

CINÉMA À L'UNIVERSITÉ

Le regard et le geste



Sous la direction de
Serge Le Péron et Frédéric Sojcher

LES IMPRESSIONS NOUVELLES
Caméras subjectives

Collection « Caméras subjectives »
dirigée par José Moure et Frédéric Sojcher

Ouvrage publié avec le soutien de l'Institut ACTE
(Laboratoire de l'École des arts de La Sorbonne,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

et

avec le soutien de l'équipe d'accueil ESTCA
(Esthétiques, Sciences et
Technologies du Cinéma et de l'Audiovisuel) - EA 2302
(Université Paris 8)



Couverture : Dominique Willoughby
Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2020
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

**CINÉMA À
L'UNIVERSITÉ**
Le regard et le geste

Ouvrage coordonné par
Serge Le Péron et Frédéric Sojcher

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

MONTRÉAL, ALLER-RETOUR
RÉFLEXIONS SUR LA RECHERCHE-CRÉATION EN CINÉMA
EN CONTEXTE UNIVERSITAIRE QUÉBÉCOIS¹

Camille Bui & Lucie Szechter

Étant entendu que la recherche-création invite à faire des expériences de pensée incarnées et réflexives, ce texte prendra la forme d'un parcours à deux voix dans un réseau de liens qui se tissent entre théorie et pratique en contexte universitaire québécois, ce, à partir du point de vue situé de ses deux autrices. Sans prétention à l'exhaustivité – le foisonnement et la diversité de la recherche-création au Québec ne sauraient être restitués à l'échelle d'un texte – il s'agit plutôt ici de poser quelques jalons à même de nourrir un dialogue. Nous partirons du récit de nos plongées successives dans les pratiques pédagogiques de l'université de Montréal, au sein du département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques – d'abord Lucie Szechter en 2008, ensuite Camille Bui en 2016 – puis, en évoquant lectures, rencontres et visionnages, nous introduirons certaines propositions québécoises qui nous semblent particulièrement inspirantes pour le contexte français.

DEUX EXPÉRIENCES PÉDAGOGIQUES

Entendre sa voix et théoriser l'oralité

En 2008, j'arrivai pour la première fois au Québec, pour une année d'échange à l'université de Montréal. Je ne

1. Les auteures remercient chaleureusement Olivier Asselin, Karine Bouchy, Serge Cardinal, Marion Froger, Radhanath Gagnon, Germain Lacasse, Cynthia Noury, Viva Paci, Louis-Claude Paquin et Diane Poitras d'avoir bien voulu mettre à notre disposition leurs travaux ou de nous avoir délivré de précieux conseils et suggestions, et en particulier Frédéric Dallaire de s'être prêté avec enthousiasme au jeu de l'entretien et de nous avoir fait part de ses retours critiques.

connaissais rien du Canada mais j'avais découvert les films de Pierre Perrault en licence de cinéma à l'université de Bordeaux 3 dans les cours d'Anita Leandro sur le cinéma documentaire. Je n'y ai découvert ni bélouga, ni orignal, mais sans le savoir je commençais une nouvelle vie qui allait durer près de quatre ans et qui allait me transformer.

Dans la liste des cours de master qui s'offraient à moi, j'ai eu tout le loisir de choisir un cours sur le cinéma expérimental, un cours de sociologie politique, un cours de philosophie et cinéma et, bien sûr, je pris un cours sur le cinéma québécois pour mieux comprendre où je me trouvais. Ce séminaire était donné par le professeur Germain Lacasse et proposait d'explorer les rapports entre cinéma et oralité.

Dans le plan de cours qui nous fut donné le premier jour, Germain Lacasse écrivait notamment :

« Problématique approximative générale guidant chaque cours, ou peut-être "algorithme" d'examen des contextes et des œuvres, ou axes d'examen : entre populaire et académique; entre novateur et traditionnel; entre artisanal ou consumériste; entre pur ou hybride; mais aussi toute autre dynamique pouvant surgir de l'examen de chaque œuvre. Nous supposons que comme la langue, le cinéma n'évolue que dans la rencontre de tous ces facteurs, et que le cheval de race n'existerait pas sans le joual bâtard, peu importe qui les monte. Ce séminaire sera aussi un essai sur le plaisir dans la pédagogie². »

Il nous proposa qu'à chaque rendez-vous nous inventions un conte à partir d'une figure mythique inventée par ses soins : le Carcajoual. Une bête mi-carcajou, mi-cheval. Le carcajou étant un animal bien réel, suffisamment féroce pour être aussi nommé glouton ou démon de Tasmanie des forêts canadiennes. Jeune étudiante française, je me retrou-

2. Germain Lacasse, Plan du séminaire interdisciplinaire : « Penser l'histoire culturelle du Québec. Carcajoual engagé l'hybride cinéma québécois approche vernaculaire », université de Montréal, automne 2008.

vai donc en classe, face à mes nouveaux camarades, non pour faire un exposé discursif et argumentatif comme j'en avais l'habitude, mais pour narrer l'une des péripéties de ce Carcajoual que nous avons à présent en partage. Derrière cette expérimentation, Germain Lacasse souhaitait « montrer comment différents corpus de films québécois résultaient de croisements “bâtards” entre différents matériaux narratifs, esthétiques, culturels, etc. dont la singularité se manifestait par l'apparition de la bête mythique³ ». Allusion qui n'est pas sans rappeler le film *La Bête lumineuse* (Pierre Perrault, ONF, 1982), à propos duquel le cinéaste écrivait :

« Je ne parviens pas à inscrire ce film dans la logique apparente de mes démarches antérieures. Et il me semble indispensable, improbable, impossible qu'il se renouvelle. Il existe comme un don. Je le propose à mon propre étonnement. Inattendu comme une pêche miraculeuse. Mais est-ce qu'on peut disposer de la pêche miraculeuse? Il reste qu'il me semble, en dehors de tout cinéma, que ce film m'apporte une sorte de révélation. Et plus que le film lui-même, qui sera plus ou moins bien ou mal vu, ou même que personne ne verra jamais si le sort en décide ainsi, m'importe la révélation qu'il me procure et que je propose à la fin de ce livre comme une des grandes découvertes de ma petite histoire, une découverte qui concerne l'âme québécoise, la mienne⁴. »

Marion Froger associera très justement à ce film l'idée du peuple qui manque de Gilles Deleuze, lorsque ce dernier propose « une formation collective qui se tient dans le seul acte de l'énonciation plutôt que dans des contenus symboliques ou représentationnels⁵ ». Ainsi Pierre Perrault plonge-

3. Germain Lacasse, Courrier électronique, 2 juin 2019.

4. Pierre Perrault, *Caméramages*, Montréal, L'Hexagone/Paris, Édilig, 1983, p. 115, cité par Marion Froger, *Le Cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2009, p. 201.

5. Marion Froger, *op. cit.*, p. 194.

t-il parmi ce groupe de chasseurs québécois sans avoir l'intention préalable d'être représentatif. En faisant l'expérience du collectif, en saisissant ce qui se trame dans les échanges entre ces hommes dans leur rapport au monde, au sien en tant que cinéaste, et *in fine* peut-être au nôtre en tant que spectateurs, « *individus* affectés d'une manière ou d'une autre par l'idée d'un "nous"⁶ ». Car « [...] *être parmi*, c'est comprendre et raccorder des signes entre eux, s'insérer dans un flux qui organise et dynamise des "multiplicités"⁷ ».

Dans ce premier cours sur le cinéma québécois, il s'agissait d'un simple exercice, mais n'est-il pas probant d'entendre sa propre voix et d'écouter celles des autres avant même de théoriser la notion d'oralité en cinéma ?

Spectateurs de la ville et acteurs dans la ville

C'est à l'automne 2016 que j'ai retrouvé Lucie Szechter à Montréal. Celle-ci était, des années plus tard, revenue quelques mois au Québec pour un séjour de recherche dans le cadre de son doctorat en recherche-crédation à l'université de Liège et à l'ERG de Bruxelles. Travaillant également avec Marion Froger, pour la revue *Intermédialités*, j'ai été recrutée comme enseignante à l'université de Montréal pour une année de postdoctorat. J'ai ainsi à mon tour traversé l'Atlantique pour faire ma rentrée dans une ville que je ne connaissais qu'à travers les films de l'ONF : d'*À Saint-Henri, le 5 septembre* de Hubert Aquin (1962) ou de son remake, cinquante ans plus tard, par Shannon Walsh (*À Saint-Henri, le 26 août*, 2012), aux films de Gilles Groulx : *Le Chat dans le sac* (1964) ou *Où êtes-vous donc ?* (1969). J'étais conviée à donner un cours pour la maîtrise en cinéma, intitulé sobrement « Pratiques documentaires », qui proposait de mener

6. *Ibid.*, p. 195.

