

Table ronde La négociation avec le réel

Gilles Marsolais et André Pâquet

Numéro 124, automne 2005

Les territoires du cinéma documentaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/5193ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Marsolais, G. & Pâquet, A. (2005). Table ronde : la négociation avec le réel. *24 images*, (124), 27–32.



LA NÉGOCIATION AVEC LE RÉEL

TABLE RONDE

propos recueillis par Gilles Marsolais et André Pâquet

photo : Bernard Fougères pour 24 images

Cette table ronde réunit quatre cinéastes québécois au profil fort différent, qui pratiquent le cinéma documentaire selon une fréquence et une intensité variables. Il nous paraissait intéressant et audacieux de rapprocher, voire de confronter leurs expériences diversifiées, celles de deux hommes et de deux femmes, de deux vieux routiers et de deux jeunes, opposant l'expérience à la spontanéité, afin de faire le point, et même de remettre en question les perceptions de chacun d'entre nous, quant à la pratique documentaire aujourd'hui.

Directrice artistique pour des films de fiction qui ont retenu l'attention (*Mariages*, *La moitié gauche du frigo*, *La femme qui boit*), André-Line Beuparant s'est imposée comme réalisatrice-documentariste avec deux films qui ont en commun d'être centrés sur sa propre famille, et qui constituent un regard réflexif sur l'absence au sein de la cellule familiale : *Trois princesses pour Roland* (2001) et *Le petit Jésus* (2004).

Monteur de formation, métier qu'il pratique toujours, Yves Dion est passé à la réalisation à l'occasion de *Sur vivre* (1970), et des films comme *Raison d'être* (1977) et *La surditude* (1981) sont venus confirmer la cohérence de sa pratique tournée vers des gens (handicapés, cancéreux, sourds) qui ont en commun une volonté de vivre et de se battre pour préserver leur dignité. Après un détour par la fiction avec deux films surprenants axés sur la condition masculine, *L'homme renversé* (1986), qui aussi remet en question la frontière entre la fiction et le documentaire, et *Le grand serpent du monde* (1998), sa dernière œuvre

est un long métrage de quatre heures, constitué de quatre épisodes, sur l'intégration de deux familles d'immigrants qu'il a suivies pendant huit ans, *Les Elias et les Petrov*, qui se fait le miroir sans complaisance de la société d'accueil.

Formé en sciences politiques et en histoire, Magnus Isacson a effectué de nombreux reportages pour la télévision (CBC et Radio-Canada) avant de se convertir au documentaire. Dans ses films, il ne craint pas d'afficher clairement son point de vue, de prendre position, ce qui le place souvent dans une situation inconfortable. Produits à l'ONF ou dans le secteur privé, ceux-ci s'intéressent aux questions sociopolitiques : *Enfants de cœur!* (1999), sur la vie mouvementée de la chorale d'itinérants de l'Accueil Bonneau, *Un syndicat avec ça ?* (1999), qui suit pendant deux ans les tentatives de syndicalisation des jeunes employés de la chaîne de restauration rapide McDonald, et *Maxime, McDuff et McDo* (2002) qui est la suite de ce combat à finir...

Après *Mai en décembre* (2000), court métrage relatant le bref passage rocambolesque de Jean-Luc Godard en Abitibi en 1968, la benjamine Julie Perron quant à elle s'est fait connaître par son documentaire sur la résistante française Lucie Aubrac, *Lucie de tous les temps* (2002). Elle a ensuite tourné un court métrage humoristique de fiction, faux documentaire faisant le portrait d'un unijambiste stressé, *Henri Labonté, homme et martyr* (2003), puis un autre film axé sur l'un des personnages de ce dernier court métrage. — G.M.

24 images : Quel que soit le type d'approche qu'on adopte par rapport au réel, le documentaire suppose des conditions de travail favorables, un climat de liberté face à certaines contraintes. Que signifie pour vous faire du documentaire dans le contexte que l'on connaît aujourd'hui ?

