

Polar life (1967) / La vie polaire (2014) : les différents modes d'existence d'un film et de sa recréation

Anatole Audouin

▶ **To cite this version:**

Anatole Audouin. Polar life (1967) / La vie polaire (2014) : les différents modes d'existence d'un film et de sa recréation. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01366337

HAL Id: dumas-01366337

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01366337

Submitted on 14 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

AUDOUIN Anatole

Université Rennes 2 Haute-Bretagne

U.F.R. Arts, Lettres, Communication

Département Arts du Spectacle et Études Cinématographiques

Polar Life (1967) */ La Vie Polaire* (2014)

Les différents modes d'existence d'un film et de sa recréation

Mémoire de Master Recherche en Études Cinématographiques

Sous la direction de Mr LE FORESTIER Laurent

soutenu le 28 juin 2016

Jury :

M. Antony FIANT, professeur, université de Rennes 2

M. Laurent LE FORESTIER, professeur, université de Rennes 2

M. Éric THOUVENEL, maître de conférences, université de Rennes 2

Année universitaire 2015-2016

Table des matières

Avant-propos …….. vii

Introduction générale …….. 1

Première partie : Le(s) dispositif(s) original(aux) : *Polar Life,* une expérimentation cinématographique de l'Expo 67 de Montréal ……. 7

Chapitre 1 - Montréal à l'heure de l'Expo 67 ……..…… 9

1.1 Contexte de l'Expo 67 ……..…….. 9

1.2 L'Homme et les régions polaires / Man and the Polar Regions ....… 10

1.3 Cinquante ans après l'Expo 67 : méthode historique et vérification des sources ……. 13

Chapitre 2 - Un événement historique localisé : *Polar Life* lors de l'Expo 67 …… 17

2.1 Polar Life *comme solution à un problème architectural* ……....…. 17

2.2 Imaginer le dispositif expérimental, complexe et novateur de l'époque (*par le recours nécessaire à la documentation non-film)* …… 21

Chapitre 3 - Le multi-écrans : un terrain d'expérimentation dans le champ du cinéma élargi ……..…….……. 29

3.1 Le cinéma élargi des années 1960 et l'Expo 67…… 30

3.2 Le multi-écrans de Polar Life *: un montage expérimental* …… 34

3.3 Le multi-écrans versus le multi-image …….. 38

3.4 Vers de nouvelles déclinaisons face aux limites du « cinéma élargi » …… 41

Deuxième partie : Les multiples déclinaisons de *Polar Life.* Analyse et mise en perspective de l'attraction immersive / l'œuvre filmique narrative ……...… 45

Chapitre 4 - Un dispositif de projection monumental : l'éternelle recherche de l'attraction immersive …….. 47

4.1 Un bref aperçu des dispositifs (de projection) monumentaux …… 47

4.2 Dans les rouages du cinéma circulaire : réflexions autour du panorama et du cinéma panoramique 52
4.3 Aspect immersif et théories de l'immersion dans l'image 55
Chapitre 5 - Le système IMAX : différences et similitudes avec l'œuvre de Ferguson 59
5.1 Point de vue technique 59
5.2 IMAX et « écran d'immersion » 62
Chapitre 6 - L'ancrage thématique et esthétique du documentaire 67
6.1 Thématiques, enjeux géoplitiques et idéologiques 67
6.2 Film de voyage… 70
6.3 … ou documentaire de cinéma direct ? 75
Chapitre 7 - L'oralité à l'œuvre dans *Polar Life* : entre narration et enjeux nationaux 83
7.1 L'oralité à valeur narrative 85
7.2 L'oralité comme vecteur d'enjeux nationaux 87

Troisième partie : L'intégration du dispositif dans la restauration de films ou le paradigme de la *recréation* de films 91

Chapitre 8 – Le processus de résurrection de *Polar Life* 93
8.1 La redécouverte du/des film(s) 93
8.2 La restauration en question : objectifs visés et problèmes rencontrés 96
Chapitre 9 - La recréation du dispositif de *Polar Life* : l'exposition *La Vie Polaire* à la Cinémathèque québécoise en 2014 103
9.1 La prise en compte d'une architecture révolue : un défi de taille (monumental) 103
9.2 Recréation d'un dispositif de projection pour l'éphémère exposition à la Cinémathèque québécoise 105
9.3 L'immersion : perte de l'aura ? 107
Chapitre 10 - *La Vie Polaire* ou le paradigme de la recréation de films 109
10.1 La restauration impossible des films 109
10.2 Le paradigme de la recréation de films 112

10.3 L'intégration d'un paramètre négligé dans la restauration de films : le dispositif …… 115
10.4 Un dernier facteur de variabilité : le nouveau regard sur la nordicité et l'Expo 67 ……... 117

Conclusion …… 123

Épilogue : un avenir de l'œuvre incertain ? …… 124

Bibliographie ……... 129

Annexes …… 143

Avant-propos

Ce mémoire de master Arts du Spectacle en Études Cinématographiques est le fruit de deux années de cheminement : l'une au Canada à l'Université de Montréal où j'ai pu effectuer des recherches au sein des bibliothèques de l'UdeM, explorer des fonds d'archives comme ceux de la Cinémathèque québécoise et de la BANQ, consulter des œuvres audiovisuelles inhérentes à ma localisation ; l'autre en France à l'Université Rennes 2 Haute Bretagne où j'ai pu écrire et réaliser ce mémoire tout au long de l'année universitaire, en prolongeant mes recherches.

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont soutenu et aidé à réaliser mon projet de recherche, à commencer par Laurent Le Forestier, mon directeur de recherche qui m'a non seulement informé mais aussi soutenu dans mon choix d'aller étudier à l'étranger par le biais d'une convention bilatérale ; Gilles Mouëllic, Éric Thouvenel et Priska Morrissey, pour leur soutien sans lequel je n'aurais pas pu postuler pour cette convention. Je remercie également Jean Gagnon et Marina Gallet, ainsi que tout le personnel de la Cinémathèque québécoise, qui m'ont aiguillé et soutenu dans mon projet de recherche et m'ont permis d'avoir accès à des copies et à des documents passionnants. De même, les professeurs Olivier Asselin, Germain Lacasse et André Gaudreault, parmi d'autres, m'ont été d'un recours considérable et m'ont beaucoup conseillé, je les en remercie chaleureusement. Merci mille fois à Mira Mailhot de l'ONF pour ses explications et les documents qu'elle m'a fournis, et aussi à Monika Kin Gagnon de l'Université Concordia pour ses lumières et pour m'avoir permis de rencontrer Graeme Ferguson et Toni Myers.

Enfin, j'aimerais remercier mes amis et ma famille pour leur soutien, Adrien Crickx pour sa relecture, et tout spécialement mon autre moitié, pour son attention sans faille portée à ce mémoire, pour ses nombreuses relectures et surtout pour m'avoir supporté pendant tout ce temps.

Introduction générale

Alors que le cinéma ne cesse d'être développé, transformé et discuté depuis plus d'un siècle, au travers de ses nombreuses morts annoncées et de ses multiples renaissances[1], une grande partie de l'histoire du cinéma reste encore à écrire. Faire littéralement l'histoire du cinéma relève d'un travail de longue haleine qui nécessite continuellement et collectivement de nouveaux apports et découvertes, ainsi qu'une remise en question permanente des travaux qui ont précédés, le tout dans une démarche scientifique. Dans cette optique, cette étude souhaite s'inscrire principalement dans un domaine spécifique de l'histoire du cinéma, à savoir la recherche sur la restauration, la réhabilitation et la valorisation du patrimoine cinématographique. Le présent mémoire vise en effet à traiter d'un cas d'étude singulier qui a trait à la restauration de films, pour dans le même temps envisager une réflexion plus large sur cette pratique de "résurrection" des films anciens, de manière théorique et dans un cadre que nous nous efforcerons de rendre le plus pragmatico-historique possible. Ce cadre théorique peut notamment être illustré par les explications de Frank Kessler sur la « pragmatique historique » appliquée au dispositif cinématographique (qui sera d'ailleurs au centre de nos préocuppations tout au long de notre étude) :

> En suivant la piste tracée par les travaux de Roger Odin[2], mais en insistant sur la dimension historique, on désignera ce type d'approche par l'expression "pragmatique historique". C'est une approche qui permet d'utiliser le concept de dispositif, à titre de configuration historique, comme un instrument heuristique pour explorer la fonction et le fonctionnement d'un média à différents moments de son histoire [3].