7. *Ibid.*, p. 200. Nous soulignons.

une réflexion à la fois théorique et pratique à partir d'une problématique de mon choix.

Suivant mes intérêts de recherche, j'ai décidé d'orienter le cours sur les liens entre cinéma et vie urbaine : manière de faire dialoguer la pensée du cinéma documentaire envisagé comme *pratique de la ville* et l'expérience vécue à Montréal par les membres du groupe, constitués d'étudiants québécois et d'étudiants français qui, comme moi, découvraient la ville en habitants de passage. J'y percevais l'occasion de faire se réfléchir l'espace-temps de la pensée entre les murs de l'université et les moments d'expérimentation dans la ville qui la comprend. D'emblée, l'urbanité n'était donc pas posée comme simple sujet des films documentaires ou « objet d'étude » du cours, mais comme un *milieu* dans lequel réaliser et observer des gestes, quotidiens et cinématographiques, en dialogue avec des pensées théoriques, nées elles aussi de l'expérience sensorielle, subjective et politique de la ville au cours de l'histoire : de Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, jusqu'aux théoriciens postcoloniaux Homi Bhabha ou Gayatri Chakravorty Spivak, en passant par les tactiques de résistance de Michel de Certeau ou d'Henri Lefebvre.

Cette hybridation pédagogique, dont le territoire débordait le lieu propre de l'université, était alors nouvelle pour moi, qui avais enseigné l'esthétique et la théorie du cinéma en France, à Paris Diderot, d'une part et, d'autre part, la pratique documentaire, mais dans le cadre d'ateliers d'éducation populaire en milieu associatif. Si la formule du « laboratoire de recherche-crédation » faisait partie du descriptif du diplôme, je me suis trouvée libre d'envisager les enchaînements entre conceptualisation des pratiques documentaires urbaines et expérimentations filmiques dans la ville. J'ai construit un plan de cours détaillé prenant la forme d'un itinéraire théorique autant que d'un calendrier d'expé-

rimentations pratiques, en dialogue avec plusieurs interlocuteurs. D'une part Marion Froger, professeure responsable de la maîtrise, et d'autre part Julie Pelletier, coordonnatrice, accompagnée des responsables de la formation professionnelle (Bruno Philip pour l'image et Serge Fortin pour le son, chargés de suivre les projets des étudiants sur le volet technique) m'ont informée des pratiques pédagogiques et des possibilités matérielles du département. Ce double accueil se distinguait de la séparation entre enseignements pratiques et théoriques que j'avais connue en France, et m'a permis de penser le cours sans hiérarchie entre la pensée *sur* et la fabrique *du* cinéma, tant sur le plan concret du partage du temps ou de la pondération de l'évaluation, que sur celui du projet intellectuel.

Autour des tables disposées en cercle, j'ai ainsi fait l'expérience, avec une quinzaine d'étudiants, d'une forme ouverte de pédagogie, où se relayaient de manière fluide des temps de leçon classique, des exposés sur des textes et des films, des échanges sur les projets en cours de réalisation. Ces différents moments se nourrissaient d'un même élan interrogatif : en quoi un cinéaste documentariste peut-il se faire *spectateur* de la ville autant que *participant* à ses dynamiques sociales et spatiales ? Cette problématique générale était à même de nourrir une démarche de recherche-crédation en cinéma, en tant qu'elle nous invitait à faire nous-mêmes l'expérience de la dialectique entre deux postures communément distinctes vis-à-vis du film : celle de spectateur et celle de praticien.

Il m'a semblé que, pour ce laboratoire de recherche-crédation, mon travail d'enseignante, par-delà la classique transmission de connaissances, consistait pour beaucoup à inventer un dispositif de circulation entre des paroles, des gestes, des idées, des images et des sons, assez solide pour servir de base commune au groupe, mais assez ouvert pour accueillir

et mettre en contact les personnalités et les idées de chacun, les parcours, les cultures et les voix parfois divergentes des participants, autant que celles des personnages des films. Comme si l'urbain, en tant qu'espace par excellence de la multiplicité et de la coexistence des différences, de sujet du cours était aussi devenu modalité de fonctionnement de notre petit collectif, suivant les termes d'Henri Lefebvre :

«L'urbain, en tant que voie pratique, aurait paradoxalement un rôle pédagogique bien différent de la pédagogie habituelle constituée à partir d'une autorité, celle du Savoir acquis, de l'Adulte fini⁸.»

De ce cadre hybride, bricolé, sont nés quatre films très différents, plus ou moins achevés sur le plan esthétique, mais qui furent sans aucun doute de véritables expériences de pensée *de* la ville et *dans* la ville. Ensemble, ces courts documentaires réfléchissent bien la multiplicité des façons dont le cinéma peut expérimenter les dynamiques urbaines à partir de ses moyens formels propres : du cinéma direct participatif au cinéma expérimental, en passant par l'enquête autobiographique. Chaque étudiant.e était parallèlement invité.e à prolonger ces expériences dans l'écriture d'un essai écrit de forme plus classique. Ces articles n'avaient pas pour impératif de conceptualiser directement leur création, mais devaient se développer à partir d'une même impulsion problématique.

De ces deux expériences montréalaises, nous retirons l'idée que la recherche-création n'est pas seulement une approche enseignée au sein de certains cours dans les universités québécoises : elle peut être active dans l'invention pédagogique elle-même, envisagée comme création d'une forme de partage de l'acte de penser, ajustée aux objets de cette

8. Henri Lefebvre, «La révolution urbaine» [1970], in *Espaces Temps*, n° 49-50, 1992, p. 185.

pensée. La recherche-crédation nous est donc apparue comme un champ ouvert où imaginer des résonnances entre des pratiques – individuelles et collectives, dans des médiums hétérogènes (écrire, parler, réaliser) – et des pensées théoriques ou analytiques du cinéma, en débordant le principe du commentaire ou de l'illustration. En tant qu'étrangères, formées en France, où l'histoire, la théorie, l'esthétique se font majoritairement en parallèle de la création, il y avait quelque chose de joyeusement surprenant et vivifiant à penser le cinéma en l'analysant et en le faisant, ce, dans un même élan réflexif, dépassant la question de la « professionnalisation » des formations universitaires. Dans la suite de cet essai, nous aimerions nous demander en quoi la rencontre avec la recherche-crédation en cinéma au Québec (et plus particulièrement, du fait de nos parcours et rencontres, à l'université de Montréal) est à même de nourrir la réflexion sur la place de la pratique dans les études cinématographiques françaises.

INSTITUTIONNALISATION DES PRATIQUES DE RECHERCHE-CRÉATION : RÉCUPÉRATION, ASSIMILATION OU SUBVERSION ?

Afin de saisir le moment épistémologique et institutionnel que vivent actuellement nos voisins outre-Atlantique, il nous faut d'abord revenir brièvement sur l'émergence de la recherche-crédation au Canada, bien plus précoce qu'en France. En 2003, le domaine des arts et des lettres voit apparaître une nouvelle catégorie de financement intitulée « recherche-crédation ». Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) inaugure ainsi le programme pilote « Subventions de recherche-crédation en arts et lettres » qui fut ensuite pérennisé en 2010-2011⁹. Il est toutefois difficile de dater précisément la naissance de la recherche-crédation.

9. Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte – Vingt propositions pour la recherche-crédation*, Paris, Les Presses du réel, 2018, p. 29.

tion – puisque les pratiques précèdent leur institutionnalisation – mais, dès 2001, à Montréal, voit le jour l’Institut de recherche et création en arts et technologies médiatiques Hexagram, présenté comme « une infrastructure de technologie de recherche et une plateforme pour les arts médiatiques au sein de l’université du Québec à Montréal et de l’université Concordia, en partenariat avec l’université de Montréal¹⁰ ». Très rapidement, ce centre interuniversitaire décroche des subventions très conséquentes pour des projets dont le but n’est pas simplement la production de connaissances ou d’outils, mais également la création directe de valeur économique. En 2005, on peut ainsi lire ce constat dans la rubrique économie du journal québécois *Le Devoir* :

« Montréal est un terreau fertile en matière de nouvelles technologies : Softimage, Ubisoft et Discreet Logic, pour ne nommer que ceux-là, font partie du vocabulaire. Or la recherche universitaire, expérimentale de nature, verse parfois dans les mêmes univers éclatés. C’est là qu’Hexagram entre en scène, et ce lien entre la recherche-crédation et le privé a mené, dans certains cas, à l’étape de précommercialisation. Par exemple, Michel Fleury, de l’UQAM, a créé une agence de casting constituée de personnages humains virtuels que le client peut télécharger sur Internet. Le projet de recherche est devenu une entreprise, Darwin Dimensions¹¹. »

Dans leur ouvrage récemment traduit *Pensée en acte – Vingt propositions pour la recherche-crédation*, les chercheurs et artistes anglophones Erin Manning et Brian Massumi¹² soulignent qu’une scène portée sur les « nouveaux médias » – très prisée par les institutions finançant la recherche-crédation – existait au Québec dès les années 1990, notamment

10. Voir <https://hexagram.ca/index.php/fr/qui-sommes-nous>

11. François Desjardins, « Faire le pont », dans *Le Devoir*, 23 avril 2005, disponible en ligne : <https://www.ledevoir.com/economie/80144/faire-le-pont>

12. Tous deux philosophes, artistes et créateurs du « laboratoire pour la pensée en mouvement », le SenseLab. Voir <https://senselab.ca/wp2/>.

à travers les activités de promotion et de conservation de la Société des arts technologiques (SAT), institut culturel montréalais créé en 1996. Pourtant, c'est bien dans les années 2000 qu'une bascule a eu lieu, alors que les financeurs publics choisissent de valoriser les projets numériques plutôt que les formes traditionnelles¹³. Pour Manning et Massumi, les questionnements politiques autour de ce qu'a vocation à être la « recherche-crédation » se sont donc posés dès l'émergence de ces pratiques et, partant, des premières subventions qui leur sont accordées. Ils soulignent que :

« les “produits artistiques” d'Hexagram deviennent ainsi potentiellement brevetables et commercialisables en dehors du marché de l'art à proprement parler. La moindre promesse de brevetabilité soumet l'activité créatrice à la catégorie de la “propriété intellectuelle” (PI). Du moment où l'art entre dans le domaine de la PI, les questions productivement controversées – éthiques, esthétiques, politiques, ontologiques – qui se jouent traditionnellement autour de la place et la nature de l'« œuvre d'art » sont mises en retrait au profit de l'annexion économique de la sphère de l'activité créatrice et de la capture de ses produits pour l'accroissement de leur plus-value¹⁴. »

Si les débats pour définir cette « recherche-crédation » sont complexes, c'est que, dès les origines, les enjeux épistémologiques et artistiques vont de pair avec des partis pris idéologiques. Tandis que certains chercheurs et praticiens ont à cœur de protéger leurs démarches, leurs écrits et leurs œuvres de toute récupération néolibérale, d'autres, au contraire, voient dans la tentative de définir la recherche-crédation la possibilité d'une institutionnalisation donnant à celle-ci une crédibilité scientifique ainsi qu'une pérennité économique.

13. Erin Manning et Brian Massumi, *op. cit.*, p. 31.

14. *Ibid.*

Sur l'historique de ces débats, nous ne pouvons que recommander la lecture de l'article qui sert aujourd'hui de point de repère dans le contexte canadien : « Research-Creation : Intervention, Analysis and "Family Resemblances" » d'Owen Chapman et Kim Sawchuk, professeurs au département Communication de l'université Concordia¹⁵. Les deux chercheurs-praticiens y analysent l'historique des différentes tentatives de définition d'une « recherche-crédation » qu'on a souhaitée « indexable » au sein des critères traditionnels de la recherche et de l'enseignement universitaires. Comment, en effet, sanctionner par une note un travail en recherche-crédation sans avoir au préalable établi un barème et des normes à respecter? Sur quels critères accepter une proposition d'article en recherche-crédation dans une revue universitaire? Chapman et Sawchuk font ainsi le constat qu'aussi brillantes, et parfois sincèrement désireuses de protéger la recherche-crédation d'une récupération purement marchande soient-elles, presque toutes les définitions proposées se sont construites en opposition – ou par comparaison – avec le paradigme académique dominant. Au contraire, concluent-ils, il serait intéressant d'observer comment les pratiques en recherche-crédation ont le pouvoir d'agir épistémologiquement sur le « régime de la vérité » de l'université (Foucault, 1980) pour le remettre en question, le relativiser, le transformer de l'intérieur, non seulement dans les domaines articulant les arts et les sciences, mais pour la recherche académique dans son ensemble. Selon eux :

« Cette hétérogénéité est précisément ce qui rend la recherche-crédation problématique par rapport à la métrique traditionnelle de production de savoir. En brisant le "ré-

15. Owen Chapman et Kim Sawchuk, « Research-Creation : Intervention, Analysis and "Family Resemblances" », dans *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, n° 5, 2012, p. 5-26.

gime de la vérité” qui est perçu comme fonctionnant dans le contexte de l’université, la recherche-crédation démontre la nature construite de ce régime par rapport à toute forme de recherche académique, la préférence que cette dernière accorde aux méthodes quantitatives de production du savoir, la réalité institutionnalisée et bureaucratique des opportunités de financement, et le conservatisme de nombreux lieux de publication. La recherche-crédation fonctionne par contraste avec le paradigme académique dominant. Mais les paradigmes sont transformables et ont le potentiel de croître, de se déplacer ou même d’être renversés lorsque des technologies alternatives, des pratiques et des découvertes anormales s’accumulent jusqu’au point où de nouvelles fondations épistémologiques et ontologiques se présentent par des éclairs de clairvoyance¹⁶. »

LA DISCRÈTE RECHERCHE-CRÉATION EN CINÉMA. EN DIALOGUE AVEC FRÉDÉRIC DALLAIRE

Alors que nous prenions pleinement conscience de l’avancée des réflexions au Québec à propos de la recherche-crédation, nous avons souhaité en parler de vive voix avec Frédéric Dallaire. L’une de nous ayant eu l’occasion de rencontrer ce dernier, aujourd’hui professeur adjoint en recherche-crédation à l’université de Montréal, à l’époque du postdoctorat, c’est naturellement que nous nous sommes tournées vers lui pour échanger sur ce sujet. Frédéric Dallaire a d’abord obte-

16. « This heterogeneity is precisely what makes research-creation problematic in terms of traditional metrics for knowledge production. By breaching the “regime of truth” that is perceived to operate within the setting of the university, research-creation demonstrates the constructed nature of that regime in relation to any form of scholarship, its privileging of quantitative methods of knowledge production, the institutionalized and bureaucratic reality of funding opportunities, and the conservatism of many publication venues. Research-creation operates in contrast to the dominant academic paradigm. But paradigms are mutable and have the potential to grow, shift, or even be overturned when alternative technologies, practices and anomalous discoveries accumulate to the point where new epistemological and ontological foundations present themselves in flashes of insight. » Owen Chapman et Kim Sawchuk, *op. cit.*, p. 23-24. Notre traduction.

nu une maîtrise en cinéma option recherche-crédation, avant de réaliser un doctorat théorique « classique » mais portant une attention privilégiée aux discours des praticiens sous la direction de Peter Szendy (Paris 10) et de Serge Cardinal (UdeM)¹⁷, tout en menant en parallèle ses projets sonores et audiovisuels. Il a également réalisé un projet de recherche-crédation postdoctoral à l'UQAM. Son expérience de la diversité des liens possibles entre gestes théoriques et gestes artistiques, tant sur le plan personnel qu'institutionnel, et sa force réflexive font de lui un interlocuteur stimulant quant aux enjeux actuels de la recherche-crédation.

L'une de nos premières questions portait sur la place du cinéma dans la recherche-crédation au Québec, qui nous semblait plutôt timide en regard de celle d'autres pratiques se situant au croisement entre art, science et technologie. Frédéric Dallaire formula à ce propos trois pistes de réponse : historique, pédagogique et méthodologique.