Magnus Isacson : Il est certain que les cinéastes qui se colletent avec le réel font un geste de résistance, qu'ils mènent un combat vu les innombrables facteurs qui, dans le contexte actuel, jouent contre lui. Face au réel, on peut avoir diverses attitudes. Si on compare avec le journalisme rapide et la télé-réalité, l'investissement que nous faisons comme documentaristes dans un processus qui mise sur le temps et la durée, en relation avec des personnes que nous suivons, dont nous essayons de nous rapprocher pour comprendre la réalité sans idée préconçue – et c'est notre cas à tous ici je crois –, c'est une forme de résistance culturelle, sociale et politique.

24 images : Comment vous entendez-vous avec les institutions qui vous financent, à propos des notions de subjectivité et d'objectivité par exemple ? Est-ce qu'elles posent des balises précises ?

Magnus Isacson : Pendant longtemps, quinze ans, je me suis battu, je suis souvent intervenu sur toutes les tribunes pour dénoncer une situation coercitive qui était inacceptable. Mais il faut reconnaître que ce n'est plus le cas aujourd'hui, surtout à la SODEC ou à Télé-Québec, par exemple, qui favorisent nettement le cinéma d'auteur et le documentaire de long métrage. Même à Radio-Canada, depuis la percée effectuée par des films comme *Leurreur boréale*, ou plus récemment les films de Michael Moore et d'autres cinéastes qui l'ont précédé, le rapport au point de vue « équilibré » et à la soi-disant « objectivité » s'est trouvé bousculé, du moins pour les documentaires (dans le cas de l'approche journalistique, c'est différent). On observe qu'il y a non seulement une ouverture, mais même une recherche de la controverse et du point de vue. Évidemment, cela coexiste de façon difficile, contradictoire et très tendue avec la tradition journalistique de ces boîtes-là, mais une institution comme la SODEC affiche un net parti pris pour le cinéma d'auteur.

Yves Dion : Je ne pense pas que les institutions acceptent et même recherchent un point de vue subjectif. Qu'elles affirment cela, c'est vraiment de la foutaise ! Et, quand elles réclament de l'« objectivité », cela veut dire qu'elles ne sont pas d'accord avec le point de vue du cinéaste (ou du journaliste). Point à la ligne ! D'ailleurs, aucun film n'est jamais parfaitement neutre : cela ne se peut pas, cela est impossible !

Magnus Isacson : Nous sommes tous d'accord pour rejeter ce concept de l'objectivité. Mais il faut savoir de quelles institutions on parle. J'insiste sur la position exemplaire de Télé-Québec qui fait un travail admirable en favorisant le cinéma d'auteur. Il n'empêche, comme je le disais, que le travail sur le réel reste une forme de résistance, de combat. Et il faut faire l'effort de comprendre la situation et le fonctionnement de ces institutions, comme la SODEC avec ses jurys.

24 images : La SODEC jouerait donc son rôle, tout comme Télé-Québec, mais ce n'est sans doute pas le cas des gros réseaux de télévision où on bombarde le spectateur avec ce que l'on peut appeler un « trop-plein de réel ». Aussi, on peut se demander s'il y a encore de la place pour un cinéma de création qui se nourrit de la réalité et qui, ensuite, comme le regretté Jean Chabot, intervient au moyen de matériaux accumulés pour apporter une réflexion personnelle sur le mode du commentaire, à la manière de Robert Kramer ou de Chris Marker.

Magnus Isacson : En fait, dans la pratique, on ne se pose pas ce genre de questions. On fait ce que l'on a à faire, on tente de tirer une signification du réel en fonction de son bagage et de son point de vue propre. L'idée, c'est de rendre de la façon la plus captivante possible la situation réelle qu'on filme. Personnellement, je travaille dans la tradition du cinéma-vérité (ou du cinéma direct), et il s'agit souvent de situations conflictuelles : cela peut m'inciter à me tenir à distance, à ne pas intervenir ou au contraire à le faire pour qu'une situation latente puisse éclore ou éclater.

Magnus Isacson. En mortaise : *Vue du sommet* (2002).

L'investissement que nous faisons comme documentaristes auprès de personnes que nous suivons, dont nous essayons de nous rapprocher pour comprendre la réalité sans idée préconçue [...] c'est une forme de résistance culturelle, sociale et politique.