Mais surtout, avant de traiter tout spécialement de restauration de films, on s'attachera plus longuement à la question de la documentation, nécessaire à tout travail de restauration. Ainsi, la majeure partie du travail universitaire qui va suivre découle de recherches, d'investigations approfondies voire d'expériences personnelles que nous avons pu acquérir sur

[1] En 2013, André Gaudreault et Philippe Marion dénombraient ensemble pas moins de huit morts du cinéma : « La mort du cinéma est donc, dans l'histoire du cinéma, un thème récurrent qui ne date pas d'hier. C'est que, en fait, *le cinéma n'en finirait pas de mourir*… Ou, pour le dire autrement et de meilleure façon, *le cinéma ne cesserait jamais de se voir déclarer mort* ! ». GAUDREAULT André et MARION Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 43. Ce n'est pas moi mais les auteurs qui soulignent.

[2] ODIN Roger, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011.

[3] KESSLER Frank, « Recadrages : pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 31, 2011 [mis à jour en 2014], p. 23.

notre sujet d'étude et surtout son contexte. Les documents non-films que nous avons sortis de l'ombre seront continuellement sollicités dans la perspective d'écrire un pan spécifique et méconnu de l'histoire du cinéma, ou du moins d'essayer de nous approcher au plus près de l'objet de nos recherches, à partir de la documentation existante et de témoignages recueillis.

L'histoire du cinéma étant faite de cas singuliers, le sujet de recherche sur lequel repose les quelques prédispositions énoncées vise en fait à aller au maximum vers la singularité, à tendre vers un « cas de figure » nettement identifiable, particulier et unique de la restauration de films. Or, comme on tentera de le pointer au terme de notre étude, la restauration de films soulève des problèmes épistémologiques et théoriques considérables, qu'il nous semble important de souligner. Dans cette optique, il nous est très vite apparu que c'était surtout en s'interrogeant sur le cas d'un "film" en particulier que l'on pouvait concrètement faire apparaître les problèmes inhérents à ce paradigme qu'est la restauration de films, plutôt qu'en s'attelant à étudier de manière synthétique un corpus plus étendu de films tous plus différents les uns des autres. De même, plutôt que de traiter d'œuvres canoniques du septième art, que les institutions actuelles auront tôt fait de préserver et de réactualiser « au goût du jour »[1], nous avons préféré travailler autour d'une œuvre étrangère et en marge du cinéma. Ainsi, nous ne nous attacherons donc pas à l'étude d'une restauration faite sur un film d'« auteur » ou autre « grand maitre » de l'art cinématographique, loin s'en faut, bien que l'histoire du cinéma retienne la plupart du temps ce type de restauration spectaculaire et exemplaire, souvent amené à être de nouveau restauré maintes et maintes fois au cours du temps[2]. Toutefois, il ne s'agira pas pour autant d'entreprendre ou de tirer une "nouvelle" théorie *générale* à partir d'un cas singulier, ce qui serait dérisoire, ou du moins problématique. Simplement, à l'unique échelle de notre cas d'étude, on verra que le besoin d'une autre théorie sur la résurrection ou la redécouverte des films anciens a besoin d'être appliquée : il s'agira du paradigme de la recréation de films.

En 2014, au gré de rencontres et de découvertes outre-Atlantique, nous avons finalement choisi d'entreprendre des recherches sur une œuvre appartenant à ce que l'on qualifie d'ordinaire de « cinéma élargi », syntagme popularisé par l'ouvrage *Expanded Cinema* de Gene

[1] *Cf.* BERTHOMÉ Jean-Pierre, « Cinéma : des films à faire revivre », *Recherches Poïétiques*, n°3 : L'acte restaurateur, hiver 1995-1996, pp. 56-65.

[2] On pense ici à certaines œuvres canoniques et considérées comme des classiques : *Metropolis*, *Napoléon*, *La Grande Illusion*, *La Règle du jeu*, *Nosferatu*, *Othello*, *L'Atalante*, *Lola Montès*, *La Passion de Jeanne d'Arc*, etc. Autant de noms désormais célèbres et de versions multiples, à tel point qu'aujourd'hui il n'est pas aisé de ne pas s'y perdre au jeu des différences.

Youngblood (1970)[1]. Sans pour autant avoir été rejetée ou ignorée par la critique du septième art, l'œuvre dont il est question a très vite été délaissée, après avoir été considérée comme perdue aussitôt sa durée d'exploitation achevée. Totalement inconnue du grand public, oubliée par certain.es, découverte ou re-découverte par d'autres lors d'événements récents, cette "œuvre" rarissime n'est pas seulement et simplement un film – du moins dans le sens institutionnel largement admis – mais plutôt un « événement historique localisé » [2], soit une œuvre éphémère, qui plus est *in situ*[3]. En effet, produit et créé pour l'Exposition universelle de Montréal en 1967, le court-métrage panoramique en couleur pour multi-écrans *Polar Life* du canadien Graeme Ferguson soulève des réflexions et des enjeux conséquents. Or, ces derniers sont doublement convoqués lorsque, près de cinquante ans après sa création, une exposition à la Cinémathèque québécoise vient lui rendre hommage en tentant de re-projeter l'œuvre, cette fois restaurée, ou plutôt recréée : *La Vie Polaire* [4].

Comme nous l'avons mentionné en amont, le recours à la documentation (film et non-film) sur *Polar Life* – on parlera essentiellement ici de la version de 1967 – constituera la majeure partie de la présente étude. Si la revue de la littérature sur le sujet s'est avérée assez prolixe, il nous semble essentiel de dresser un bref examen d'un ouvrage essentiel qui revient çà et là dans le mémoire, à la manière d'un ouvrage de référence : *Reimagining cinema : Film at Expo 67* (Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014). De cet ouvrage collectif co-dirigé par Monika Kin Gagnon et Janine Marchessault, rédigé exclusivement en anglais, nous avons pu tirer quelques informations factuelles sur les expérimentations cinématographiques de l'Expo 67. Tous les chercheurs.euses qui ont participé à ce travail collectif font partie de l'équipe de recherche "CINEMAexpo67" et chacun.e s'intéresse tout particulièrement à un film de l'Expo 67, ce qui totalise à chaque fois un chapitre de l'ouvrage

[1] *Cf.* introduction du chapitre 3.

[2] Ce syntagme m'a été soufflé par Olivier Asselin lors d'un séminaire sur le cinéma élargi à l'Université de Montréal pendant l'automne 2014. Je le remercie pour ses conseils et notamment pour ce syntagme propice à mon cas d'étude.

[3] Pour caractériser le recours à la locution « *in situ* », je m'appuie principalement sur cette observation de Colette Garraud parue dans la revue *Recherches Poïétiques* : « Quoiqu'il en soit, du point de vue de la genèse de l'œuvre, c'est un truisme de constater que, dans tous les cas de figure, le principe même du *in situ* veut que le lieu joue un rôle fortement inducteur, voire générateur, dans le geste artistique ». GARRAUD Colette, « Art et nature : l'éphémère », *Recherches Poïétiques*, n°2 : Faire et défaire le paysage, 1995, p. 52 (ce n'est pas moi mais l'auteure qui souligne).

[4] Dans la suite de l'étude, j'ai choisi d'utiliser les titres du film de Ferguson en anglais et/ou en français selon la/les version(s) du film dont je traite. En 1967, le film était exclusivement nommé *Polar Life,* tandis que, lors de sa recréation en 2014, la Cinémathèque québécoise a préféré renommer de manière quasi-systématique le film *La Vie Polaire*, d'où le choix de ma terminologie, qui reste toutefois un choix personnel puisque l'on peut aussi trouver le titre *Polar Life* pour la version de 2014.

par chercheur.euse et donc film de l'Expo 67. S'agissant de *Polar Life*, une exception est faite : le réalisateur Graeme Ferguson signe lui-même le chapitre « A recollection of *Polar Life* at Expo 67 » consacré à son propre film. Ce chapitre s'étend sur vingt-trois pages (pp. 137-159), dont quatorze pages consacrées à un dossier composé uniquement de photographies du film/événement historique localisé (pp. 146-159). Concernant la partie « écrite » par Graeme Ferguson (pp. 139-145), notons qu'elle cache en réalité un témoignage de type oral. En effet, on peut remarquer à la fin de ce chapitre (entre des parenthèses) qu'il est basé sur une interview de Graeme Ferguson par Seth Feldman et Janine Marchessault à la York Université, datant de 2009 et mis à jour en 2011. La majeure partie des témoignages de Ferguson que nous utiliserons tout au long de notre étude découlent de ce chapitre[1]. Du reste, *Reimagining cinema : Film at Expo 67* ne traite nulle part de la restauration de *Polar Life*, ni même de la question du dispositif, ou encore de l'appellation « événement historique localisé ». En cela, nous ne cesserons de nous distinguer de cet ouvrage, tout en y ayant occasionnellement recours.

