d'une aussi grande taille coupé à la scie à deux mains. J'espère pouvoir intégrer des plans qui ont été filmés lors de cette journée mais ce n'est pas encore garanti.

Ainsi, j'appréhende le documentaire de manière improvisée, car cela me demande une plus grande écoute, ce qui est essentiel dans le lien que je crée avec les autres et le rendu que j'ai à l'image. Au cours de ces dernières années, j'ai rencontré des personnes formidables qui ont accepté de se faire filmer quand bien même nous nous étions peu parlés. J'ai pour ainsi dire opéré « sans scripts, sans directives, sans jamais demander à personne de faire quoi que ce soit⁹⁷ », dirait Richard Leacock. Cela ne veut pas dire pour autant que je fais n'importe quoi et dans tous les sens, seulement, si l'on devait rapprocher ma façon de filmer d'une technique de l'image ce serait la « caméra-stylo » car elle m'a permis d'appréhender les gens sans qu'ils aient peur de ma caméra et de ma présence, ce qui reste important pour garder l'effet de réalité. Donc, non pas la « caméra-stylo » dans le sens d'écrire tout en filmant mais de filmer en tant qu'auteur et ce avec une caméra aisément manipulable et « passe-partout ». J'essaierai d'ailleurs de faire en sorte qu'on ne perçoive pas la caméra telle une caméra cachée mais bien comme assumée. Je souhaite être honnête avec les gens qui m'entourent dans ce projet et si l'idée d'être filmé vient d'eux,

⁹⁷ Richard Leacock, cité par François Niney, op.cit. p. 142.

c'est encore mieux. C'est pourquoi, je me sens proche de la démarche d'Agnès Varda et de la manière dont elle approche ses protagonistes.

Par conséquent, ma recherche réside dans le fait de saisir le *hic* et le *nunc*, le ici et le maintenant, et d'associer mon film à une œuvre in situ tel qu'on le dirait pour l'art visuel. Ce qui me rassure par le biais du texte préparatoire, c'est le fil conducteur que cela va apporter à l'image, afin qu'on ne la considère pas comme une forme de « prise de vue à l'improviste pour la prise de vue à l'improviste⁹⁸ », pour reprendre les propos de Jean Vigo. D'autant plus, lorsque l'on sait que le scénario est un canevas, et qu'il peut être modifié en cours de création. Enfin, après avoir respecté le stade de l'écriture, la question qui s'impose à moi est comment « m'autofictionner » par l'image et le son, en me dévoilant en partie à mon spectateur.

3.3 L'ouverture de l'œil

3.3.1 Le double regard

⁹⁸ Jean Vigo, cité par François Niney, op.cit. p. 64.



Figure 20 : Alizée Tallaron, image extraite d'une vidéo-performance, 2011.

*J'ai toujours trouvé difficile de parler de soi-même à quelqu'un qu'on ne connaît presque pas et encore plus de me faire prendre en photo, filmer en vidéo ou en film. J'ai l'impression que, quand on prend des images de moi, on prend une partie de ma vie, qu'on me vole ma vie, mon image, moi. Je n'ai pas le sentiment qu'on immortalise, mais qu'on brise, qu'on fragmente le fil et non pas le film de ma vie.*⁹⁹

En effet, la seconde difficulté réside dans l'écriture de mon *Moi/Je* à l'écran et dans ce texte que je regarde tel un miroir de moi-même. On devient « ce double mouvement qui nous projette vers autrui en même temps qu'il nous ramène au fond de nous-même » nous dit Jean-Luc Godard¹⁰⁰. D'un simple individu je passe à l'héroïne qui fait vivre à son spectateur l'hésitation de l'écriture, la quête inachevée, la perte des repères et de l'origine. Dans cette image ci-dessus, c'est la première fois depuis *La Quête* que je suis dans un espace intime qui pouvait être vu de tous sur un écran projeté à l'extérieur de celle-ci. De plus, j'énonçais une lettre qui était destinée à ma mère. Donc, on pouvait me voir à la fois

⁹⁹ Boris Lehman, *Tentatives de se décrire*, Liège, Côté cinéma, coll. Yellow Now, 2006, p. 13.

¹⁰⁰ Cité par François Niney, op. cit. p. 100.

dans l'écran et dans mon bureau par « l'œilleton » de ma porte. Mon but était de « tromper » le spectateur sur une image en mouvement qui était en train de se réaliser sous leurs yeux et non pas déjà réalisée, mais c'était comme tel car j'avais scénarisé la scène, un écran de projection était installé et une voix-off se faisait entendre à travers des enceintes à l'extérieur du bureau.