Julie Perron. En mortaise : *Lucie de tous les temps* (2003).

André-Line Beuparlant : Personnellement, je n'ai jamais réfléchi à ces distinctions. Je serais bien embêtée de vous dire pourquoi je fais du documentaire ou de la fiction, ou les deux à la fois. Dans le cas de *Trois princesses pour Roland*, j'ai compris tout simplement qu'il y avait là un sujet, une histoire incroyable, et j'ai foncé. Évidemment, ma démarche était documentaire, sauf à la fin où je les ai faites belles, ces trois filles que j'avais suivies, mais au départ je ne me suis pas posé la question de savoir s'il fallait que j'intervienne personnellement dans le processus, ou si je devais prendre ou non la parole.

24 images : Dans le cas d'un travail sur le territoire de l'intimité, est-ce que le cinéaste n'est pas contraint de se poser la question des limites à ne pas franchir, de la frontière de la pudeur? Est-ce qu'il n'est pas amené à penser au résultat final du filmage sur le grand écran?

André-Line Beuparlant : Heureusement que je ne pense pas à ces questions, parce que cela me paralyserait! Je vais le plus loin possible dans ma démarche, même si je suis inquiète ou si je ne me sens pas en sécurité. On peut toujours couper après coup, si on s'aperçoit qu'on a fait fausse route. Mais je crois qu'il faut toujours aller le plus loin possible, avec le consentement préalable des gens, évidemment. Quand mon frère se confesse, il va loin, ça décolle drôlement et c'est un très beau moment même s'il dit des choses terribles sur la famille. Il y a des cas comme ça, c'est hallucinant, où la personne va encore plus loin qu'on avait imaginé. Par contre, c'est surtout dans la salle de montage que je me pose des questions sur ma responsabilité en tant que cinéaste. Si je me sens mal à l'aise devant une image, il y a une alarme qui se déclenche. Mais je n'ai pas de théorie.

Yves Dion : À l'occasion de *Raison d'être*, j'ai suivi pendant un an des gens condamnés par la médecine. J'étais inconfortable partout! Mon producteur n'acceptait pas que j'arrête la caméra à certains moments; au contraire, il me rappelait constamment que j'avais la responsabilité en tant que réalisateur de continuer à filmer ces gens. L'inconfort n'est donc pas un signal infaillible. Certaines images dérangeantes peuvent être parfois nécessaires.

24 images : C'est le genre de questions que ne se pose pas la télévision, qui semble plus portée sur le spectaculaire que sur les questions

En ce qui me concerne, la pudeur fait partie de ma démarche de travail, et j'estime que la qualité de la relation humaine doit transparaître à l'écran sans qu'on ait besoin de la souligner ni de la provoquer.

d'éthique, en faisant étalage de la souffrance lors d'une tragédie tout en misant habilement sur un mélange de terreur et de compassion.

Julie Perron : En ce qui me concerne, la pudeur fait partie de ma démarche de travail, et j'estime que la qualité de la relation humaine doit transparaître à l'écran sans qu'on ait besoin de la souligner ni de la provoquer. Je crois que le spectateur apprécie de pouvoir lire entre les plans comme on lit entre les lignes. Par ailleurs, sans défendre les pratiques de la télévision, il y a là aussi une question de temps et de durée qui entre en jeu. Le journaliste dispose de peu de temps, et il doit se limiter à un topo de deux ou trois minutes...