Premièrement, la recherche universitaire en art est née du glissement progressif au Québec des beaux-arts vers les universités, avec l'intégration dans les années 1960 des artistes-professeurs dans l'université de Laval et la nouvelle université du Québec à Montréal, fondée en 1969¹⁸. Cette dernière fut donc d'abord investie par les arts plastiques puis la danse, la performance et, par la suite, les arts visuels et médiatiques. Ce n'est que plus tard que sont apparus les premiers départements de cinéma à l'université. Ce bref rappel historique expliquerait déjà en partie le léger décalage qui

17. Voir Frédéric Dallaire, « Création sonore et cinéma contemporain : la pensée et la pratique du mixage », thèse de doctorat sous la direction de Peter Szendy (Paris 10) et de Serge Cardinal (UdeM), soutenue le 18 avril 2014.

18. À propos de cette transformation institutionnelle, voir Marcel Fournier, Yves Gingras et Creutzer Mathurin, « Création artistique et champ universitaire : qui sont les pairs? », dans *Sociologie et société*, vol. 21, n° 2, automne 1989, p. 63-74.

existe actuellement entre le « cinéma », tel qu'on l'entend traditionnellement, et sa présence au sein du champ universitaire.

Le second point, passionnant à bien des égards, que souligne notre passeur est relatif aux modes traditionnels de transmission du cinéma. Pour apprendre le cinéma, il était d'usage de se rendre sur les tournages et d'être initié dans le feu de l'action par ses pairs. Qu'est-ce que l'université pouvait apporter de plus ? Faire un film implique également un certain nombre d'individus : soit une grande équipe, soit une équipe légère comme cela peut être le cas dans le cinéma documentaire s'inscrivant dans la filiation du cinéma direct, né au Québec. Dans les deux cas, les films n'ont pas *a priori* besoin de l'université pour exister comme forme collective et l'université elle-même n'est pas réellement équipée pour accompagner un projet suivant les critères de production de l'industrie.

Enfin, Frédéric Dallaire avance l'hypothèse que le fond du problème résiderait principalement dans les « protocoles » de production. Chacun sait qu'un tournage de cinéma traditionnel est généralement très organisé et hiérarchisé. Les réalités économiques impliquent des contraintes de durée, le respect d'un planning de tournage heure par heure, etc. Or, l'ambition de la recherche-crédation découle justement d'une remise en cause des protocoles historiquement stabilisés par l'industrie : il s'agit au contraire d'« inventer de nouvelles manières de faire¹⁹ ». Se poser la question d'accueillir à l'université le cinéma, tel qu'on l'entend habituellement, met ainsi en lumière la tension épistémologique existant entre la force du protocole des pratiques traditionnelles et le postulat de la recherche-crédation lui-même.

19. Frédéric Dallaire, entretien Skype réalisé par Camille Bui et Lucie Szechter, le 2 juillet 2019.

Quelle définition institutionnelle de cette recherche-création pourrait alors permettre de résoudre cette équation? La réaction de Frédéric Dallaire à cette interrogation fut de nous dire qu’il s’agissait plutôt pour lui de « chercher une “ligne de fuite” » par rapport à cette entreprise de définition, cette dernière n’ayant « pas de grand effets “pratiques”²⁰ ». Alors qu’en France ces débats épistémologiques semblent encore relativement frais, outre-Atlantique ils ont déjà fait sentir leurs limites. C’est de cette situation dont témoigne en ces termes notre interlocuteur :

« Je crois que les discussions sur la définition de la recherche-création mobilisent beaucoup d’efforts de conceptualisation et de légitimation, souvent sous le mode de la disjonction exclusive ( tablir les limites de ce qui peut être et ne pas être défini comme “recherche-création”). Mes expériences m’indiquent que les rapports entre théorie et pratique se redistribuent selon les projets, selon les problèmes  tudi es. Ainsi, la recherche-création élargit le coffre à outils du chercheur, qui peut reprendre des gestes de montage ou de mixage sur le plan conceptuel, ou des gestes de description ou d’analyse dans le processus de création d’une œuvre audiovisuelle. Les  uvres de recherche-création mobilisent souvent le corps *et* l’esprit du spectateur, elles présentent des essais hybrides qui résultent d’une expérience matérielle/intellectuelle²¹. »

Frédéric Dallaire partage en cela le premier mouvement épistémologique de Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury de l’UQAM : celui d’« abandonner la démarche définitoire ». Car, soulignent ces membres d’Hexagram, à l’endroit de la recherche-création comme pratique, celle-ci repose sur un paradoxe :

« Si d’un côté *définir* c’est gommer la matérialité, la vitalité, la concrétude, la situation d’une chose ou d’un phénomène et

20. Frédéric Dallaire, prolongation de l’entretien, courriel du 20 septembre 2019.

21. *Idem*.

MONTRÉAL, ALLER-RETOUR

que de l'autre une pratique est une activité incarnée et inscrite dans une configuration matérielle singulière, comment alors prendre en compte la diversité d'une pluralité de pratiques qui se réclament de la recherche-crétion²² ? »

Pour dépasser l'impossible définition, Paquin et Noury ont, pour leur part, embrassé un « changement d'attitude épistémologique » qui consiste à substituer à l'entreprise de définition une démarche de type cartographique²³ (figure 1).

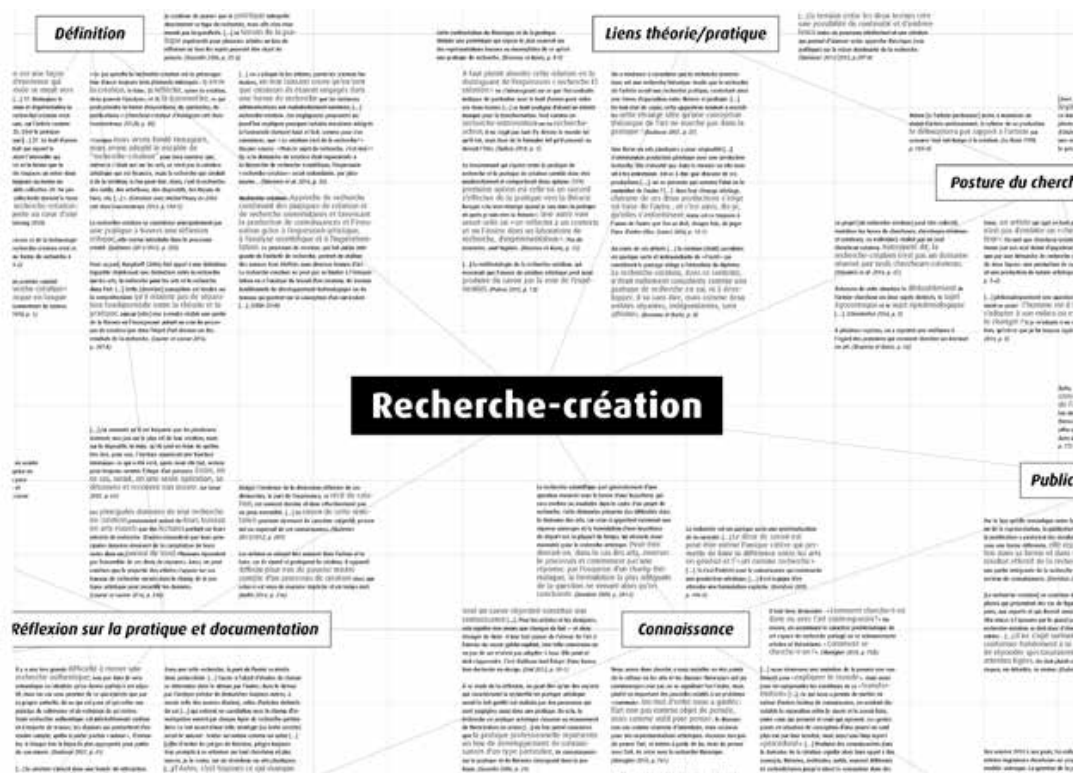


Figure 1 : Extrait de « Cartographie de la recherche-crétion ». Cartographes : Louis-Claude Paquin, professeur en communication, UQAM et Cynthia Noury, candidate au doctorat en communication, UQAM. Design graphique des cartes complétées : Jean-François Renaud, professeur en communication, UQAM.

22. Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury, « Définir la recherche-crétion ou cartographier ses pratiques? », *Découvrir*, ACFAS, février 2018. Disponible en ligne : <https://www.acfas.ca/publications/decouvrir/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>

23. *Ibid.*

Leur célèbre et passionnante « cartographie de la recherche-crédation²⁴ » permet ainsi de visualiser la diversité des pratiques et attitudes épistémologiques en recherche-crédation, le réseau de relations qui se tisse entre elles, tout en ne réduisant en rien l'épaisseur des territoires matériels et conceptuels auxquels elle renvoie.