De même, pour *As-tu vu un bûcheron ?* (titre provisoire de mon film), je souhaite m'inscrire plus intimement dans mon image. La passation de point de vue approfondira ou enrichira ma perception d'héroïne étant donné que la caméra s'éloigne de moi (car si c'était moi qui la tenait tout le temps, nous aurions toujours le même rapport). Cela apporte une dimension plus ouverte de l'action, comme de l'environnement de cette action à mon spectateur. Par exemple, est-ce que le spectateur québécois se montrera accueillant envers l'image de mon *Moi* déguisé en bûcheron ?



Figure 21 : Alizée Tallaron, image extraite du court-métrage *La Quête*, 2011

La question ne se pose plus actuellement car j'ai décidé de mettre en avant, par l'autodérision, mon identité hybride de Française en devenant « bûcheronne », et perdant mon accent. À ce moment là, le traité filmique sera fondamental, notamment les choix techniques comme le champ/hors champ, le point de vue, la valeur du plan etc., ainsi que les choix dramaturgiques pour valoriser tel message sur telle image.

3.3.3 Le jeu de regard

Réaliser une recherche en cinéma me permet de saisir le sens de l'expression de Raymond Bellour : « Penser que je suis au cinéma, penser le cinéma, penser tout en étant au cinéma.¹⁰¹ ». En outre, penser le genre documentaire et la fiction est une étape non négligeable dont je dois m'emparer pour créer une situation (physique, esthétique, affective) entre ces deux langages. Si je devais donner une image à ce que je vois aujourd'hui, je dirais que cela se compare à une boule multiface qui me rappelle le mouvement cubiste privilégiant le point de vue multiple pour peindre, comme le tableau *Les Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso (1907). Il m'est difficile de me décrire uniquement en tant que réalisatrice alors que j'opère moi-même un va-et-vient intérieur décrit par Bellour comme « De l'identité authentique à l'identité plastique, de l'identité plastique à l'identité créée · ... · de l'expression de soi à l'invention de soi¹⁰² », et à l'intérieur de l'image même. J'en reviens alors au morcèlement de cette image anticipée, et j'entrevois ce projet comme une sorte de poésie, à la fois par l'écriture, par la lecture, mais

¹⁰¹ Raymond Bellour, op. cit. p.77.

¹⁰² Oliver Asselin et Johanne Lamoureux, op. cit. p.15.

aussi par la perception du sonore et du visuel.



Figure 22 : Alizée Tallaron, image extraite d'une expérimentation dans le bois de Simon De Champlain, 2011.

C'est donc en montrant cette parcelle de mon *Moi* que je peux être d'autant plus honnête envers mon spectateur et me rapprocher d'une certaine authenticité et sincérité face à mon vécu, notamment dans le fait de rester dans un imaginaire qui m'est propre, voir enfantin. En effet, il y a ce côté du jeu */Je* qui m'attire dans l'image. Le jeu avec l'autre, avec les autres et avec moi-même. Car me mettre en scène, c'est aussi faire naître un spectacle dans lequel je suis moi mais pas tout à fait ce *Moi*, car je suis capable d'aller au-delà des limites que j'impose. C'est pour cette raison que je lègue volontiers ma caméra à d'autres pour qu'ils participent à ce jeu, comme Simon De Champlain et Samuel-Pinel Roy lorsque nous sommes allés en forêt ensemble. Simon est un jeune travailleur forestier qui a construit son chalet dans le bois, ce qui reste impressionnant pour une Française car il répondait

parfaitement à mes critères. Passer une soirée avec eux, c'était comme passer une soirée autour du feu lorsque j'étais plus jeune avec mes amis en France. Cela me rappelait des souvenirs pour le moins poétiques...

Mon concept de création se résume donc à une approche non conventionnelle, presque expérimentale, de comment faire un film à partir d'un sujet de recherche qui a pour quête l'image d'un bûcheron. J'aborde cet homme des bois dans tout ce qu'il m'évoque, moi Française d'origine et ce qu'il est pour les autres, c'est-à-dire les quelques Québécois qui m'en ont parlé. Donc, oui il y aura des clichés, parce que c'est *cliché d'aimer un cliché* si je puis m'exprimer ainsi, mais cela ira dans le sens de mon *étrange hybridité* et de ce que j'ai pu observer de ce milieu. C'est pour cette raison que le jeu de dialogue entre images, sons et voix sera capital dans ce court-métrage que je veux multiple.