Magnus Isacson : Oui, il y a une énorme différence entre le reportage télévisuel et le documentaire. Il suffit de comparer le film de Tahani Rached, *Soraida, une femme de Palestine*, avec les images qui nous parviennent quotidiennement à la télévision de cette région du monde. Le rapport au réel y est totalement différent. J'ai déjà travaillé dans ce milieu de l'information, je ne suis pas contre les bons reportages, mais cela n'a rien à voir avec la démarche du documentariste. L'investissement de temps, dans la durée et dans la proximité avec les gens, donne un résultat d'un autre ordre. Par contre, il est indéniable que la télévision n'investit pas suffisamment dans le temps nécessaire pour comprendre les enjeux de certaines situations, et qu'elle peut se fourvoyer. Par exemple, j'ai fini par comprendre et j'ai dénoncé dans l'un de mes films la première tentative de syndicalisation des McDonald par le syndicat des Teamsters qui n'avait pas de réelle volonté de syndiquer les jeunes employés, alors que la télévision n'y a vu que du feu! Elle s'est contentée de faire des reportages sympathiques aux jeunes, qui sont sortis amèrement déçus de l'expérience. La FTQ m'a accusé d'avoir fait un film antisyndical, mais j'estime qu'il était important, du point de vue de la vérité, de savoir ce qui s'était réellement passé. C'est la même chose pour la chorale de l'Accueil Bonneau. J'ai vécu avec ces itinérants pendant deux ans, et j'ai vu de près la vraie dynamique de ce groupe, le quotidien de l'entreprise qui, vous vous en doutez bien, n'était pas de tout repos, contrairement à l'image idyllique véhiculée par la télévision. C'est bien que la télévision en

ait parlé d'une façon sympathique, mais c'est bien aussi d'aller au fond des choses.

24 images : Pour *Les Elias et les Petrov*, le tournage s'est échelonné sur sept ou huit ans. Est-il encore possible de disposer de ce luxe?

Yves Dion : Je ne sais pas! Même si je persiste à penser que nous, les documentaristes, possédons cette richesse malgré notre pauvreté : le temps! Le temps, c'est le grand luxe, que ne se permet pas la télévision qui en a pourtant les moyens. Le temps pour le tournage et pour faire le montage, le temps pour réfléchir, etc. Je pense, d'une façon positive, que nous pouvons récupérer cette richesse grâce à la nouvelle technologie qui s'accompagne d'un abaissement des coûts... J'ajouterais que, dans le processus de création, la longueur du document final est tout aussi importante. Pour *Raison d'être*, j'avais d'abord une version de quatre heures et demie dans laquelle toute la dynamique entre les gens et la maladie était exposée, avec ses aspects positifs et négatifs. J'ai dû sacrifier des points importants que je ne pouvais pas expliquer, en les contextualisant, par manque d'espace. Dans ces conditions, on en arrive à créer un autre monde. Et là, on ne parle pas du long métrage qui est réduit à 52 minutes pour être casé dans la grille d'horaires de la télévision!...

24 images : Pour Joris Ivens, « Le documentaire, c'est du cinéma d'abord », contrairement à John Grierson dont on dit qu'il établissait une distinction entre le cinéma et le cinéma documentaire. Encore qu'il faille nuancer cette affirmation, car dans les années trente il encourageait les cinéastes à interpréter de façon créatrice les réalités du monde¹. D'ailleurs, les documentaires britanniques de ces années-là témoignent d'une recherche formelle poussée sur les plans de l'image et du son. C'est le déclenchement de la guerre qui a contraint Grierson, à son arrivée à la tête de l'ONF, à encourager le documentaire d'information et de propagande, tout en donnant par ailleurs carte blanche à des jeunes cinéastes comme Norman McLaren dans le secteur de l'animation. Bref, tout le monde s'entend pour dire que le documentaire n'a de pertinence que dans la mesure où il est du cinéma, pour revenir à la citation de Joris Ivens.

Yves Dion : De toute façon, l'affirmation de Grierson ne visait pas à dire que le documentaire n'est pas du cinéma, elle concerne la question du support, le nombre d'images à la seconde, 30 versus 24, c'est-à-dire des considérations techniques, etc. Moi, mes têtes de Turc, ce sont ceux pour qui n'existe que le cinéma de fiction, ce sont les fonctionnaires qui regardent de haut le documentaire parce que les films de fiction sont plus vendeurs.

24 images : Le fait que le film de Michael Moore, *Fahrenheit 9/11*, ait raflé la palme d'or à Cannes, en 2004, est un beau gros pavé dans la mare, alors que c'est le Festival le plus branché sur le cinéma de fiction! C'est au point où certains critiques se sont demandé si c'était vraiment un documentaire! Quel paradoxe! Le film avance des faits documentés, mais comme c'est le cinéaste qui propose une analyse de la situation, qui en fait une lecture personnelle, des gens en arrivent à douter de la véracité de ces faits! C'est comme si une subjectivité assumée n'était plus recevable par certains spectateurs. Cela nous ramène à la question du rapport à la subjectivité, qui est présente dans tout film d'une façon ou d'une autre.