Aux côtés de Serge Cardinal, fondateur du laboratoire de recherche-crédation « La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son », Frédéric Dallaire, lui, se défait de l'enjeu théorique de la définition, pour s'engager dans une démarche d'expérimentation. Il s'agit plutôt de se positionner « en dehors » de toute tentative de saisie englobante des manières de faire, pour réinventer ce que pourrait être la recherche-crédation à chaque projet. « En dehors » des définitions en général puisqu'à cet endroit précis – l'université – Frédéric Dallaire souligne qu'il faudrait pouvoir envisager le cinéma dans un sens modulable et « élargi ». Une autre manière de décrire cette position serait de souligner le désir qui la sous-tend : celui d'œuvrer sur un mode « mineur ». Si cette voie discrète n'est pas celle, militante, du SenseLab et de ses créateurs, Erin Manning et Brian Massumi, proposant, entre autres choses, « l'anarchivage comme résistance à l'objectivation²⁵ », elle se déploie, elle aussi, comme « un acte de résistance face aux forces hégémoniques²⁶ ». Tandis que la logique de la définition encourage le découpage du champ universitaire entre pratiques légitimes, voire conquérantes, et pratiques exclues, chercher une « ligne de fuite » relève bien d'un geste politique.

24. « Cartographie de la recherche-crédation » par Louis-Claude Paquin, professeur à l'École des médias à l'UQAM, et Cynthia Noury, doctorante en communication à l'UQAM. Disponible en ligne : http://lcpaquin.com/cartoRC/cartes/Carre%20Recherche-creation%20_%20v02.pdf

25. Jacopo Rasmi, dans Erin Manning et Brian Massumi, *op. cit.*, p. 15.

26. Frédéric Dallaire, prolongation de l'entretien, *op. cit.*

INVENTIVITÉ MÉTHODOLOGIQUE DE QUELQUES CHERCHEURS-CINÉASTES QUÉBÉCOIS

Suivant cette ligne d'accueil de la multiplicité, nous souhaiterions maintenant introduire les travaux de quelques chercheurs-créateurs montréalais ayant comme dénominateur commun le cinéma. S'il existe de nombreuses typologies des formes de liens entre recherche et création – dont celles proposées par certains des chercheurs précédemment cités –, celles-ci accordent au cinéma une place réduite, et surtout non spécifique. Sans exhaustivité aucune, l'itinéraire que nous proposons de tracer entre des démarches hétérogènes, affiliées à différentes tendances épistémologiques, vise à mettre en valeur la manière dont chaque question de recherche amène à repenser le cinéma et sa fabrication. Autrement dit : l'interrogation méthodologique sur l'articulation théorie-pratique participe pleinement de la recherche-création en cinéma.

Pour commencer notre parcours, penchons-nous sur le cas de quelques chercheurs qui ont produit des films hors des financements universitaires, mais qui s'attèlent à créer des ponts de plus en plus rapprochés entre leurs travaux théoriques et artistiques. Diane Poitras, notamment, professeure à l'École des médias de l'UQAM, spécialiste de cinéma documentaire, développe des projets de recherche « classiques », mais également de recherche-création. Pour son projet sur la nuit, elle a travaillé à saisir comment manifester cinématographiquement ces états nocturnes où la temporalité devient « plus souple, plus floue » et où l'espace également devient plus « mouvant » et « les êtres et les choses sont perçus dans une géographie plus incertaine²⁷ », ce, à l'heure où l'économie et la technologie les

27. Diane Poitras, « Exprimer des états nocturnes », dans *Intermédialités*, n° 26, automne 2015, « Habiter (la nuit) ». Disponible en ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/1037320ar>

menacent de disparition. Si cette recherche a principalement pris la forme d'un documentaire de création, elle impliquait également une recherche académique plus classique sur le traitement de la nuit, en particulier dans le cinéma hollywoodien. Le projet a ainsi donné lieu à un article scientifique, évalué par les pairs et publié dans la revue scientifique internationale *Intermédiatités*, peu de temps après la sortie de *Nuits* (2014), long métrage de cinéma produit avec la participation financière du Conseil des arts et des lettres du Québec, mais aussi du Conseil des arts du Canada et d'organismes privés (figure 2).



Figure 2 : *Nuits*, Diane Poitras, 73', 2014.

Ainsi, plus qu'un parallélisme entre deux recherches – l'une artistique, l'autre théorique – portant sur un même phénomène sensible, Diane Poitras retrace dans son article intitulé « Exprimer des états nocturnes » la façon complexe dont se sont entrelacés ces deux modes de penser la nuit. Sur le plan technique par exemple, le visionnage de tests effectués avec une caméra numérique performante par faible

luminosité lui a permis de ressentir que le grand rendu des détails ne permet pas de « recré[er] des ensembles, parfois indistincts, qui s'offrent à la perception nocturne ». Poitras décrit ainsi la conclusion à laquelle l'a menée cette prise de conscience :

« Il ne s'agissait donc pas de sur-éclairer la nuit ou de la rendre transparente. Au contraire, il s'est rapidement imposé de travailler *avec* l'obscurité et les espaces rendus flous par la noirceur. Et, à ce chapitre, le format numérique offrait des noirs et des clairs-obscurs de belle qualité.

En fait, l'image d'une nuit transparente obtenue par la caméra numérique me semble coïncider avec le désir de *diurniser* les nuits urbaines contemporaines par le prolongement des activités de production, de communication et de consommation qui se superposent à celles de l'économie du divertissement nocturne. Aussi, dès lors que le film voulait s'interroger sur l'expérience du noir, il devait s'éloigner de l'hypervisibilité numérique et tenter de recréer la noirceur telle qu'elle est perçue par l'humain. Quitte à travailler parfois aux limites du visible²⁸. »

Plus, le jeu de relai entre conceptualisation et fabrication du cinéma, et donc entre rationalisation et sensibilité artistique, s'avère ici particulièrement pertinent dans la mesure où il fait coïncider la méthode et l'objet de la recherche. Selon Poitras :

« La méthodologie de la recherche-création [...] reconnaît que l'œuvre de création artistique peut aussi produire du savoir par la voie de l'expérientiel. De plus, cette méthode qui prend en compte deux modes de connaissance, conceptuel et expérientiel, se révélait concordante avec une épistémologie non dualiste où le jour et la nuit, comme le sujet et le monde, se co-appartiennent²⁹. »

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

Il semble ainsi que des stratégies d'acclimatation voient le jour pour celles et ceux qui ne souhaitent pas abandonner le désir de produire un film « traditionnel », tout en continuant à faire évoluer les cadres à l'université. Olivier Asselin, professeur à l'UDEM et cinéaste québécois, en est également un bon exemple. Celui-ci produit des longs métrages de fiction destinés aux salles de cinéma grâce aux voies traditionnelles de financement (le Conseil des arts et lettres du Québec ou du Canada par exemple) et travaille en parallèle sur la réalité augmentée de manière exploratoire dans une démarche de recherche-crédation. Son film, *Le Cyclotron* (2016), révèle d'ailleurs que la recherche et la création n'ont de cesse de s'influencer mutuellement puisque le scénario repose entièrement sur l'hypothèse théorique qu'une bombe aurait pu exploser pendant la Seconde Guerre mondiale, soit à Berlin, soit à Paris, laissant l'un des adversaires pour mort – ou non – tel le chat de Schrödinger dans sa boîte.

C'est également le cas de Tamara Vukov, professeure à l'UDEM au département de communication, qui a développé un travail de cinéma expérimental avant d'exercer comme enseignante-chercheuse. Elle a ainsi produit au sein du collectif québécois Volatil Works de courts films documentaires et engagés. Dans *Traces of Absence* (8 mm, 1999), elle propose une réflexion sur son identité de femme immigrée, et plus largement sur l'exil, le multiculturalisme, l'assimilation, en alliant un travail de montage rapide entre des images hétérogènes et un récit à la première personne. Autre très court film de montage, *Natosferatu* (2004) fait la critique de la peur occidentale des Balkans, en particulier à travers la figure du « vampire ». Dans un montage d'images et de commentaires tirés de journaux télévisés américains se télescopent alors opérations militaires et extraits du *Nosferatu* de Murnau (1922). Écho direct avec les problématiques de ses films, en

tant que chercheuse, les travaux de Tamara Vukov se sont développés dans le « domaine des approches critiques de la communication politique³⁰ » et interrogent en particulier les frontières, les migrations, les mouvements sociaux et les médias alternatifs. Travaillant également dans le champ du transmédia, Tamara Vukov avait créé dans les années 1990 des œuvres sous la forme de sites Internet portant sur la géopolitique de la région des Balkans. Dans la continuité, elle a mené récemment un projet en recherche-crédation intitulé « Les dossiers Tranzicija », financé par le FQRSC, qui a donné lieu à la réalisation d'un long métrage documentaire ainsi que d'un webdocumentaire portant sur la transition économique et politique de la Serbie d'après la Yougoslavie. Le projet s'est également prolongé à l'occasion d'une résidence dans le centre d'art montréalais Oboro afin de réfléchir à une potentielle installation : signe que du parallélisme entre cinéma et recherche peuvent finalement naître des films qui naviguent entre le champ universitaire et celui de l'art.