Par ailleurs, au regard de la littérature rassemblée et comparée sur l'Expo 67 et *Polar Life*, il nous semble que notre angle d'approche sur l'expérimentation de Ferguson émane d'une recherche universitaire originale. À travers l'analyse du dispositif de projection et de « spectature » (autrement dit autour de l'expérience sensible et immersive vécue par un.e spectateur.trice[2] *lambda*) installé lors de l'Expo 67, on pourra se demander en quoi la tentative de reconstitution du dispositif – original ? – de *Polar Life* permet d'illustrer les problèmes liés à la restauration des films anciens. Nous nous focaliserons avant tout sur le contexte dans lequel *Polar Life* a émergé, pour saisir la place qu'il occupe dans une histoire des films et des

[1] Pour ce qui est des témoignages complémentaires de Graeme Ferguson, ils proviennent de diverses rencontres que j'ai suivies à la Cinémathèque québécoise au cours de l'année 2014-2015. J'ai notamment rencontré et interrogé personnellement Graeme Ferguson et Toni Myers à l'issu de la conférence de presse de l'exposition « La Vie Polaire » le 09 octobre 2014. Je précise d'emblée que je n'ai pas pu enregistrer cette rencontre, que je n'avais pas même envisagée ou préméditée jusqu'au moment où Monika Kin Gagnon a décidé de me présenter à ces professionnels de façon inopinée (du reste, pour les autres témoignages et rencontres que je citerai dans ce travail, ils ont tous été filmés à la Cinémathèque Québécoise, j'indiquerai donc des liens URL menant à des captations vidéos pour retrouver les propos tenus ici et là). Néanmoins, ces témoignages – enregistrés ou pas – du réalisateur et de l'assistante monteuse de *Polar Life* sont précieux pour explorer, par le biais de leurs souvenirs, l'essence de l'expérience cinématographique qu'ils proposèrent dans le bas du Pavillon "l'Homme et les régions polaires", comme on le verra bientôt. Pourtant, nous ne cesserons dans la suite de l'étude de questionner le recours aux sources afin de prendre un recul nécessaire, une vision la plus objective possible, dans un cadre pragmatico-historique.

[2] Tout au long de ce mémoire de recherche, j'ai choisi de privilégier une écriture inclusive afin de ne discriminer aucune identité de genre et de tenter de rétablir une égalité bien souvent malmenée, « le masculin l'emportant sur le féminin » en grammaire. Néanmoins, certains termes comme celui de « spectateur » sont présents plus d'une centaine de fois dans mon étude. C'est pourquoi, pour ce genre de mots essentiels dans mon travail, je ne ferai pas systématiquement usage de l'écriture inclusive, par soucis de clarté et également par manque de place.

techniques plus vaste qu'on pourrait le prétendre au premier abord, afin de tenter de comprendre tous les tenants et aboutissants du film et de son dispositif. Notre approche passera également par de l'analyse de séquences et plus globalement du film dans sa totalité, mais aussi à travers des questions d'esthétique ou encore d'oralité, le tout dans une mise en perspective afin de tenter d'unir la forme au fond, autrement dit au contenu ou encore au caractère discursif de *Polar Life*. Les questions d'immersion et de réception spectatorielle seront envisagées pour le dispositif original ainsi que pour sa recréation. Notre étude de cas va donc se décliner en de nombreux examens approfondis, sur des modes d'existence pluriels de *Polar Life*, afin de cerner l'œuvre aussi bien dans son ensemble que dans son contexte et dans des approches diverses et spécifiques ; dans son contexte historique et géopolitique tout autant que dans son affiliation à l'histoire des formes et des techniques et à des formes et courants cinématographiques, qu'il s'agisse du genre documentaire ou du cinéma expérimental. On s'attachera par exemple à analyser et à mettre en perspective deux spécificités de *Polar Life* : d'un côté son caractère d'attraction immersive monumentale et de l'autre l'œuvre filmique intégrative et narrative qui en résulte. De plus, on mettra en évidence que l'on a à faire à deux œuvres, selon que l'on traite du dispositif original (*Polar Life*, 1967) ou de sa recréation (*La Vie Polaire*, 2014)[1]. Il s'agira ensuite de questionner les ressemblances et dissemblances des deux versions, afin d'établir et de mettre en évidence des éléments propres à la *recréation* de films. De plus, une approche que l'on pourrait raccrocher à l'éthique de la restauration sera appuyée afin d'interroger le projet entrepris par l'ONF au sein du partenariat entre la Cinémathèque québécoise et l'équipe de recherche "CINEMAexpo67".

On verra finalement, par le biais de notre étude de cas agrémentée également par des apports théoriques, comment la restauration de films, sur le plan conceptuel (et non technico-pratique), est un paradigme quelque peu éculé pour traiter du projet de recréation de *La Vie Polaire*. Si le vocable en lui-même nous paraît impropre et galvaudé, c'est en fait surtout en termes conceptuels et théoriques que le modèle de la restauration de films échoue selon nous en ne parvenant pas à tenir compte du *dispositif*, pourtant déterminent pour notre cas d'étude, comme on le verra à l'avenir après l'avoir clairement identifié et défini. La restauration de films

[1] On peut visionner quelques extraits de la version restaurée *La Vie Polaire* sur internet, même si je tiens à préciser dès maintenant que ces "versions" ne rendent pas du tout compte de ce qu'est réellement cette œuvre de cinéma élargi. Ces quatre extraits sont à l'origine plus de l'ordre du *teaser* ou d'une certaine forme de publicité pour initialement attirer le public à l'exposition à la Cinémathèque québécoise en 2014. Ils sont visionnables via les URL suivants : <https://vimeo.com/118485063> ; <https://vimeo.com/118498157> ; <https://vimeo.com/118498158> ; <https://vimeo.com/118498159> [consultés pour la dernière fois le 14-04-2016].

s'est trop longtemps contentée de recourir au seul film, en tant que métrage unique, sans forcément interroger le dispositif qui y était attaché ou encore les questions de versions et de variabilités du texte filmique, pourtant si inhérentes au média cinéma. Comme on le verra en troisième partie, on ne restaure pas un film, on en *recrée* une version. S'il est devenu nécessaire d'interroger la question des versions et des originaux, rattachée à la restauration de films, il est désormais tout aussi urgent d'intégrer le dispositif et d'en venir enfin au paradigme de la recréation de films pour traiter de cas singuliers et connexes à *Polar Life* pour lesquels le dispositif occupe une large place. De sorte que l'on pourra tenter d'en finir avec la restauration de films, concept certes romantique et synesthésique[1], mais qui ne tient pas compte de la réalité et de l'état actuel du média cinéma.

[1] Synesthésique dans le sens où l'on a longtemps, par association de sens, rattaché la restauration de films à la restauration des œuvres d'art en général, rapprochant ainsi le cinéma d'autres disciplines comme l'Histoire de l'Art, la peinture, la gravure, l'architecture, etc. Or, dans les faits, bien que les théories fondatrices de Cesare Brandi, Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, John Ruskin ou encore Alois Riegl soient encore évocatrices, la restauration en cinéma diffère par son essence même avec la restauration des autres œuvres d'art, comme on l'analysera lors du chapitre 10. Selon moi, il est donc inutile de chercher à tout prix à associer et comparer la restauration des films avec la restauration des œuvres d'arts, ce que font ou faisaient pourtant certain.es conservateurs.trices et restaurateurs.trices du patrimoine, comme Ségolène Bergeon Langle.

Première partie

Le(s) dispositif(s) original(aux) : *Polar Life*, une expérimentation cinématographique de l'Expo 67 de Montréal.

Chapitre 1 :

Montréal à l'heure de l'Expo 67

1967. Montréal s'agite : citoyen.nes canadien.nes, québécois.es et citoyen.nes du monde affluent en masse pour célébrer la première exposition universelle et internationale canadienne de l'histoire[1], connue avant même son inauguration sous le nom abrégé d'« Expo 67 ». L'année 1967 n'a pas été choisie par accident et outre la dimension historique, on verra à quel point cette année soulève de forts enjeux politiques.

1.1 Contexte de l'Expo 67

Officiellement, l'Expo 67 vient commémorer le centenaire de la Confédération, c'est-à-dire de la fédération du Canada. Si la demande de candidature du Canada auprès du BIE remonte à 1959, ce n'est pourtant qu'en 1962 que le comité organisateur accepte la proposition, suite à l'annulation de Moscou le 1er avril de la même année (l'Union Soviétique était initialement intéressée pour commémorer les cinquante ans de la Révolution d'Octobre). Du 28 avril au 27 octobre 1967 (ce qui représente 183 jours), l'Expo 67 marque les esprits et « demeure un succès d'envergure et un événement mémorable pour toute une génération »[2] ; « the most successful world's fair in history »[3] ; « a sophisticated standard of excellence »[4], etc. Localisée à Montréal dans une perspective d'affirmation du Québec sur la scène internationale, le choix définitif du site de l'exposition est annoncé par la Ville de Montréal puis par la Compagnie canadienne de l'Exposition universelle (la CCEU est la société représentant le gouvernement fédéral du Canada) en 1963, après moult débats et controverses. Il est alors décidé de décliner le site de l'Expo 67 en trois composantes : l'île Sainte-Hélène, l'île Notre-Dame et la jetée MacKay (ou Cité du Havre) :

[1] L'Expo 67 est une exposition internationale (ouverte à tous les pays du monde) classée catégorie A (ou première catégorie) par le Bureau international des Expositions (BIE), ce qui en fait une « exposition universelle » (signifiant qu'elle porte sur tout).