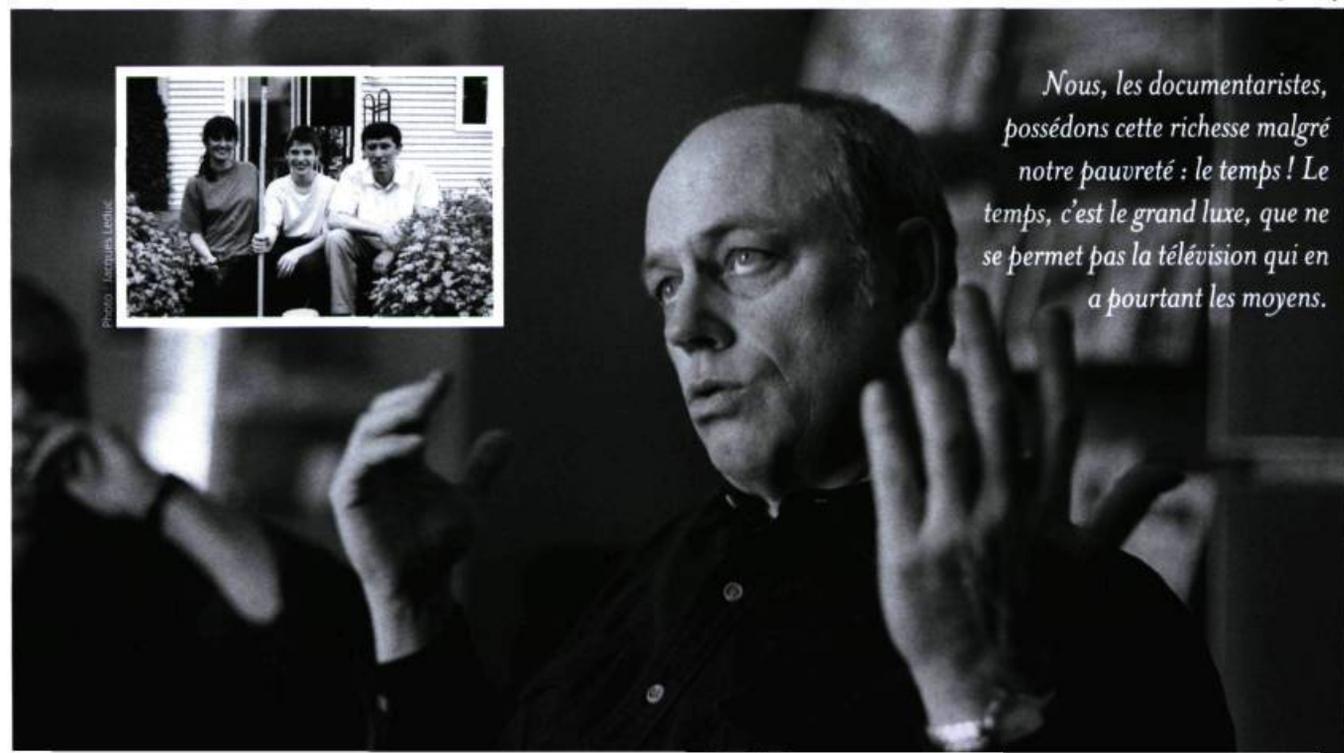
Julie Perron : Ça n'a pas empêché le film, qui est un documentaire, de connaître un succès colossal. Ça montre que les médias ne font pas leur travail, qu'il y a un public assoiffé d'analyse et que c'est le documentaire qui prend le relais. Et il y a du *cinéma* dans ce film, par son montage qui combine l'humour à la réflexion, à partir de documents d'archives. Un spectateur peut ne pas aimer le style de Michael Moore, mais ça c'est une autre histoire.