Certaines recherches-crédations en cinéma se distinguent moins par l'originalité de leur forme que par leur désir de rendre accessibles au plus grand nombre les sciences et les problématiques qu'elles soulèvent. Le cinéma se fait le vaisseau d'une argumentation dialectique rendue intelligible pour les non-spécialistes, avec un effet proche de la vulgarisation scientifique. Nous pourrions qualifier ces formes filmiques de « passeuses ». C'est le cas notamment d'Isabelle Raynauld, cinéaste et professeure à l'université de Montréal au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques.

30. Voir la p. de présentation de Tamara Vukov sur le site de l'udem : <https://recherche.umontreal.ca/nos-chercheurs/repertoire-des-professeurs/professeur/is/in19284/>

En 2006, Isabelle Raynauld réalise *Le Cerveau mystique*, un film de 52 minutes produit par l'ONF, récipiendaire du Prix gémeaux du meilleur documentaire catégorie scientifique (2009). D'une facture classique – entretiens avec des experts, effacement de la présence de l'auteure derrière la caméra, musique extra diégétique sur les transitions –, le film propose de suivre l'avancée de recherches menées à l'UDEM, à l'université laurentienne de Sudbury en Ontario et à l'université de Madison dans le Wisconsin. Ces recherches ont pour objet commun l'étude du cerveau lorsqu'un individu se trouve dans un état « mystique ». Sœurs carmélites et moines bouddhistes se retrouvent ainsi le crâne couvert de capteurs ou allongés dans des scanners afin que les scientifiques puissent dépister ce qui se joue à l'endroit du cerveau entre leurs connexions neuronales et la relation transcendante qu'ils cherchent à établir avec Dieu.

Si le film ne reflète pas en soi la part d'innovation formelle souvent présente en recherche-création, il trouve son originalité et sa raison d'être de manière détournée grâce au caractère profondément exploratoire des recherches qu'il documente. Il donne à voir la science en train de se faire, dans ce qu'elle a de plus fragile. L'équipe de l'UDEM se voit par exemple refuser le droit d'explorer l'un des axes de leur recherche par le comité scientifique de l'institut neurologique de l'université alors qu'elle souhaitait utiliser des marqueurs radioactifs afin d'observer le rôle de la sérotonine dans l'expérience mystique. La caméra d'Isabelle Raynauld filme également leur confrontation avec d'autres chercheurs lors d'une conférence en Pennsylvanie. Au cours des échanges avec le public après leur présentation, un homme leur reproche d'avoir communiqué sur ce qu'il considère être une simple « anecdote ». Le film se conclura pratiquement par cette contre-remarque de Basarab Nicolescu, physicien au CNRS

présent dans la salle, rappelant qu'au contraire les grandes révolutions en physique au xx^e siècle « ont toujours commencé par de très très petites déviations : anecdotiques³¹ ». Une réflexion qui pourrait certainement s'appliquer aux nombreuses méthodologies de type exploratoire, sans garantie de résultat tel qu'entendu dans le « régime de vérité » de l'université classique, inventées par les chercheurs-créateurs et les chercheuses-créatrices qui participent à la mutation constante du lien entre théorie et pratique.

Suivant un tout autre paradigme, Radhanath Gagnon, doctorant au département de communication à l'UQAM, fait pourtant lui aussi de la recherche-création une manière d'être témoin des recherches – artistiques dans ce cas – menées par une communauté précise. Il s'intéresse, lui, aux dynamiques au sein de laboratoires de création collective audiovisuelle. Ces laboratoires, apparus au Québec à la fin des années 1990, regroupent des participants internationaux qui, sur une courte durée, s'engagent ensemble dans l'écriture et la réalisation de plusieurs courts métrages³². Adoptant une démarche de recherche-création, ce, dès son travail de maîtrise, Radhanath Gagnon ne se contente pas d'observer ces processus collectifs mais prend le parti de s'engager activement dans le travail des laboratoires en y œuvrant comme participant, en y donnant des ateliers d'écriture, voire en les organisant. En cela, sa recherche donne lieu non seulement à des écrits « traditionnels » et réflexifs, mais aussi à des réalisations audiovisuelles qui sont de deux sortes et fonctionnent de façon couplée : des courts métrages de fiction nés au cours

31. *Le Cerveau mystique*, 2006, 44'30.

32. Voir Radhanath Gagnon, « Construction identitaire au sein des laboratoires de création collective audiovisuelle », dans *Composite* 15 (1), 2012, Laboratoire de création collective cinématographique, mémoire de maîtrise en communication sous la direction de Michel Caron, UQAM, janvier 2014.

de laboratoire et de courts films qui révèlent les coulisses de la fiction.

Ainsi, durant son doctorat, Radhanath Gagnon a entre autres participé à un laboratoire au Chili dans lequel il a co-réalisé un court métrage intitulé *Lucero*, racontant la fin de journée d'un père et de son fils à Valparaiso (Fig. 3). En parallèle, et loin d'être un simple making-of, un second film documente sous la forme d'un dialogue – dit par deux acteurs – la fabrication de cette fiction, sur le plan humain, artistique et technique, autant que le processus de conceptualisation de la dynamique collective du laboratoire (Fig. 3 bis). L'auteur y expose notamment son choix méthodologique de chercheur-participant, ainsi que le dispositif médiatique qui l'accompagne : celui d'une caméra Go-Pro fixée au torse pendant tout le déroulement du laboratoire. Là encore, conceptualisation et création, pensée émanant du champ universitaire et pensée née d'une expérience sur le terrain, ne sont plus séparées de façon binaire, mais s'imbriquent l'une dans l'autre, cette fois grâce à un objet tiers. Entre le film de fiction autonome et l'écrit-commentaire, le film processus possède une qualité hybride et *pense* la réalisation collective à la fois du dedans et du dehors : sur le mode de l'immersion phénoménologique et de la distance (auto)ethnographique (figures 3 et 3 bis).

Afin de poursuivre cette exploration des relations entre théorie et pratiques à l'université dans le contexte québécois, nous souhaitons revenir au texte de Serge Cardinal « La recherche-crédation : une pensée audio-visuelle?³³ » issu d'une communication au Congrès de l'ACFAS de 2012. En praticien

33. Serge Cardinal, communication : « Introduction à La recherche-crédation dans l'université du XXI^e siècle », 80^e Congrès de l'ACFAS, Montréal, 8 mai 2012. Disponible en ligne : http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/communications_serje-cardinal_la-recherche-creation.pdf

MONTRÉAL, ALLER-RETOUR



Figure 3 : *Lucero*, Alvan Prado et Radhanath Gagnon, 11', 2015.



Figure 3 bis : « Écriture créative » avec de la vidéo : expérience de création dans le laboratoire cinématographique du « Chacalab », Valparaiso, Chili, Radhanath Gagnon, 8', 2016.

et théoricien du son, Serge Cardinal y filait alors avec pertinence la métaphore entre le trait d'union, liant recherche et création, et une « zone d'interférence » :

« Le philosophe Gilles Deleuze écrivait : "C'est au niveau de l'interférence de beaucoup de pratiques que les choses se font, les êtres, les images, les concepts, tous les genres d'évène-

ments.” Pour mon compte, je prends ce terme d’interférence en son sens le plus concret, c’est-à-dire comme une superposition de vibrations ou de courants en phase ou en déphasage, qui provoque ou produit un effet et ne laisse pas indemnes les courants ou les vibrations. Dans l’interférence des deux pratiques, la recherche (une théorie, un concept, une méthode scientifique) et la création (un art, ses médiums, ses techniques, son histoire) se constituent, se différencient, se co-déterminent. Et ce qu’elles produisent est un événement [...] Et, à ce compte, ce qui est produit, ou ce qui se produit, ce pourrait être tout aussi bien une image qu’un concept, l’important étant que le mode de production soit celui d’une interférence entre recherche et création³⁴. »

Serge Cardinal précise que, pour qu’il y ait interférence, les pratiques artistiques doivent tendre entièrement vers des « modes singuliers de problématisation » et, plus précisément, dans le domaine du cinéma qui le préoccupe et qui nous préoccupe avec lui : des « modes singulièrement audio-visuels de problématiser »³⁵.