3.3.3 As-tu vu un bûcheron ?

Il est temps à présent de parler du film et de tout ce qu'il en retourne désormais. Je ne pourrais dire que je suis satisfaite à cent pour cent de ce court-métrage car ce serait tout bonnement impossible, mais cela m'a amenée à me remettre en question et à jouer de l'autodérision et de l'exagération. Je souhaitais que mon spectateur voie plus loin que l'image naïve d'une petite française débarquée au Québec. Donc, même si en tant que réalisatrice cette nouvelle approche fut un réel terrain glissant j'ai su en faire ressortir de nouveaux enjeux pour l'avenir. Notamment, dans un prochain projet, j'aimerais creuser

d'avantage l'intime, l'écart entre la jeunesse et la vieillesse, et traiter le sonore comme une parole porteuse de poésie et d'idéologies.

Sur le plan du tournage, mes défis ont évolué ; j'ai enfin pu travailler en équipe et transférer ainsi mon idée à plusieurs personnes. Sachant que ce n'était guère aisé étant donné que je m'intégrais à l'écran et que j'étais désormais devant la caméra. Cela m'a permis de prendre de la distance sur ce que je faisais en le regardant dans l'œil de quelqu'un d'autre et en me regardant Moi dans la peau d'une image. J'ai d'ailleurs eu peur que cet aspect introspectif de mon *Moi* à l'écran et de mon *Je* en voix off fassent ressortir un narcissisme que je souhaitais éviter. Je désirais créer un lien avec l'Autre et creuser ce lien, comme si je pouvais me confier à lui mais aussi au reste de mon équipe et ainsi être le plus sincère envers eux et mon spectateur. Ce fût l'une des bases lors de ce tournage, créer encore plus de proximité avec les autres, et ce non seulement avec moi mais aussi les uns envers les autres. Donc, j'ai vraiment voulu miser sur le relationnel. Je ne sais pas si tout a fonctionné lorsqu'on regarde ce film mais j'ai eu mais cette intention qui m'aura permis de construire une belle complicité avec Normand, mon non-acteur, qui a su être très patient et très enjoué.

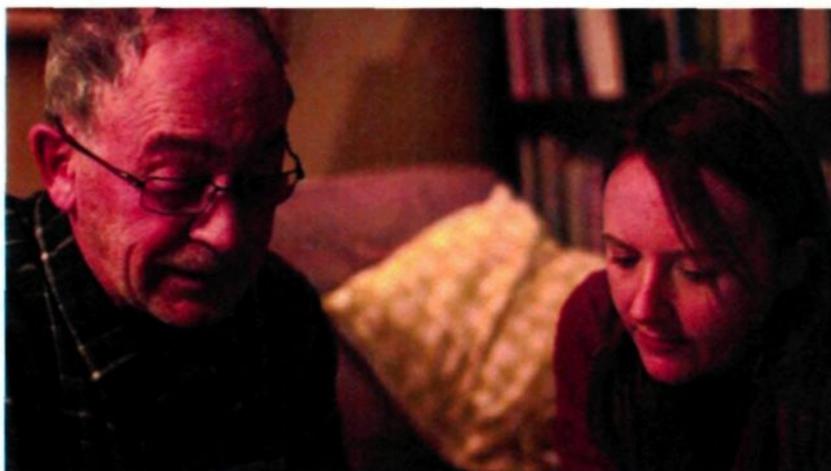


Figure 23 : Alizée Tallaron, image extraite d'*As-tu vu un bûcheron ?*, avec Normand Tremblay et Alizée Tallaron, 2012.

La patience de mes amis lors du feu de camp fut aussi très appréciée, notamment le fait qu'ils ne soient pas trop intimidés par la caméra orientée sur eux. J'avais minimisé les choses lorsque je leur avais parlé de mon projet, afin qu'ils ne se créent pas un rôle en particulier lors de cette soirée. Ce que je voulais c'est qu'ils soient contents d'être là et qu'ils adhèrent à ce moment pour que cela transparaisse à l'écran.