[2] Propos tirés du site d'informations de Radio-Canada. En ligne : <http://archives.radio-canada.ca/societe/ celebrations/dossiers/ 21/> [consulté pour la dernière fois le 20-03-2015].

[3] « L'exposition universelle la plus réussie de l'histoire » (ma traduction). *Time Magazine,* cité dans DARWIN Veronique, « Expo 67 : An Image of Unity, An Image of Diversity », *The Atlas : UBC Undergraduate Journal of World History* Vol.7, Vancouver, CA, University of British Columbia Press, 2011, p.5 [qui cite Fulford, *Remember Expo*, p. 25].

[4] « Un standard d'excellence sophistiqué » (ma traduction). *The New York Times*, *ibid* [qui cite Berton, *1967 : The Last Good Year*, p. 274].

> D'abord dénommée « quai de Garde » (1891), puis « jetée MacKay » à partir de 1908, la jetée brise-glace fut prolongée dans le cadre de la constitution du site de l'Expo, et rebaptisée Cité du Havre en 1967 [aujourd'hui une nouvelle fois renommée par l'appellation "Vieux-Port de Montréal"] [1].

Quant aux îles Sainte-Hélène et Notre-Dame, l'élaboration du site de l'Expo les transforme également : l'île Sainte-Hélène est agrandie spécialement pour l'occasion, on y adjoint l'île de la Ronde en aval et l'île Verte en amont, ainsi que des digues sur son pourtour ; l'île Notre Dame est quant à elle construite artificiellement à partir du remblayage d'une zone de hauts fonds. Tous ces travaux, conçus sous les directives du maire Jean Drapeau en grande collaboration avec urbanistes, architectes et techniciens hydrauliques, seront effectués en seulement onze mois. En parallèle aux travaux des îles, de nouveaux ponts sont érigés, les voies de circulation sont modifiées et surtout la construction de lignes de métro est entreprise sur le modèle du métro parisien (le métro montréalais vient remplacer le tramway). Au final, la forme du site est atypique, à la fois aérée tout en étant plutôt isolée, dû à l'insularité[2]. La surface du site occupe « 400 ha (1000 acres) dont 48,5 ha sont occupés par des bâtiments de l'exposition »[3].

1.2 L'Homme et les régions polaires / Man and the Polar Regions

Pas moins de cinquante-trois millions de spectateurs se rendent à l'Expo « Terre des Hommes » (en anglais : « Man and His World »), selon le nom qu'on lui confère dès 1963 lors de la conférence de Montebello (Québec), en référence au roman éponyme de 1939 :

> Le Thème de l'Expo '67 s'inspire de l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry "Terre des Hommes". "Être homme", dit-il, "c'est sentir, en posant sa pierre, que l'on contribue à construire le monde" [4].

[1] GALLANT Conrad et MANKOWSKI Sophie, « Étude patrimoniale sur les témoins matériels de l'exposition universelle et internationale de Montréal de 1967 sur l'île Sainte-Hélène ». Rapport dirigé par le professeur Réjean Legault, Montréal, Laboratoire de recherche sur l'architecture moderne et le design, École de design, UQAM, 2005, p. 7.

[2] *Cf.* plans officiels de l'Expo 67 en annexe, *fig. 1 à 6.*

[3] RASMUSSEN Anne et SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *Les fastes du progrès : le guide des expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992, p. 216.

[4] EXPO 67 (Bureau international des expositions), *Le thème Terre des Hommes*, Montréal, La Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, 1965, p. 2 (préface).

Ce thème renvoie avant tout à des valeurs humanistes : entre idéalisme et fraternité (ce que reflète clairement le message du logo de l'événement[1]), c'est l'activité des hommes à l'échelle du monde entier qui est visée, ce qui procure un rayonnement international à l'Expo :

> Le Gouvernement du Canada a invité, par la voie diplomatique, quelque 150 pays et organismes internationaux à y participer. Environ soixante-dix y seront représentés, ce qui en fera l'exposition la plus internationale de l'histoire. Le record précédent est celui de Bruxelles, en 1958, où 45 pays avaient des pavillons [2].

Décliné en dix-sept ensembles pavillonnaires thématiques et internationaux (ou pourrions-nous dire sous-thèmes de l'Expo 67), le thème « Terre des Hommes » donne notamment lieu à la création de l'ensemble « L'Homme interroge l'univers »[3] en français, « Man the Explorer » en anglais[4]. Ce sous-thème est localisé dans le secteur de l'île Sainte-Hélène, à l'extrémité ouest (anciennement l'île Verte). Composé de trois pavillons de forme tétraédrique[5], la section "l'Homme interroge l'univers" (Man the Explorer) se décline en quatre sous-ensembles ou pavillons : "l'Homme et la vie" (Man and Life), "l'Homme, la terre et l'espace" (Man, his Planet and Space), "l'Homme et les océans" (Man and the Oceans) et "l'Homme et les régions polaires" (Man and the Polar Regions). Parmi ces quatre éléments d'exposition, c'est le dernier mentionné qui nous intéressera par la suite. Voici comment, en 1963, la CCEU envisage l'élément "l'Homme et les régions polaires" :

> La présentation de "l'Homme et les régions polaires" constitue une élaboration du thème principal "Terre des Hommes". Elle tend particulièrement à offrir au public en général quelques notions quant à l'historique, la géographie, les phénomènes naturels et le rôle que joue l'homme dans les régions polaires, et en conséquence *à rectifier les impressions trop souvent erronées et*

[1] Le logo ou emblème officiel de l'Expo 67 est une sorte de symbole, mais il n'est pas resté autant dans les mémoires que le Pavillon des États-Unis (devenue par la suite la Biosphère). Voir le logo en annexe, *fig. 7*, qui peut être décrit comme suit : « Cryptogramme de huit groupes identiques et concentriques de caractères jumelés (l'homme debout, les bras tendus) représentant l'humanité autour du monde », d'après RASMUSSEN Anne et SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *ibid.*

[2] « L'exposition universelle et internationale de 1967 », *Bulletin mensuel de la Banque Royale du Canada (RBC)* vol°48, n°1, Montréal, Janvier 1967, p. 1. La Chine populaire, l'Espagne, l'Afrique du Sud et de nombreux États d'Amérique du Sud font partie – parmi d'autres – des pays absents de l'Expo 67.

[3] Notons qu'en 1963, alors que les thématiques sont à l'étude, ce sous-thème avait pour nom « L'homme cherche ».

[4] L'événement est par ailleurs bilingue dans son intégralité, donnant lieu parfois à des cas de traduction plus évidents que cet ensemble thématique traduit différemment selon les deux langues officielles du Canada. Par exemple, certaines traductions affichées pour le public de l'Expo frôlent parfois le ridicule, à savoir : « Centre bilingual centre » ; « Centre validation centre » ; « Visit-Visitez Expo » ; « Support Supportons Expo 67 », etc. Le mot « centre » est écrit tel quel dans les deux langues, en témoigne l'intitulé de l'article suivant : « Colonialisme quotidien : centre bilingual centre », *Parti pris*, n°4, mai-août 1967, p. 195.

[5] Ces tétraèdres sont tronqués et forment ainsi tantôt des surfaces hexagonales, tantôt des triangles. *Cf.* photographies en annexe, *fig. 8, 9 & 10*.

> *stéréotypées que ces régions éloignées suscitent chez le public*. En outre, le spectateur jouira d'une occasion rêvée d'étudier plus à fond les sujets qui l'intéressent tout particulièrement, et même ceux pour lesquels il nourrira un intérêt nouveau, après avoir assisté aux présentations de caractère plus général. Le scénario consistera en deux présentations distinctes. Il s'agira d'abord de faire *une présentation contrôlée destinée à un auditoire stationnaire et qui aura le loisir de faire une randonnée de type carrousel, laquelle représentera une excursion dans les régions polaires*. A la seconde étape, le spectateur pourra circuler parmi une série d'exhibits destinés à lui fournir des renseignements additionnels sur les régions polaires. Ces deux présentations sont de caractère complémentaire, bien que le spectateur ne sera pas nécessairement forcé de voir les deux pour en capter le "*message*" [1].