Magnus Isacsson : En tant que cinéaste, on doit se préoccuper de savoir si notre film a une structure dramatique qui se tient et s'il est crédible...

Yves Dion : D'une façon générale, un film documentaire a implicitement aux yeux du public une crédibilité que ne possède pas un film de fiction, même si on assiste à une certaine confusion sur le plan des perceptions.

Magnus Isacsson : Cette confusion a toujours existé. Depuis quelque temps, on assiste à une nette percée du documentaire d'auteur et d'analyse sur le grand écran, qui est encourageante. Et

Yves Dion. En mortaise : *Les Elias et les Petrov* (2004).



*Nous, les documentaristes,
possédons cette richesse malgré
notre pauvreté : le temps ! Le
temps, c'est le grand luxe, que ne
se permet pas la télévision qui en
a pourtant les moyens.*



André-Line Beauparlant. En mortaise : *Le petit Jésus* (2004).

même, les gens acceptent de plus en plus que ces films aient un point de vue affirmé. Donc, je crois au contraire que la confusion est en train de se dissiper...

24 images : Et que penser de la présence du réalisateur à l'écran ? Comme Michael Moore, qui fonctionne comme un personnage de cinéma à l'intérieur de ses films (sauf dans *Fahrenheit 9/11* où il se fait plus discret).

André-Line Beauparlant : C'est du cas par cas. Dans *Trois princesses pour Roland*, ma présence visait à adoucir certaines situations. Ce n'était pas fait avec l'idée de donner plus de réel ou de crédibilité, c'était fait par rapport à la personne qui vivait une situation intense. Je ne voulais pas me cacher, me réfugier derrière la caméra pour lui poser des questions dures et la laisser seule. Je voulais lui donner la possibilité de me relancer, d'autant plus que nous avons vécu les mêmes choses.

24 images : Oui, mais à ce moment-là, le spectateur prend conscience que ce qu'il voit et entend a eu véritablement lieu au moment où vous l'avez filmé, qu'il ne s'agit pas d'un effet de montage *a posteriori* amplifiant la réaction du personnage. Ça rejoint la philosophie qui sous-tend le fait de filmer en plan-séquence.

Julie Perron : Moi non plus, ce n'est pas le souci de la réalité qui me guide. Dans *Lucie de tous les temps*, je parle avant tout d'une rencontre et d'une relation avec une personne qui m'intéresse, Lucie Aubrac. Donc, je me devais d'être présente à l'image, avec une certaine pudeur, sans être omniprésente. Et en même temps, je me sentais partagée entre moi et mon rôle de réalisatrice face à cette femme qui a failli mourir pendant le tournage en pleine canicule.

André-Line Beauparlant : Moi aussi, en même temps que j'étais à l'écran, je savais bien que j'étais la réalisatrice en train de faire un film. Par ailleurs, il est certain que la présence de la caméra canalise l'énergie des gens et leur donne envie de se livrer. Il faut profiter de ces moments privilégiés. L'entretien avec mon frère s'est fait en deux heures ; ça n'a pas pris quatre jours, parce qu'il était

L'entretien avec mon frère s'est fait en deux heures ; ça n'a pas pris quatre jours, parce qu'il était prêt à le faire. Sans la présence de la caméra, je ne crois pas qu'il serait allé si loin et d'une façon aussi intense.

prêt à le faire. Sans la présence de la caméra, je ne crois pas qu'il serait allé si loin et d'une façon aussi intense.

24 images : C'est la beauté de ce type de cinéma, qui oblige le cinéaste à toujours se demander jusqu'où ne pas aller trop loin, pour éviter de provoquer des réactions qui ne sont pas souhaitables.

Magnus Isacsson : Mais on peut fort bien créer une situation favorable à l'expression d'une réalité qui tarderait autrement à se produire, et que les gens vivraient de toute façon à un moment donné, sans que ce soit pour autant un mensonge. Par exemple, si un désaccord existe entre deux personnes, la situation que nous créons pour le révéler ne change rien à ce fait. C'est là toute la différence entre une « mise en situation » bien gérée et une provocation pure et simple. Il faut savoir profiter des occasions, d'autant plus que le temps nous est souvent compté.