Ainsi, ce travail de groupe est un des aspects du tournage qui rejoint mon concept de documentaire-fiction. En ce sens, c'est à certains moments et sur le vif que je leurs indiquais ce qu'ils devaient faire, comme par exemple aller chercher le bois et le placer autour du feu. Certes, je l'avais anticipé dans mon scénario, mais je ne leur ai pas donné des directions précises en tant que telles, si ce n'est "bon et si on allait chercher du bois". Le but étant qu'ils me perçoivent, non pas juste comme la réalisatrice, mais aussi comme une

complice amicale. C'est également ce que j'ai fait avec Normand, à la différence que j'ai pu parler plus longuement de ce qui allait se passer car il avait besoin d'être rassuré sur ce que j'attendais de lui. Pour Julien, mon bûcheron, ce fût totalement différent dans le sens où j'ai été moins explicite pour qu'il devienne ce bûcheron "fantôme". Ce fut beaucoup d'improvisation sur le tournage dans la direction de son rôle, mais c'est celui que j'ai le plus préparé à l'écrit et visuellement pour l'aspect fictionnel. En ce qui concerne mon "autofiction", j'ai essayé de rester dans un entre-deux, c'est à dire entre mon *Je*, Alizée qui s'intéresse au stéréotype du bûcheron et mon *Moi*, la française qui vit un cliché. D'où l'impression que je suis naïve dans les discussions que je tiens avec Normand. D'ailleurs, rire de mon statut a mis toutes les personnes qui travaillaient avec moi plus à l'aise. J'ai ainsi appris que se mettre soi-même en scène aidait parfois les autres à mieux s'intégrer au propos.

Au point de vue de l'image, j'ai travaillé avec celle du bûcheron dans nos interactions avec Normand pour mettre un flou sur le documentaire et la fiction. Notamment, développer mon film en trois temps avec le bûcheron, moi en bûcheron, normand et moi et ensuite nous deux avec le bûcheron. De plus, les photos apportées dans la dernière partie m'ont aidée à éclaircir mon propos énoncé à travers la voix off, ce qui transmet au spectateur une certaine conclusion que je n'avais pas forcément dans *la Quête*. Donc ces manières de monter et de tourner l'image m'ont nourrie pour structurer mon concept de création avec ce que j'avais déjà réussi à obtenir dans *la Quête*.

En conclusion, je sens que mon statut est un paradoxe car il a devient plus engagé lorsque je prends du recul face à ce film, ce qui me donne l'envie de continuer à jouer des contrastes et de *l'entre-deux cinématographique*. L'idéal serait de garder ma touche de plasticienne au sein de mon travail. C'est pourquoi, se faire rencontrer *La Quête* et *As-tu vu un bûcheron ?*, serait une manière envisageable pour réaliser un film qui associerait tous ces concepts sur lesquels s'appuie cette recherche-crédation. Dès lors, je pourrais ouvrir de nouvelles pistes de création et réinterroger l'image "documentaire autofictionnel".

CONCLUSION

Notre mémoire prend donc fin ici. Nous avons vu, au cours de ces trois parties, comment appréhender le cinéma et la vidéo, en particulier à travers le genre du documentaire et la pratique de l'autofiction. Puis nous avons évoqué comment nous tenions à les réunir pour maintenir et entretenir *l'entre-deux* de notre statut par l'hybridité qui le détermine.

À partir de ces constats, nous avons détaché un concept de recherche création provenant de *l'étrange regard*, l'origine, le *Je* et l'Autre, afin d'appréhender l'image en mouvement à travers le genre du documentaire et de la fiction, dont la forme *autofictionnelle* résulte. Un aspect d'ailleurs qui correspond à l'hybridité dégagée de notre statut d'étranger. Dès lors, nous avons tenté de définir notre démarche cinématographique auprès de cinéastes ayant travaillé sur ces genres, tels que Agnès Varda, Pierre Perrault, Robert Morin etc., et de là est née cette réflexion s'appuyant sur *l'entre-images*, énoncé par Raymond Bellour, qui aura permis de faire émerger un concept de « documentaire autofictionnel ». Dérivant de notre pratique cinématographique-plastique, il restitue la dualité de notre position envers les divergences des langages culturels mais aussi envers l'interdisciplinarité éprouvée depuis le début de cette recherche. Ainsi, j'ai décidé d'en faire un film, *As-tu vu un bûcheron ?*, et de mettre à l'épreuve ce cliché correspondant à un imaginaire, issu des contes, des mythes et des légendes. Je me suis donc positionnée en tant qu'auteure, créatrice et *actrice* de mon propre rôle pour jouer de l'autodérision qu'apporte ma vision Française. Ce qui m'aura permis de faire d'une simple remarque (as-tu vu un bûcheron ?), un projet filmique. Je ne