Nous reviendrons à plusieurs reprises sur ce « scénario » de l'exposition, qui ne mentionne nullement la présence d'éléments cinématographiques dans les « exhibits ». En effet, au moment où le scénario est envisagé, les responsables du Pavillon "l'Homme et les régions polaires", George Jacobsen et Marcel Girard, pensent tout d'abord à l'utilisation d'un carrousel, ainsi qu'à l'embauche de performeurs, danseurs, musiciens, … Or, ces derniers posent problèmes, car il risquent de faire dépasser le budget alloué au pavillon. C'est finalement Graeme Ferguson, un cinéaste canadien[2] en *freelance* à New York pendant les années 1960, qui est embauché en 1965, de la manière suivante selon ses dires :

> The designers [G. Jacobsen et M. Girard] then brought an outside advisor, Donald Brittain, who recommended that they use more film because it would be cost-effective (and maybe because he was a filmmaker). He also suggested that instead of shooting or buying film footage, they hire a producer, and he suggested me. I had once spent a winter filming in Alaska above the Arctic Circle, and I liked the Arctic, but my most recent film was a feature called *The Love Goddesses*[3], wich I'd co-produced for Paramount Pictures and Walter Reade-Sterling. It was a history of sex in the movies, and so had nothing at all to do do with the Arctic. *The Love Goddesses* hadn't yet opened in Montreal, so when Dr Jacobsen asked to see one of my films, I brought a print of *Love Goddesses* up from New York. The committee laughed a lot, and at the end of the screening George [Jacobsen] announced, "You are the man of us". That film was

[1] EXPO 67 (Bureau international des expositions), *L'Homme Interroge l'Univers / Man the Explorer*, Montréal, La Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, 1963, p. 22. C'est moi qui souligne à chaque fois.

[2] Né le 7 octobre 1929 à Toronto (ON, Canada), Ivan Graeme Ferguson a débuté sa formation de cinéaste à l'Office national du film (ONF ou NFB en anglais) du Canada en 1950 (à l'époque localisée à Ottawa), avant de se tourner pendant quelques temps vers les États-Unis et spécialement New York où il tourne ses premiers films (1960 : *The Days of Dylan Thomas* ; 1962 : *The Seducers*).

[3] *The Love Goddesses* (en français, traduit majoritairement de deux façons : *Les déesses de l'amour* ou *Les déesses de l'écran*) est un film de montage d'une heure et vingt minutes, coréalisé par Graeme Ferguson et Saul-J. Turell en 1965, sorti en salle aux États-Unis le 23/06/1966. Parmi les images d'archives rassemblées dans le film, on peut voir bon nombre d'acteurs (Maurice Chevalier, Gary Cooper, Gregory Peck, Clark Gable, etc.) et d'actrices (Lilian Gish, Marilyn Monroe, Mae West, Greta Garbo, Rita Hayworth, etc.) de renommée internationale. Le narrateur du documentaire est Carl King. L'affiche du film nous promet « A LOOK AT LOVE AND THE BEAUTIES WHO MADE IT AN ART! » (Ma traduction : « Un regard vers l'amour et les beautés qui en ont fait un art ! »).

made entirely out of stock footage; there was no original filming, but it had Mae West. You can't come out of a Mae West film unhappy [1].

S'il fallait chercher une origine au film *Polar Life*, ce témoignage du réalisateur – également producteur du film – pourrait constituer une belle porte d'entrée. Avant de procéder à l'étude rigoureuse de l'œuvre de Ferguson, nous allons finalement dresser certains aspects du contexte de l'Expo 67, dans lequel *Polar Life* s'inscrit malgré lui, bien que ce contexte ne soit pas clairement apparent dans le contenu même du film[2]. Ce dernier, comme son nom l'indique, dépeint en substance la vie dans les différentes régions polaires du monde, en y représentant différentes communautés humaines du pôle sud et du pôle nord, dans un geste documentaire emprunt d'humanisme (dont il sera question lors du chapitre 6) qui reflète en filigrane le message de la "Terre des Hommes".

1.3 Cinquante ans après l'Expo 67 : méthode historique et vérification des sources

Nous voilà maintenant presque cinquante ans après l'Expo 67 et c'est dans cette perspective qu'il nous faut contempler notre objet d'étude : un demi-siècle nous sépare de ce dernier, soit environ deux générations si l'on se place d'un point de vue sociologique. Cela implique en conséquence d'adopter une méthode historique rigoureuse, pour ne pas tomber dans les pièges de l'anachronisme ou encore de la téléologie.

Sans compter les témoignages oraux – évoqués en introduction générale – à n'utiliser sans une certaine réserve[3], nous ne pourrons occulter dans notre étude les témoins matériels de

[1] « Les concepteurs [G. Jacobsen et M. Girard] firent ensuite venir un superviseur extérieur, Donald Brittain, qui recommanda qu'ils utilisent plus de film pour que cela soit plus avantageux (et peut-être parce qu'il était lui-même réalisateur). Il suggéra aussi qu'à la place de filmer ou d'acheter des films, ils engagent un producteur, et il me désigna. J'avais déjà été filmer une fois un hiver en Alaska en bas du cercle arctique, et j'aimais l'arctique, mais mon film le plus récent était un long-métrage appelé *Les déesses de l'amour*, que j'avais coproduit pour Paramount Pictures et Walter Reade-Sterling. C'était une histoire sur le sexe dans les films, ça n'avait donc rien à voir avec l'arctique. *Les déesses de l'amour* n'avait pas encore été diffusé à Montréal, donc quand le professeur Jacobsen m'a demandé de lui montrer un de mes films, j'ai apporté une copie des *Déesses de l'amour* provenant de New York. Le comité a beaucoup rit, et à la fin de la projection George [Jacobsen] m'a dit : "Tu es l'homme qu'il nous faut". Ce film était entièrement fait à base de films existant [de réemploi] ; il n'y avait pas de matière originale filmée, mais il y avait Mae West. Vous ne pouvez pas sortir mécontent d'un film de Mae West » (ma traduction). FERGUSON Graeme, « A recollection of *Polar Life* at Expo 67 », dans KIN GAGNON Monika et MARCHESSAULT Janine (dirs.), *Reimagining cinema : Film at Expo 67*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 140.

[2] On pourrait quand même y mettre un bémol : l'oralité de *Polar Life* fait transparaître le contexte de l'Expo 67, comme on aura l'occasion de l'analyser au chapitre 7.

[3] Au sujet des témoignages recueillis dans le cadre de mes recherches, notamment ceux de Graeme Ferguson, je ne cesserai d'être vigilant et d'y apporter un regard critique. Qu'ils soient liés à la restauration du film ou à d'autres aspects de ce dernier ne changeront rien quant à leur qualité en tant que source (orale). Comme le préconisait déjà George Sadoul en 1965 : « A propos de ces témoignages oraux il faut remarquer qu'étant la

l'Expo 67. Nous nous baserons donc sur notre expérience personnelle de témoin des « vestiges » matériels de l'Expo 67 (architecture des pavillons, aménagement des îles, etc.), ainsi que sur l'étude patrimoniale de Conrad Gallant et Sophie Mankowski réalisée en 2005 à l'UQAM.

En cinquante ans d'histoire, force est de constater que les publications sur l'Expo 67 sont nombreuses, notamment à chaque nouvelle décennie, comme dans un désir de commémoration de l'événement. Si l'on ignore encore ce qui se prépare pour le cinquantenaire en 2017, tachons pour le moins de revenir dix ans en arrière. Le quarantenaire de l'Expo est marqué par les souvenirs et mémoires reliés à l'événement, dans un contexte de valorisation et d'admiration des années 1960. Outre des dossiers thématiques consacrés à l'exposition universelle dans des revues[1], mentionnons aussi l'enquête sociologique de David Anderson et Viviane Gosselin[2], qui attache de l'importance aux souvenirs du public de l'Expo 67, dans le but de faire apparaître *des* mémoires collectives du même événement. Dix ans encore plus tôt, en 1997, alors qu'on fêtait le trentenaire de l'événement, l'intérêt était tout ailleurs : toute une nouvelle littérature et un nouveau regard sur l'événement émergeaient, ce qui a donné lieu à de nouvelles considérations, avec un recul historique nécessaire. Afin d'exemplifier ce phénomène, on se basera notamment sur les écrits d'Eva-Marie Kröller. Dans son analyse contextuelle et idéologico-politique de "Terre des Hommes", cette chercheuse vient casser la vision de modernité que l'on attache trop souvent à l'Expo 67, comme un *topos* récurrent. Elle y critique notamment le paternalisme blanc dont a fait preuve le Canada envers les Premières Nations (notamment dans le Pavillon des Indiens du Canada) ainsi que la misogynie à l'égard des femmes, connotant un réel problème autour de la question de la place de la femme pendant

plupart du temps improvisés, ils sont sujet à caution, surtout s'ils se rapportent à des faits déjà anciens. Dix, vingt, trente, ou quarante ans [cinquante ans ?] après un cinéaste peut confondre ses souvenirs et son imagination, prendre à son compte des légendes ou des affirmations gratuites. […] Un témoignage oral, qu'il ait été transcrit dans une enquête, enregistré par sténographie ou sur une bande magnétique, doit être soigneusement critiqué par sa confrontation avec les documents écrits et imprimés contemporains. Ce qui ne veut pas dire que ces derniers doivent être pris toujours "pour argent comptant" ». SADOUL George, « Matériaux, méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma », *La nouvelle critique*, n°47, 1965, Les Éditions Sociales, pp. 10-11.