« [T]elle ou telle pratique de création (le cinéma, par exemple), parce qu’elle porte sur tel matériau, parce qu’elle rencontre tel ou tel phénomène, parce qu’elle éprouve telle ou telle difficulté, etc., se trouve en position de formuler avec le plus de force les éléments d’un problème³⁶. »

Le travail de cinéaste de Cardinal se fait démonstration incarnée de cette proposition. Ainsi, son film *L’Invention du paysage* (30’, 1998) donne l’occasion de s’interroger sur ce qu’est la musicalité d’une bande sonore. Mais cette recherche est d’abord pratique : il s’agit de mettre en œuvre, en dialogue avec la réalisation, un travail de prise de son et de conception sonore, qui ne réduise la bande sonore ni à

34. Serge Cardinal, *op. cit.*, p. 4, citant Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 365.

35. Serge Cardinal, *op. cit.*, p. 6.

36. *Ibid.*, p. 5.

une fonction naturaliste, ni à une fonction narrative, mais pas, non plus, à un élément autonome. Le projet naît du « désir de saisir par le sonore un effet de solitude et de mélancolie inscrit dans le paysage ; [du] désir d'injecter un peu d'étrangeté dans la réalité matérielle par la musicalisation des bruits et la bruitisation de la musique³⁷ ». De cet élan émerge un film qui veut s'offrir aux spectateurs comme une expérience « de sensations et d'affects³⁸ » matérialisés par des blocs de sons qui, travaillant avec l'image, font paysage. Un texte lui succède, quelques années plus tard, signé par Serge Cardinal (réalisateur), Martin Allard (preneur de son) et Louis Comtois (concepteur sonore). Plutôt que de décrire et d'analyser l'objet audiovisuel achevé, les auteurs s'emploient à déplier les différents gestes de création – à la fois techniques et esthétiques – qui en ont permis la matérialisation. Ainsi, l'article « La musicalité d'une bande sonore » explicite en quoi ce travail collectif de création relève d'une forme de problématisation, par l'expérience du cinéma elle-même, de ce qu'est la musicalité au cinéma. Démontrant par là que l'expérimentation pratique nourrit des propositions théoriques particulièrement fines sur les rapports entre son et image. Comme conclusion temporaire, les auteurs formulent l'idée suivante :

« S'il existe une musicalité de la bande sonore, c'est dans la mesure où les qualités plastiques d'un son – son profil de masse, son profil dynamique, son grain, son allure – réussissent à entrer en correspondance avec celles d'un autre son, formant ainsi un bloc provoquant des sensations et des affects. Mais s'il existe une musicalité au cinéma, c'est aussi parce que les sons (pris cette fois dans leur forme globale) se lient les uns

37. Serge Cardinal, Martin Allard, Louis Comtois, « La musicalité d'une bande sonore. À propos de *L'Invention d'un paysage* », dans Réal La Rochelle (dir.), *Écouter le cinéma*, Montréal : 400 coups (2002), p. 162.

38. *Ibid.*, p. 160.

aux autres, s'agglutinent, se superposent, créent des lignes, des paliers, des épaisseurs, des séquences³⁹. »

Par un jeu de relais, ces propositions ouvrent sur un nouveau moment d'exploration par la création cinématographique : « Nous nous trouvons là à la pointe de notre savoir et de notre ignorance. Nous sommes à l'orée d'un prochain film⁴⁰ », concluent les trois auteurs.

Plus récemment, Serge Cardinal a poursuivi cette démarche exploiratoire en travaillant sur et avec l'œuvre du cinéaste Gilles Groulx. Par le court livre, *Précis de résistance audiovisuelle*⁴¹, il expose avec Frédéric Dallaire une pensée en train de se faire, en compagnonnage avec feu le cinéaste québécois et ses films. Tous deux signent la réalisation de cet objet textuel et visuel avec Karine Bouchy, chercheuse-créatrice, dont les gestes graphiques donnent corps à ce « remixage » d'idées. L'agencement des matériaux hétérogènes qui composent ce livre en noir et blanc – images, citations, commentaires contemporains, interventions manuscrites, croquis, et autres documents ou fragments visuels – fait résonner dans l'espace de chaque double page, et au rythme du défilement des pages, des temps et des énonciations multiples. Par ce geste conceptuel et matériel, il ne s'agit pas simplement de consigner, commenter ou analyser la pensée de Gilles Groulx, mais d'entrer en dialogue avec elle, pour en prolonger la vitalité, tant esthétique que politique.

Cette forme de pensée n'est pas sans nous rappeler l'anachronisme et la « connaissance par les montages » comme méthode, que le philosophe Georges Didi-Huberman ap-

39. *Ibid.*, p. 172.

40. *Ibid.*, p. 174

41. Serge Cardinal et Frédéric Dallaire, « Précis de résistance audiovisuelle », Livre encore inédit, à paraître.

pelle de ses vœux car « tout objet social et historique se constitue lui-même comme un montage⁴² » :

« L'anachronisme serait alors la connaissance nécessaire de ces complexités, de ces intrications temporelles. Devant une image, il ne faut pas seulement se demander quelle histoire elle documente et de quelle histoire elle est contemporaine, mais aussi : quelle mémoire elle sédimente, de quel refoulé elle est le retour. À ce moment, l'anachronisme n'est plus une solution de facilité visant à interpréter le passé à l'aide de nos seules catégories présentes, mais une solution de complexité visant à comprendre chaque présent historique comme constitué de nœuds temporels très hétéroclites⁴³. »

Dans son projet *Tombeau de Gilles Groulx ou l'enterrement de la recherche-crédation (par une épellation mimétique)* (2019), Serge Cardinal expérimente autrement ce mode de « connaissance par les montages ». Réalisé avec la collaboration des membres du laboratoire sur la création sonore⁴⁴, cette installation audio-visuelle monumentale « veut rendre hommage au cinéma de Gilles Groulx, remixant images, musiques et paroles pour en rappeler la force artistique et en montrer l'actualité politique⁴⁵ ». Le *Tombeau* se présente comme une pièce plongée dans la pénombre, dans laquelle sont disposés trois écrans – hauts d'environ 1,80 mètre et posés sur des stèles rappelant la forme du tombeau – et neuf haut-parleurs, des chaises et une table de travail « en trois

42. Georges Didi-Huberman, « La condition des images », entretien réalisé par Frédéric Lambert et François Niney, dans *MédiaMorphoses*, n° 22, février 2008, p. 12.

43. *Ibid.*

44. *Tombeau de Gilles Groulx ou l'enterrement de la recherche-crédation (par une épellation mimétique)* (2019), montage image : Frédéric Dallaire ; montage sonore et musical : Simon Gervais et Ariel Harrod ; interventions graphiques : Karine Bouchy ; effets spéciaux : François Arsenault ; texte : Marie-Ève Loyez ; réalisation : Serge Cardinal.

45. Serge Cardinal, « *Tombeau de Gilles Groulx*. Dossier de présentation », 2019, p. 2.

strates» donnant à consulter croquis, notes et livres et mettant à disposition un casque d'écoute⁴⁶.

Durant cinquante-deux minutes, la projection déroule une exploration transversale de l'œuvre de Gilles Groulx, à travers quatre parcours thématiques et esthétiques⁴⁷. Par exemple, un « premier mouvement » s'intéresse au « travelling d'accompagnement », soit les manières qu'a eues Gilles Groulx d'emboîter le pas à ses personnages, à leurs façons singulières de se mouvoir : qu'il s'agisse de dérives individuelles dans la ville, ou de la marche de peuples en lutte, du Québec au Mexique. Le montage – réalisé par Frédéric Dallaire – vient ici souligner, par la succession des plans en mouvement et l'effet comparatif du diptyque, la mobilité de la prise de vue et l'inscription de chaque corps individuel dans l'espace du commun, filmé et filmique. Les parcours suivants, intitulés « Deuxième geste : mettre la main aux idées », « Troisième portrait : les Américains » et « Quatrième acte : peupler sa solitude », donnent respectivement à retraverser l'œuvre de Groulx comme ensemble de gestes manuels qui sont autant de manières de penser, comme vaste portrait d'une Amérique subalternisée, ou comme un appel à un « nouveau monde⁴⁸ ».