pensais pas que j'irais aussi loin dans le fait de « m'autofictionner » et de me comparer à un homme des bois. Je crois d'ailleurs qu'évoquer ce stéréotype auprès des gens m'a beaucoup apporté dans le fait d'aller au-delà de l'apparence et de creuser un sujet qui m'est devenu sensible. Or, en travaillant une dualité entre sphère intime et sphère publique je me suis aperçue que les limites pouvaient devenir indiscernables par l'image en mouvement.

J'aborde de nouveaux espaces de réflexion, notamment le fait que mon sujet pourrait s'enligner dans une dimension politico-socio-culturelle mais aussi dans d'autres perspectives d'écriture autofictionnelle. D'autant plus lorsque je revois le film de Richard Billingham intitulé *Le Bocal* (1998). Ce dernier va beaucoup plus loin que Rémi Lange dans le fait qu'il ne semble user d'aucune mise en scène. Sa famille qu'il filme semble être à l'état « naturel ». Tellement naturel que cela m'horripile presque de les voir dans leur « je-m'en-foutisme » vis-à-vis de la caméra de Billingham, qui est leur fils. On n'arrive pas à croire à sa réalité et pourtant il n'y en a pas d'autre... En filmant de cette manière Billingham apporte un autre degré à l'image dans le « sur-intime », un intime qui me met mal à l'aise et qui me fait honte, j'ai honte pour eux quand eux-mêmes s'en fichent. C'est pourquoi je pense que le travail de Billingham serait une ouverture et un réel apport pour mon concept de création, dans cette question du jusqu'où suis-je prête à aller dans mon intimité vis-à-vis de l'autofiction. Quelles seront mes limites et quels risques suis-je prête à encourir dans la réception de mes films envers mes sujets ?

Enfin, ce projet m'aura beaucoup apporté, aussi bien au niveau de l'expérience que de

l'intellect et m'aura interrogée sur ma place dans le cinéma. Je peux dire aujourd'hui que je m'affirme dans cette voie et que j'espère me confronter encore plus au monde qui m'entoure, étant donné que beaucoup de questions restent inachevées. Il y a une chose dont je suis sûre désormais en regard de mon film, c'est que tout ce vers quoi je vais tendre dans le futur naîtra de l'écriture de l'écoute.

BIBLIOGRAPHIE

AKERMAN, Chantale, *Autoportrait en cineaste*, Paris - Centre Pompidou, Cahiers du Cinéma Livres, coll. Beaux livres, 2004.

ANDREU, Anne, *Femmes et société: Femmes et arts: Sarah Bernhardt, Édith Piaf, Simone Signoret, Agnès Varda*, Romorantin, Martinsart, 1981.

AUMONT Jacques, BERGALA A, MARIE M et VERNET M (dir.), in *Esthétique du film*, Poitiers, Fernand Nathan, 1988.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1958.

BELLOUR, Raymond, *L'entre-Images*, Paris, La Différence, coll. Les Essais, 2002.

CAMPAN, Véronique et RANNOUX, Catherine, *Le Journal aux Frontières de l'Art*, Rennes, PUR (Presses Universitaires de Rennes), coll. La Licorne, 2005.

DELEUZE, Gilles, *L'Image Temps*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1985.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je?*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2008.

LEHMAN, Boris, *Tentatives de se décrire*, Liège, Côté cinéma, coll. Yellow Now, 2006.

NINEY, François, *L'Épreuve du Réel à l'Écran*, Bruxelles, De Boeck, coll. Arts et Cinéma, 2002.

QUEINNEC, Jean-Paul, *Autofiction symptomale au cinéma*, Thèse de doctorat non publié, Université de Provence : (U.F.R Lettres, arts, communication, science du langage, secteur cinéma), Aix – Marseille, 2005.

SIBONY, Daniel, *Entre-deux : L'Origine en partage*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 1991.

ARTICLES ET PERIODIQUES

ASSELIN, Olivier et LAMOUREUX, Johanne, in *Autofictions*, Revue Parachute, n° 105, Ottawa, Musées des beaux-arts du Canada, 2002.