24 images : Ah ! le temps... Il est certain que la question du temps dont dispose le cinéaste reste cruciale. Mais, pourtant, *Le petit Jésus* semble avoir été tourné assez rapidement, non ?

André-Line Beauparlant : Le tournage n'a pas duré longtemps, non plus, pour *Trois princesses*, même s'il a été réparti sur un an. On parle de douze jours de tournage, peut-être. Comme je travaillais avec ma famille, avec des gens que je connais très bien, j'ai bénéficié d'une économie de temps pour établir des rapports avec eux. Mais, au tournage proprement dit, il faut ajouter le temps de réflexion et d'écriture, et la période du montage. Si on fait le compte, ces deux projets se sont échelonnés sur un total de près de trois années. Il n'y a pas beaucoup de reporters à la télévision qui disposent de trois ans pour faire leurs topos !

Julie Perron : Il faut aussi ajouter le fait que ces projets sont nés d'une envie, d'un désir personnel d'aborder un sujet, de témoigner ou de raconter une histoire, et non d'une commande ou d'un sujet dicté par l'actualité. Moi-même, je me sentirais assez démunie pour faire un simple reportage, et je ne trouverais d'intérêt à filmer que si je pouvais m'intéresser à quelqu'un, à une personne en particulier, avec qui je pourrais sympathiser, dans le cas d'un cataclysme comme

le tsunami, par exemple. La relation avec les gens, dans la durée, est importante, et l'envie de tourner vient de là. Finalement, l'entreprise donnerait forcément autre chose qu'un reportage.

Magnus Isacson : Dans cette optique de la relation entre fiction et documentaire, je choisis mes sujets en fonction de leur potentiel dramatique, et non parce que c'est le sujet politique de l'heure, ou le plus brûlant sur le plan de l'actualité. À mes yeux, l'essence de la fiction, c'est la structure dramatique et le développement des personnages. Or les conditions optimales pour faire un documentaire sont réunies quand je peux, en un certain temps, dans la durée, suivre le développement de la situation et des personnages, ce qui me fournit le matériel pour construire ensuite ma structure dramatique. Évidemment, ça vaut pour moi, mais non pour tous les types de documentaires, comme les films d'essai de Chris Marker par exemple qui relèvent d'une autre approche. Ce que j'aime dans le cinéma-vérité, c'est de trouver les conditions qui permettent de suivre les personnages quand ils sont en butte à des situations difficiles et d'observer comment ils s'en sortent. Le défi, c'est de construire un film qui fonctionne comme un film, avec une évolution des personnages et une tension dramatique. C'est pourquoi je préfère échelonner le tournage sur deux ou trois ans, en tournant d'une façon épisodique en fonction du moment, plutôt que sur trente jours ! Quand on s'intéresse à l'actualité internationale, il devient évidemment plus difficile de réunir ces conditions.

Yves Dion : Le temps, c'est le mot-clé, même au montage. Et le passage à l'électronique, avec le système Avid par exemple, n'a pas fait disparaître cette nécessité de disposer de temps ! Autrefois, quand on manipulait la pellicule, le travail était plus long, mais cette « perte de temps » nous permettait de réfléchir, d'assimiler le matériel. Aujourd'hui, la rapidité d'exécution ne donne pas de meilleurs films, bien au contraire, et les monteurs sont conscients qu'ils auraient besoin de ce recul.

Magnus Isacson : Mais le temps est devenu une denrée rare, un luxe dans le contexte du saucissonnage des chaînes spécialisées, et il suppose une complexité à tous les niveaux, à moins d'être son propre producteur.

24 images : On pourrait aussi parler du passage à la vidéo et de la miniaturisation des appareils de prises de vue et de son. Tout le monde pourrait, en principe, devenir comme par magie cinéaste ou caméraman, ce qui est loin d'être le cas !