Aux différentes formes de remixage et de remontage des plans et des séquences de Groulx s'ajoutent les interventions graphiques de Karine Bouchy. Par exemple : le tracé à la main d'un contour vient souligner par transparence un motif récurrent, telles la silhouette du corps en mouvement et la ligne d'horizon des travellings d'accompagnement. Le geste graphique rend ici possible une description de l'image par redoublement et abstraction de la composition, qui la

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

donne à penser mais sans en absenter la matérialité. Les voix *over*, écrites par Marie-Ève Loyez, se refusent elles aussi à substituer le texte analytique à l'œuvre analysée, pour plutôt l'accompagner, en donner à penser le mouvement et l'esprit, par la résonance entre les plans et les interprétations. Au point que le mixage vient confondre, par moments, ces voix interprétatives avec la matière sonore remixée des films eux-mêmes.

Avec le *Tombeau de Gilles Groulx*, l'interférence entre création et recherche se fait de plus en plus intime, puisque l'invention audiovisuelle et le travail analytique se fondent en un même faisceau gestuel. Car, pour Serge Cardinal et ses collaborateurs, il s'agit d'inventer des formes à la croisée de l'audio-visuel, du graphique et du textuel, en s'inspirant de gestes cinématographiques qu'ils se proposent *par ce processus même* de décrire et d'analyser. C'est cette façon de trouver dans l'œuvre étudiée la forme, absolument singulière, de son interprétation que Cardinal propose de nommer l'«épellation mimétique» :

«Ce tombeau pratique une forme d'«épellation mimétique» : reprendre et apprendre les gestes de Gilles Groulx au point de se rendre semblable à son œuvre; interpréter son cinéma, mais au sens musical du terme; c'est-à-dire : comme un interprète inspiré par Glenn Gould, jouer et rejouer des fragments de ses films jusqu'à produire de petites différences qui feront entendre et comprendre quelque chose de singulier (espérons-le)⁴⁹.»

49. *Ibid.*, p. 3.

INFLUENCES POSSIBLES DE LA RECHERCHE-CRÉATION DANS LA RECHERCHE THÉORIQUE ET L'ENSEIGNEMENT

Passer par la pratique

Après ce bref parcours dans les questions et pratiques de la recherche-création québécoise dans le champ du cinéma, nous aimerions tirer quelques directions inspirantes pour le contexte français. Tout d'abord, et de façon assez évidente, la possibilité pour les chercheurs de développer une pratique du cinéma au sein de l'université, reconnue comme une de leurs activités académiques au même titre que l'écriture d'ouvrages ou d'articles, et financ e par les institutions de recherche est une voie qu'il serait intéressante de voir se développer plus en France. Loin d'imaginer cette figure de chercheur-cinéaste comme un futur paradigme dominant, il s'agirait simplement d'élargir les possibilités donn es aux chercheurs dont la sensibilité pour le cinéma comme forme de pensée les pousse à vouloir en faire l'expérience : non seulement comme spectateur et analyste, mais aussi comme praticien, suivant une dialectique d hi rarchis e entre conceptualisation et création artistique.

Au-delà ou en de   de cette double posture, une plus grande ouverture à la pratique dans le champ de la recherche pourrait venir enrichir les formes de recherche « traditionnelles », opérant par rationalisation et adoptant une forme écrite qui respecte les standards académiques. En effet, la recherche-création, entendue comme un *processus expérimental* n'a pas à être l'apanage des chercheurs ambitionnant d'être pleinement auteurs de cinéma. La connaissance concrète de certains gestes techniques et artistiques peut, plus humblement, être un moyen de nourrir le regard et l'inventivité théoriques. L'analyse de certains corpus ou formes filmiques *en fonction de la praxis* permet en effet de développer une

analyse sémio-pragmatique ou rhétorique du cinéma, attentive à des logiques propres aux gestes cinématographiques et, en cela, à même de renouveler les vieux modèles interprétatifs.

C'est aussi ce que suggère Frédéric Dallaire lorsqu'il évoque l'intérêt pour un chercheur de faire l'expérience des logiciels de montage afin de créer un relai entre des gestes pratiques et des gestes d'analyse. Le découpage ou le remontage d'un film n'aurait pas alors nécessairement de finalité artistique mais pourrait permettre de développer de nouveaux outils, à la fois concrets et conceptuels, pour l'analyse filmique. Autre exemple parmi nos interlocuteurs montréalais : si Marion Froger est à même de théoriser aussi finement la fragilité de la relation de don à l'œuvre entre filmeur et personnage dans la création documentaire, c'est que sa sensibilité aux dynamiques sociales s'est construite à travers le visionnage de films mais également, nous a-t-elle confié, grâce à l'expérience personnelle mais non moins marquante de la réalisation. Le documentaire autoproduit⁵⁰ qu'elle a réalisé en 2009, sur – et pour – une amie bergère qui passait ses trois derniers mois avec son troupeau avant de raccrocher les gants, n'a de cesse de venir enrichir sa connaissance théorique du cinéma. Autrement dit, il nous semble que la pratique du cinéma, même de façon non professionnelle, constitue un passage passionnant pour réinventer et transmettre nos manières d'être sensibles et *in fine* de conceptualiser les formes et les pratiques filmiques.

Circulations pédagogiques

La recherche-crédation d'inspiration canadienne nous paraît donc également intéressante pour la pédagogie du cinéma au niveau des masters recherche qui pourraient dévelop-

50. *La Boucle*, Marion Froger, 78', 2009.

per non seulement des laboratoires de recherche-création, mais aussi la formule de validation par un rendu filmique accompagné d'un écrit prenant la forme de « retour réflexif ». Inscrivant ainsi la création dans l'état de la littérature théorique et de la création filmique. Toutefois, l'intérêt de cette articulation théorie-pratique ne concerne pas seulement la formation à la recherche : en s'inspirant du modèle québécois, elle pourrait également se développer dès les maquettes de licence. Il ne s'agirait plus alors, comme c'est souvent le cas dans les formations françaises mixtes, de cloisonner l'ensemble des enseignements pratiques et théoriques, mais de véritablement penser certains cours comme des ponts entre ces deux manières d'apprendre ce qu'est et ce que peut le cinéma, et de jouer avec les interférences possibles. Si l'on prend comme exemple la maquette du baccalauréat (l'équivalent de notre licence) en cinéma de l'UDEM, on trouve ainsi plusieurs cours « influencés » par la recherche-création, comme « Théorie et pratique du montage », « Prise de son créative » ou « Arch ologie et technique de l'image ». Le principe revendiqué de ces cours est d'encourager un apprentissage réflexif de la pratique cinématographique, en lien avec l'histoire des formes, les théories du cinéma et les discours des praticiens, et non seulement la transmission de savoir-faire techniques, abordés dans des temps spécifiques d'atelier technique.

Par exemple, l'objectif pédagogique du cours « Pratique et esthétique du son », comme nous l'expose Frédéric Dallaire, est double : il s'agit à la fois d'« apprendre à écouter *par* le cinéma » et d'« apprendre à écouter *pour* le cinéma » et donc de se former à la prise de son⁵¹. Dallaire insiste à ce propos de façon intéressante sur la nécessité d'envisager

51. Frédéric Dallaire, entretien précédemment cité.

ces formes de « pratiques raisonnées » sur un mode graduel. Son expérience lui a en effet prouvé que la maîtrise préalable d'un certain nombre de gestes concrets de fabrication était fondamentale pour que les étudiants puissent s'investir avec intérêt dans un dialogue sur la pratique.

Bien sûr, la mise en place de ce type d'enseignements nécessite la formation et le recrutement d'enseignants-chercheurs possédant, peut-être plus qu'une carrière professionnelle autonome de cinéaste, une expérience à la fois concrète et réflexive de la pratique du cinéma. Dans un contexte économique où l'université française ne peut proposer le même type de formation professionnelle que les écoles de cinéma, le développement d'une approche pédagogique misant sur le développement de la sensibilité artistique, à travers des circulations à double sens entre histoire, esthétique, théorie et pratiques du cinéma, nous paraît être une voie essentielle.