Association des cinéastes documentaristes, (2001), *Cinéma documentaire, comment peut-on anticiper le réel?*, *Monsieur contre madame*, Publication des entretiens issus d'un débat public organisé par ADDOC lors du 28ème festival international de cinéma documentaire "Cinéma du Réel", Paris, L'Harmattan, 2001.

BRESCHAND, Jean et LEUTRAT, Jean-Louis, in *Voix off : qui nous parle?*, Revue Vertigo, n° 26, Paris, Images En Manœuvres, 2004.

SCHMITT, Arnaud et CLUSSET Catherine in *Autofiction(s)*, sous la dir. de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Actes du colloque de Cerisy, du 21 au 31 Juillet 2008, Cerisy, Presses Universitaires de Lyon, 2010.

FILMOGRAPHIE

- FELLINI, Frédéric, *8 ½*, titre original *Otto E Mezzo*, Italie, Comédie, 1963.
- GEENAWAY, Peter, *Prospero's Books*, Grande Bretagne, Drame/Fantastique, 1991.
- GEORGES, Rouquier, *Farrebique*, France, Documentaire, 1946.
- LANGE, Rémi, *Omelette*, France, Documentaire, 1993.
- LYNCH, David, *Mulholland Drive*, États-Unis/France, Drame, 2001.
- MORIN, Robert, *Yes sir! Madame...*, Québec, Documentaire, 1994.
- PERRAULT, Pierre, *Pour la suite du monde*, Québec, Documentaire, 1963.
- VAN DER KEUKEN, Johan, *Face Value*, Pays-Bas/France/Allemagne/Belgique, Documentaire, 1991.
- VARDA, Agnès, *Cléo e 5 à 7*, France, Comédie Dramatique, 1962.
- VARDA, Agnès, *Daguerréotype*, France, Comédie Dramatique, 1965.
- VARDA, Agnès, *La pointe courte*, France, Drame, 1965.
- VARDA, Agnès, *Le Bonheur*, France, Drame, 1965.
- VARDA, Agnès, *Lions Love*, France, Comédie Dramatique, 1969.
- VARDA, Agnès, *Les glaneurs et la glaneuse*, France, Documentaire, 2000.

ANNEXES

Pierre Perrault : Préface du scénario *La bête lumineuse* (extrait)

Je les ai d'abord rencontrés à travers le métier de bûcheron qu' Yvan Dubuc me proposait de regarder. Non sans raison. Car nous sommes, tous, fils de bûcherons, quoi qu'on en dise, plus encore que descendants de terriens, dans ce pays encore capable de grands gestes épiques et désespérés, dans ce pays où les femmes vont bûcher avec leur amoureux, ce qui ne tue pas la belle flamme du regard. Mais bientôt j'ai constaté que l'âme du bûcheron s'était transformée en culture... Et que ceux qui n'avaient jamais abattu un arbre venaient de la même souche, étaient du même bois de la croix, partageaient la même poésie, la même vivacité, la même extravagance. Quelque chose comme le taillant des haches leur tenant lieu d'art poétique.

Car il faut aussi parler de la poésie qui est à leur discours ce que l'eau est à la rivière et le tumulte aux rapides et le taillant à la hache. Ils ont l'âme tendre à n'en pas croire ses oreilles mais ils cachent bien leur jeu. J'ai constaté que le professeur s'exclamait à propos de la forêt avec des mots de bûcheron. Et que le bûcheron parle de son métier avec des mots de professeur. Des mots inattendus. Et Cheval, vingt-sept ans à l'époque, bûcheron comme on est prêtre, dont personne ne connaît vraiment le nom de chrétien, un homme en bois carré, brisé en morceaux dans un accident, qui s'est relevé de ses brisures, qui bûche encore malgré sa patte blessée, qui joue au hockey même s'il arrive à peine à se relever quand il tombe. Cheval, quand il me parle d'un pin géant qu'il a coupé un jour et qui refusait de tomber et qui tremblait de tous ses membres d'avoir à se jeter dans le vide et qui se plaignait presque et qui le menaçait aussi de son énorme mort, Cheval est aussi capable de tendresse même s'il refuse de se l'avouer, même s'il fait tout pour prouver le contraire à celui qu'il aime le plus au monde. Puisqu'il aime l'arbre qui a eu peur de la mort devant lui, et se l'avoue. Mais son admiration pour l'arbre qui a peur de la mort il la puise dans ce terrible métier d'abattre les plus fiers, les plus grands, les plus forts...presque par amitié...Et il aime les hommes un peu de la même manière : comme un arbre à abattre.