[1] Pour exemple : CÔTÉ Evelyne et LEBANC Thomas, « Expo 67 Redux », dans *Nightlife Magazine*, n°86, juin 2007, pp. 20-22. Ce dossier thématique revient surtout sur la mentalité de l'Expo 67 (le modernisme, la jeunesse, la révolution tranquille, le design des années 1960, les nouveaux loisirs de l'époque, la drogue, etc.).

[2] ANDERSON David et GOSSELIN Viviane, *Private and public memories of Expo 67 : a case study of recollections of Montreal's World's Fair, 40 years after the event*, Vancouver, CA, University of British Columbia Press, 2008.

l'Expo[1], ce qui a souvent été oublié et même contredit par le passé. Tout cela est bien entendu contrasté à travers ses écrits, qui soulignent néanmoins le caractère symbolique de l'Expo 67 :

> But despite the tawdriness of these items, Expo remains a powerfull cultural symbol and, in the end, a much more poignant commentary on its times than its organizers were expecting to be [2].

Il ne faudrait pas omettre qu'un des enjeux non-officiel de l'Expo 67 était de reconnaître la nationalité québécoise, ce que Kröller pointe en 1997, et qui est repris entre autres par Véronique Darwin, laquelle souligne des années après la diversité qui incombe à l'événement : « Despite the image of nationalism that emerged from this successful World's Fair, Expo 67 also reflected what will be argued was the divided Canada that truly existed in 1967 »[3].

Or, cet enjeu officieux – rappelons qu'officiellement Expo 67 souligne le centenaire du Canada et prône le bilinguisme d'un pays nouvellement unifié – est bel et bien présent dans les sources primaires québécoises de l'époque. En tête de liste, le journal séparatiste *Parti pris* fait très souvent entendre son mécontentement et ses railleries durant les années 1960 et particulièrement pendant l'Expo : « montrer, démontrer, forger, peinturlurer, éclairer, façonner quelque chose qu'ils appellent Canada »[4]. Plus qu'un journal, on peut entrevoir un outil d'action sociale, marxiste-léniniste et anticolonialiste avec *Parti pris*, qui se radicalise par rapport à d'autres revues plus ou moins indépendantistes comme *Cité Libre* et *Liberté*. Pendant l'Expo, ce discours indépendantiste et séparatiste proche du mouvement du Front de Libération du

[1] Les stéréotypes et clichés sexistes et patriarcaux vont bon train pendant l'Expo 67. En effet, lorsque l'on commence à s'y intéresser de près, on peut vite se rendre compte que les postes à responsabilité sont majoritairement occupés par les hommes et que les femmes sont quant à elles reléguées à des postes accessoires de type "femme hôtesse" ou domestique (frisant parfois avec l'étiquette dégradante et sexiste de la "femme-objet"). Cela est à rapprocher de la place que joue la femme dans la presse populaire de l'époque, en témoigne en annexe l'extrait révélateur d'une page que j'ai volontairement "prise au hasard" dans les microfilms du *Journal de Montréal* – journal populaire qui est souvent décrié pour son manque de sérieux – de l'époque (16 mai 1967) lors de mes recherches à la BANQ (*fig. 11*), ou encore l'article « Comment la femme doit-elle s'habiller pour l'Expo 67 ? » d'Huguette Roberge pour *Le Petit Journal* de la semaine du 30 avril 1967 où il est dit que « l'image que la Québécoise doit présenter au monde est celle d'une femme de goût » (*fig. 12*). Paradoxalement, on retient souvent la fin des années 1960 comme la « deuxième vague » féministe, forte en revendications et réactions aux rapports de domination exercés par les hommes sur les femmes. Preuve qu'en 1967, la lutte vient tout juste de commencer…

[2] « Mais en dépit du mauvais goût sur certains éléments, l'Expo reste un symbole culturel puissant et, au bout du compte, un témoignage sur son temps bien plus poignant que ce que ses organisateurs espéraient » (ma traduction). KRÖLLER Eva-Marie, "Expo 67: Canada's Camelot ?", *Remembering the Sixties,* publication spéciale dans HOWELLS Coral Ann et KRÖLLER Eva-Marie, *The Cambridge History of Canadian Literature,* Cambridge, Cambridge UP, 2009 [1997], p. 49.

[3] « Malgré l'image du nationalisme qui a émergé depuis cette brillante exposition universelle, Expo 67 mettait également en avant les enjeux d'un Canada divisé, ce qui était une réalité en 1967 » (ma traduction). DARWIN Veronique, *op. cit.*, p. 1.

[4] TREMBLAY Gaëtan, « Le Québec politique », *Parti pris*, n°4, mai-août 1967, pp. 187-188.

Québec (FLQ) est renforcé, notamment par le discours désormais célèbre du général de Gaulle du mardi 25 juillet 1967, où lors de sa venue à l'Expo de Montréal, il prononce : « Vive le Québec libre ! ». Côté cinéma, les séparatistes et indépendantistes auront des messages forts à faire passer, du fait que les réalisateurs.trices québécois.es ne soient même pas représenté.es à l'Expo 67, alors que la foire se déroule à Montréal et intègre de nombreux dispositifs cinématographiques[1] ! Ce manque de représentation du cinéma québécois sera particulièrement dénoncé dès 1966 par l'Association Professionnelle des Cinéastes (APC), surtout par l'intermédiaire du cinéaste et président de l'APC, Claude Jutra[2].

On l'aura compris, notre sujet d'étude étant daté de presque cinquante ans, nous nous efforcerons de nous concentrer sur une méthode historique et une vérification des sources. Parmi ces dernières, on s'attachera en priorité aux sources primaires, tout en les interrogeant (notamment les journaux et articles d'époque à remettre en contexte, comme c'était le cas pour *Parti pris* ou le *Journal de Montréal*), car la littérature secondaire n'est pas sans soulever de problèmes, c'est pourquoi nous nous efforcerons de nous en tenir aux faits relatés dans les documents dits « de première main ». Quand bien même, les sources primaires réunies pour cette étude (rapports officiels de l'Expo 67, correspondances, presse écrite, etc.) ne sont pas non plus à prendre comme des vérités absolues, mais c'est dans la mise en relation, dans le croisement des informations, que nous parviendrons à tirer certaines vérités au clair, dans un contexte qui nous est certes quelque peu étranger, en plus d'être éloigné dans le temps. Un contexte que l'on va tenter par la suite d'appeler « événement historique localisé ».

[1] Ces propos sont bien sûr à nuancer : les cinéastes québécois.es ne sont pas *représenté.es* dans le sens où le cinéma québécois – d'auteur – n'est pas valorisé ni même envisagé pendant l'Expo 67. Néanmoins, certain.es réalisateurs.trices québécois.es ont pu y trouver une place : « Les cinéastes québécois ont surtout fait des films pour le Pavillon du Québec. Pour lui, ils ont réalisé : *Colombium, Conquête, Québec, an 2000, Québec… ?* » LEVER Yves, *Le cinéma de la Révolution tranquille : de Panoramique à Valérie*, Montréal, Y. Lever, 1991, p. 546.

[2] Pour approfondir, on trouvera en annexe quelques documents de la correspondance entre l'APC et la CCEU datant de 1966 (*fig. 13 et 14*).
Au sujet de Claude Jutra, notons que ce cinéaste – qui est la figure emblématique du cinéma québécois – a tout de même eu son importance pendant l'Expo 67 puisqu'il était présent dans le Pavillon Labyrinthe pour assurer la version française de l'attraction de Colin Low et Roman Kroitor (pour être précis, il était dans la Chambre 1 de *Labyrinth* avec Donal Brittain qui assurait quant à lui la version anglaise). Jutra a effectué le commentaire en français du film et a lui-même adapté la narration en français.

Chapitre 2 :

Un événement historique localisé : Polar Life lors de l'Expo 67

Après un nécessaire préambule qui nous a permis de comprendre les tenants et aboutissants de l'Expo 67, autrement dit du contexte *national* de production de *Polar Life*, nous allons tenter dès maintenant d'approcher plus spécifiquement l'œuvre de Ferguson telle qu'elle a été conçue et perçue lors de l'Expo 67.

2.1 Polar Life *comme solution à un problème architectural*

En prenant un peu de recul sur l'exposition de Montréal de 1967, on pourrait dans une plus large mesure embrasser les expositions universelles en un seul paradigme dans le but d'y faire apparaître un élément clé récurrent : l'architecture – temporaire ou permanente – des pavillons (*exhibits*) et installations. De sorte que les expositions universelles sont de « véritables cités éphémères », pour reprendre l'expression d'Yvonne Brunhammer.