Yves Dion : C'est le même problème qu'avec le montage ! Avec la vidéo, le cinéaste ou le caméraman dispose d'une possibilité illimitée de filmer, de telle sorte que certains ne se préoccupent plus de ce qu'ils observent ni de ce qu'ils filment, de l'endroit où placer la caméra, alors que le recours à la pellicule, qui était limitée, obligeait à regarder plus intensément la réalité et à faire des choix parmi les manifestations qui semblaient les plus importantes ou les plus révélatrices d'une situation. Donc, la pellicule-film implique un temps de réflexion avant le démarrage de la caméra, une préoccupation aussi par rapport au montage, tandis qu'avec la vidéo on se contente d'appuyer sur le bouton et de changer les cassettes. Même s'il y a des avantages à tourner en vidéo, surtout en documentaire, comme celui de passer de l'intérieur à l'extérieur dans le même plan, on fait moins attention à ce que l'on fait, surtout que l'on sait bien que seule une infime partie de ce que l'on filme sera finalement retenue. Je parle en connaissance de cause, puisque dans

Les Elias et les Petrov les deux premiers épisodes ont été tournés en film et les deux autres en vidéo ! Jacques Leduc, qui était à la caméra, et moi-même sommes d'accord pour dire que les deux premiers épisodes sont nettement meilleurs. Il y a plein de détails dans les deux derniers qui trahissent la paresse ou la fatigue et qui font que le résultat est moins satisfaisant.

André-Line Beauparlant : Mais il y a aussi des cas inverses. Moi, je n'ai jamais tourné en 35 mm, et la seule possibilité que j'avais, avec mes petits budgets, c'était de tourner avec une petite caméra.

24 images : La question rejaillit sur le volume de la production, où l'on retrouve tout et n'importe quoi, le meilleur et surtout le pire, au point d'entacher la crédibilité du documentaire. D'ailleurs, on peut se demander comment il se fait que certaines de ces productions sans intérêt se retrouvent dans un festival, comme celui d'Amsterdam.

Julie Perron : C'est un métier d'être caméraman. Jonathan Nossiter a eu tort de faire lui-même le travail à la caméra sur *Mondovino*. Tout en reconnaissant que c'est un bon film, je ne supporte pas cette caméra qui bouge tout le temps et ce son mauvais : je trouve qu'il y a là manque de respect au spectateur !

24 images : Mais, c'est le fait d'avoir été seul avec une petite caméra qui lui a permis d'entrer en divers endroits où personne d'autre n'aurait pu filmer ! Nossiter avait déjà ses entrées dans ce milieu fermé de la viticulture, et la présence d'une équipe aurait détruit la nature des rapports privilégiés qu'il avait établis avec ce gratin de la mondialisation ! C'est le prix à payer pour aller à contre-courant et pour réussir malgré tout, en fin de compte, un bon film. En certaines circonstances, on doit accepter qu'une image ne soit pas parfaite, pourvu que cela ne soit pas par facilité ou un effet de « signature » chez le cinéaste. On revit les débuts du cinéma direct !

Magnus Isacson : Personnellement, je ne pourrais pas me permettre de suivre des situations pendant plusieurs années, d'emprunter des pistes et d'échafauder des hypothèses au risque de me retrouver dans des culs-de-sac, sans l'apport de la vidéo et de ses minicaméras. Aussi, il s'agit d'un outil de démocratisation qui intéresse beaucoup les jeunes, mais comme ils manquent de formation pour les utiliser adéquatement, cet outil peut aussi être un piège.

Yves Dion : De toute façon, le film en 16 mm n'existe plus pour le documentaire. Ça n'est donc plus une question de choix. En outre, il n'y a plus de différence à l'écran entre le 35 mm et la haute définition en vidéo, et les minicaméras HD ont fait leur apparition, même si elles restent chères... L'avenir est au HD, même le montage y est passé. ■

Transcription : Gilles Marsolais

1. John Grierson : « L'idée documentaire ne demande rien de plus que de porter à l'écran, par n'importe quel moyen, les préoccupations de notre temps, en frappant l'imagination et avec une observation aussi riche que possible. Cette vision peut être du reportage à un certain niveau, de la poésie à un autre ; à un autre enfin, sa qualité esthétique réside dans la lucidité de son exposé », *Grierson on Documentary*, compilé par Forsyth Hardy, Londres, Collins, 1946 ; Faber & Faber, 1966.