Et ce qui m'a le plus étonné c'est qu'il n'y a pas de frontières entre les hommes. Ou plutôt, en dépit des frontières qu'élèvent, entre les hommes, les tempérament, les métiers, les familles et les chicanes, ils ont en commun cette culture du langage et ce tempérament du bûcheron qui fait qu'ils se recommencent au premier arbre chaque fois qu'ils se rencontrent. Ce qui ne les empêche pas de s'abattre à l'occasion, de se maganer à tour de rôle, de n'épargner rien ni personne, pour bien démontrer que l'amitié est à toute épreuve. Et que les pins savent mourir. Et que les hommes à leur

tour se doivent d'apprendre à recevoir des coups pour être dignes d'admiration... d'apprendre aussi à en donner pour n'être pas en reste.

Il m'est venu la tentation d'exprimer leur âme avant même de dire le métier de bûcheron qui nous préoccupait d'abord. Je cherchais avant tout le secret de mon émerveillement. Je cherchais leur âme. Mais où la trouver ? Quel décor proposer à une telle révélation ?...

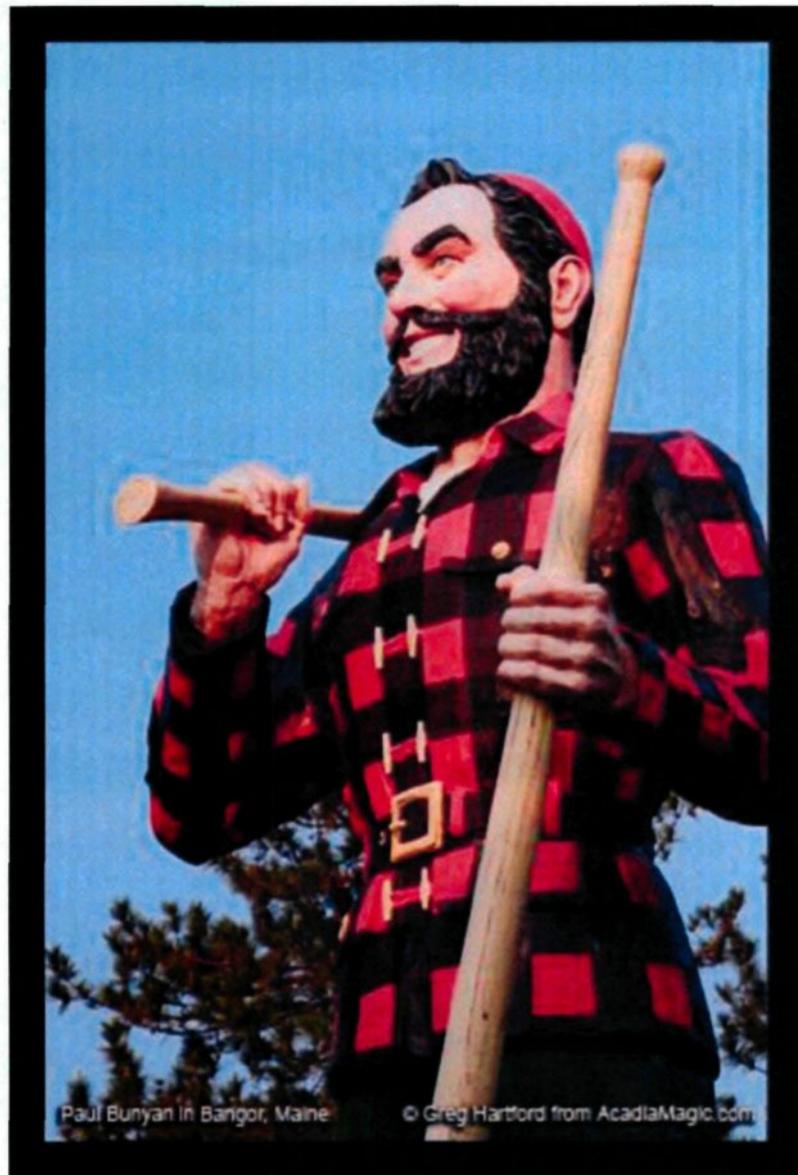


Figure 24 : Photo amateur de Greg Hartford, *Paul Bunyan*,
Bangor (Maine), sculpture en bois.
(Consulté sur AcadiaMagic.com en 2010)