S'il est clair que les expositions universelles ont toujours été des vitrines technologiques, culturelles, économiques et politiques du monde entier, il est possible d'aller plus loin en ce sens, en montrant comme Olivier Grau a tenté de le faire que les expositions universelles sont une source de développement de nouveaux médias : « The history of the World Exhibitions has not yet been written, but these mammoth trade fairs are closely linked with the development of new media of illusion »[1]. Il en est de même pour l'Expo 67, avec un penchant affirmé pour les expérimentations cinématographiques, avec des formes nouvelles de multi-écrans, ou plus globalement, de cinéma élargi. Comme le soulignent Monika Kin Gagnon et Janine Marchessault dans leur ouvrage sur les films de l'Expo 67,

> Worlds fairs have historically been the places where new industries and technologies are showcased, where strange and unusual experiments are displayed for a large public, where colonial legacies and fantaisies of expansion are on brazen and profilic display [2].

[1] « L'histoire des expositions universelles n'a pas encore été écrite, mais ces foires titanesques sont étroitement liées au développement de nouveaux médias d'illusion » (ma traduction). GRAU Olivier, *Virtual art : from illusion to immersion*, Cambridge, MA, MIT Press, 2003, p. 148.

[2] « Les expositions universelles ont historiquement été les endroits où de nouvelles industries et technologies sont présentées, où des expériences étranges et inhabituelles sont exposées pour un grand public, où les

Si cette idée d'effervescence du média cinématographique est essentielle pour comprendre l'Expo 67, il ne faut tout de même pas limiter les enjeux de cette exposition universelle et surtout ne pas oublier l'importance qu'ont eu les pavillons eux-mêmes. Symboles de l'Expo 67, les pavillons situés principalement sur les îles Sainte-Hélène et Notre Dame apportent une cohérence à l'événement tout entier[1]. Il en ressort un aspect futuriste, proche du concept de l'utopie, d'autant que l'on peut établir un parallèle avec le monde utopique à l'œuvre dans le livre *Utopia* de Thomas More, dans la façon dont l'agencement du lieu est pensé et millimétré : celui de la cité – éphémère avec l'Expo 67 – tout autant que celui des espaces qui y sont contigus et qui règlemente l'accès à la cité. Dans l'œuvre de Thomas More et dans l'environnement de l'Expo 67, l'aspect insulaire demeure de toute évidence le centre de l'attention, l'île étant pensée dans les deux cas comme un territoire contrôlé, protégé et restreint (pendant l'Expo 67, les visiteurs ne pouvaient accéder au site de l'exposition sans acheter au préalable les passeports requis[2]). On retrouvera d'ailleurs après 1967 des environnements utopiques fictionnels proches de celui de la "Terre des Hommes", notamment celui imaginé pour le film *Logan's Run* (*L'Âge de cristal*) sorti en 1976 et réalisé par Michael Anderson[3]. La même année, Donald Theall qualifiait rétrospectivement la nature de l'Expo 67 ainsi : « Expo

héritages coloniaux et les désirs d'expansion sont affichés sans honte et de manière prolifique » (ma traduction). KIN GAGNON Monika et MARCHESSAULT Janine, *op. cit.*, p. 6.

[1] Pour s'en rendre compte, on peut consulter en annexe les plans du site (*fig. 1 à 6*) et photographies des pavillons (*fig. 8 à 10*). Et pour se plonger dans l'environnement et l'ambiance de l'Expo 67, rien de tel que le court-métrage – parmi d'autres – de huit minutes de William Brind intitulé *Impressions of Expo 67*, réalisé pour l'ONF lors de l'Expo et consultable à cet URL : <https://www.nfb.ca/film/impressions_of_expo_67> [consulté pour la dernière fois le 06-04-2016].

[2] À titre informatif, le passeport pour une journée à l'Expo 67 coûtait 2,50 $CA pour un adulte et 1,25 $CA pour un enfant ; le passeport de 7 jours 12 $CA pour un adulte, 10 $CA pour un adolescent (13 à 21 ans), 6 $ CA pour un enfant. Enfin, le passeport pour une saison revenait à 35$ CA par adulte, 30 $ CA par adolescent et 17 $CA par enfant. D'après RASMUSSEN Anne et SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *op. cit.*, p. 216. À l'époque, ces passeports représentaient bien évidémment un prix assez conséquent : « Selon la Banque du Canada, 1 $[CA] de 1963 équivaudrait à 7,55 $[CA] de 2013 ». Citation extraite de l'article « Payez-vous plus cher qu'avant ? », en ligne dans le site d'*ICI RADIO-CANADA*, publié le vendredi 10 octobre 2014 via l'URL : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/economie/2014/10/10/002-augmentation-cout-de-la-vie-epicerie-essence-pouvoir-achat.shtml> [consulté pour la dernière fois le 12-04-2016].

[3] Cette comparaison entre l'environnement d'Expo 67 et l'environnement futuriste à l'œuvre dans *Logan's Run* a été faite maintes et maintes fois, en témoigne les sites et forums établis par des fans du film sur internet. Dans le film qui se déroule en l'an 2274, la société futuriste évolue dans une Cité hermétique à l'intérieur de laquelle tous les éléments sont proches du site d'Expo 67 : métro aérien, dômes ressemblant à la Biosphère, pavillons colorés, souvent tétraédriques, etc. Le décor ou plutôt l'attraction la plus importante du film étant incontestablement le carrousel, qui permet aux humains ayant atteint l'âge de trente ans de connaître une "renaissance" (qui n'est autre qu'une désintégration) lors d'une cérémonie publique. Le film d'Anderson est sorti en 1976, mais ce n'est sûrement pas un hasard si le roman coécrit par William F. Nolan et George Clayton Johnson dont le film est tiré a été publié en 1967.

67 has no single symbol but is itself a symbol as a total environment, a work of art »[1]. Cette idée d'environnement total, initialement énoncée par Walter Gropius et Bruno Taut dans les années 1920[2], renvoie surtout au poids qu'a joué l'architecture dans l'environnement de l'Expo 67, et donc par la même occasion dans les expérimentations et dans les films présentés : « Not only did it reconfigure the screen *as* architecture but, importantly, it used architecture as screen in order to effect "total architecture" »[3]. C'est donc dans cette approche que l'on va tenter de décrire le film de Graeme Ferguson.

Dans le chapitre 1, nous avons décrit la forme tétraédrique du pavillon dans lequel se tient le thème "l'Homme et les régions polaires". Or, d'un point de vue architectural, l'intérieur du bâtiment est on ne peut plus particulier. Pour commencer, il est soutenu par quatre piliers qui ont pour fonction de maintenir l'énorme aquarium de 30 000 gallons – soit 113 562,35 litres – qui se tient à l'étage, consacré à un autre thème : "l'Homme et les océans" (ce pavillon tétraédrique est en fait bi-compartimenté, dans le sens où deux sous-ensembles du sous-thème « L'Homme interroge l'univers » sont déclinés dans le même édifice). En conséquence, la création de *Polar Life* découle directement de la forme atypique du pavillon et notamment de la contrainte que représentait la nécessité de devoir composer l'espace avec quatre piliers, néanmoins indispensables pour le maintien de l'aquarium de "l'Homme et les océans". Dès 1965 et comme mentionné plus tôt, Marcel Girard et George Jacobsen, les responsables du Pavillon "l'Homme et les régions polaires", ont recours à l'utilisation d'un carrousel afin de composer avec cet espace particulier. Le carrousel n'est pas un élément novateur, il était par exemple déjà présent dans l'Exposition Universelle de New York en 1964-1965 (*General Electric Carousel*).

En 1965, lorsque Ferguson est embauché, le projet prend de plus en plus la forme d'un court-métrage – certainement le format le plus adapté et récurrent pour les œuvres audiovisuelles présentées lors des expositions universelles – en couleur et sonore alors qu'au départ, comme on a déjà pu le voir, la forme privilégiée était la performance en direct (jugée trop coûteuse par la suite). Or, le cinéma élargi bat son plein dans les années 1960 : « In the

[1] « L'Expo 67 n'a pas de symbole singulier mais est en elle-même un symbole d'environnement total, une œuvre d'art » (ma traduction). THEALL Donald, « Expo 67 as Total Environment », dans KIN GAGNON Monika et MARCHESSAULT Janine (dirs.), *op. cit.,* p. 17.

[2] Notamment à travers l'article suivant : GROPIUS Walter, « Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar », *Bauhausverl.*, 1923, pp. 1-12.

[3] « Non seulement il [l'environnement de l'Expo 67] a reconfiguré l'écran comme architecture, mais surtout, il a utilisé l'architecture comme écran dans le but d'amener "l'architecture totale" » (ma traduction). KIN GAGNON Monika et MARCHESSAULT Janine, *op. cit.*, p. 7. Ce n'est pas moi mais les auteurs qui soulignent.

1960s, the cinematic code was *extended* with analogous means, with the means of cinema itself »[1]. C'est dans ce contexte d'effervescence des codes cinématographiques que Roger Blais – le conseiller général des films de l'Expo 67 – impose à Graeme Ferguson de faire un film multi-écrans. Ce dernier pensait pourtant aller du côté de la 3-D, peu après que la stéréoscopie a connu son âge d'or dans les années 1950 : « No, no, don't do 3D. That's been tried, and it's in the past. You have to do multiscreen, that's what everybody's doing now »[2]. Or, à l'époque, Ferguson connaissait finalement peu les films multi-écrans, mis à part une exception : « That's when I discovered what Sasha [Alexander] Hammid and Francis Thompson had done with *To Be Alive!*, wich proved to me that multiscreen could be an art »[3]. C'est alors que commence à émerger l'idée d'un dispositif singulier, pouvant faire face à l'espace et aux volumes dictés par l'architecture du pavillon. Le réalisateur et producteur de *Polar Life* ne regrette pas *a posteriori* la mesure imposée par Roger Blais, vu le succès rencontré par son œuvre pendant l'Expo 67 :

> In the course of Expo, at first people went to the pavilions that had the most publicity, but after a while they went where their friends told them to go. Many of the biggest lineups were for pavilions that made creative use of multiscreen. Roger Blais had been right: that was clearly what the audience craved. If you read the magazines of the time, all the critics were excited about expanded cinema [4].

Enfin, selon Ferguson, le dispositif imaginé pour *Polar Life* découle tout simplement de l'architecture du pavillon et tout spécialement de la présence des piliers au centre de la salle : « It was a solution to an architecture problem »[5].

[1] « Dans les années 1960, le langage cinématographique a été *élargi* avec des moyens similaires [à ceux développés quelques années plus tôt par les cinéastes de l'avant-garde], avec les moyens du cinéma lui-même » (ma traduction). WEIBEL Peter, « Expanded Cinema, Video and Virtual Environments », dans *Future Cinema : The Cinematic Imaginary after Film*, SHAW Jeffrey et WEIBEL Peter (dir.), Cambridge, MA, MIT Press, 2003, p. 111. C'est moi qui souligne.

[2] « Non, non, ne faites pas de la 3-D. Ça a déjà été fait et ça fait partie du passé désormais. Vous devez faire du multi-écrans, c'est ce que tout le monde fait maintenant » (ma traduction). Propos de Roger Blais – le conseiller général des films de l'Expo 67 – à Graeme Ferguson. Tirés de FERGUSON Graeme, *op. cit.*, p. 140.

[3] « C'est quand j'ai découvert ce que Sasha [Alexander] Hammid et Francis Thompson avaient fait avec *To Be Alive!* [projeté dans le Pavillon "Johnson Wax" lors de l'Exposition universelle de New York 1964-1965], que cela m'a prouvé que le multi-écrans pouvait être un art » (ma traduction). *Ibid*, p. 140.

[4] « Au cours de l'Expo, les premières personnes sont allées aux pavillons qui avaient le plus de publicité, mais après un certain temps, elles sont allées là où leurs ami.es leur ont dit d'aller. Bon nombre des plus grandes files d'attente étaient pour des pavillons qui faisaient un usage créatif du multi-écrans. Roger Blais avait raison : c'était clairement ce que le public désirait. Si vous lisez les magazines de l'époque, tous les critiques étaient enthousiasmés par le cinéma élargi » (ma traduction). *Ibid.*, p. 144.

[5] « C'était une solution à un problème d'ordre architectural » (ma traduction). Propos de Graeme Ferguson (interviewé par Scott MacKenzie) lors d'une conférence en salle Fernand-Seguin suite à l'exposition *La Vie Polaire* à la Cinémathèque québécoise, le samedi 01 novembre 2014. On peut retrouver ces propos via cet URL : <https://vimeo.com/116857713> [consulté pour la dernière fois le 21-04-2016].

2.2 Imaginer le dispositif expérimental, complexe et novateur de l'époque (par le recours nécessaire à la documentation non-film)

Tout d'abord, s'agissant de *dispositif*, il convient dans un premier lieu de délimiter quelques repères théoriques sur cette notion complexe. Le dispositif peut se décliner sous différentes formes, selon la manière dont on l'aborde, ce qui en fait une notion également polysémique, « une structure en mouvement » selon la formule de Bernard Vouilloux. Comme l'a annoncé André Gaudreault à l'issue de son étude dans l'ouvrage collectif *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature* :

> Il faudrait aussi en venir un jour à une distinction nette et rigoureuse entre *dispositif*, *appareil*, *procédé* et autres bidules. (…) Un « dispositif », ça peut donc être une chose concrète, mais ça peut aussi être une chose abstraite. Ça peut être une grande ou grosse chose, mais ça peut aussi être une toute petite chose [1].

Si la théorie des dispositifs est foisonnante, particulièrement depuis la théorie du film des années 1970 ainsi que l'*Apparatus Theory* des années 1980[2], elle n'en demeure pas pour autant discutable sur certains abords. Tout d'abord, le simple terme « apparatus » pose problème du fait qu'il ne rende pas bien compte du terme « dispositif » en français : du champ sémantique qu'il recouvre (on pense notamment à la théorie foucaldienne de l'assujettissement) ainsi que des sens communs du mot dispositif dans la vie de tous les jours (là ou « apparatus » est utilisé uniquement à des fins théoriques). Mais aussi, cette théorie souffre d'un manque d'égard vis-à-vis de l'historicité du cinéma et surtout, s'agissant de Jean-Louis Baudry, d'une prise en compte du spectacle cinématographique dans sa totalité. Dans cette idée, Frank Kessler, dans une démarche qui l'a amené à « historiciser » la notion de dispositif au cinéma comme ailleurs (en passant par Foucault, Baudry, mais également de nombreux chercheurs de ces quinze dernières années), en arrive à pointer certains aspects discutables :

[1] GAUDREAULT André, « De certaines limites de la définition du dispositif au cinéma », dans ALBERA François et TORTAJADA Maria (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, p. 176. Ce n'est pas moi mais Gaudreault qui souligne.

[2] L'*Apparatus Theory* a tenté d'imposer une vision du dispositif cinématographique ou « cinematic apparatus » (quand bien même il en existe de multiples), soit celle du dispositif du cinéma occidental, institutionnel, narratif et dominant, dérivé des conditions de spectature de la "première projection publique et payante" (PPPP) du 28 décembre 1895, fameuse à l'excès. On entend ici l'*Apparatus Theory* ou *Cinematic Apparatus* développée dans les années 1970-1980 entre autres par Stephen Heath et Teresa De Lauretis outre-Atlantique ; Jean-Louis Baudry et Christian Metz côté francophone. Baudry distingue le dispositif de « l'appareil de base » - en anglais « basic cinematographic apparatus » - dans le sens où le premier (le dispositif de projection) est pensé comme une partie d'un ensemble qui forme un tout, à savoir l'appareil de base. On peut mentionner à titre d'exemple un des textes pionniers de cette approche : BAUDRY Jean-Louis, « Le dispositif », *Communications*, n°23, 1975, pp. 56-72.

> La conception du dispositif cinématographique et du positionnement du spectateur telle qu'elle a été élaborée par Baudry pose un certain nombre de problèmes : tout d'abord la théorie de Baudry ne tient pas compte de la grande variété des comportements spectatoriels qui existent, même par rapport aux films de fiction, dans différentes cultures, dans différents contextes sociaux et à différents moments historiques. Inversement, elle généralise à partir d'une forme historiquement et culturellement spécifique du spectacle cinématographique, allant jusqu'à postuler un désir fondamental et quasiment anthropologique, qui se serait manifesté depuis Platon jusqu'à nos jours [1].

Dans une approche pragmatico-historique relative à celle de Kessler, nous nous focaliserons pour notre part essentiellement sur le retour en force de la notion de dispositif depuis les années 2000, en nous intéressant particulièrement au « dispositif externe »[2], c'est-à-dire en intégrant au film sa machinerie, la technique utilisée, mais aussi les utilisateurs de l'appareillage technique, ainsi que les spectateurs, la salle ou encore la séance en elle-même, autrement dit l'événement ou la rencontre. François Albera et Maria Tortajada synthétisent la notion de « dispositif de vision et d'audition » – autrement dit le dispositif cinématographique au sens large[3] – de cette manière dans l'ouvrage *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature* :

> Trois termes essentiels : le spectateur, la représentation et la *machinerie*, qui implique certes la machine de vision comme objet technique, mais qui renvoie aussi à tous les moyens mis en œuvre pour donner à voir et entendre la représentation, qu'ils interviennent au moment même de la réception par le spectateur ou qu'ils jouent un rôle dans la fabrication-production de la représentation : font ainsi partie de la *machinerie cinématographique* aussi bien l'écran, la projection que le processus chimique de la photographie, mais encore les dispositions institutionnelles, économiques ou sociales [4].

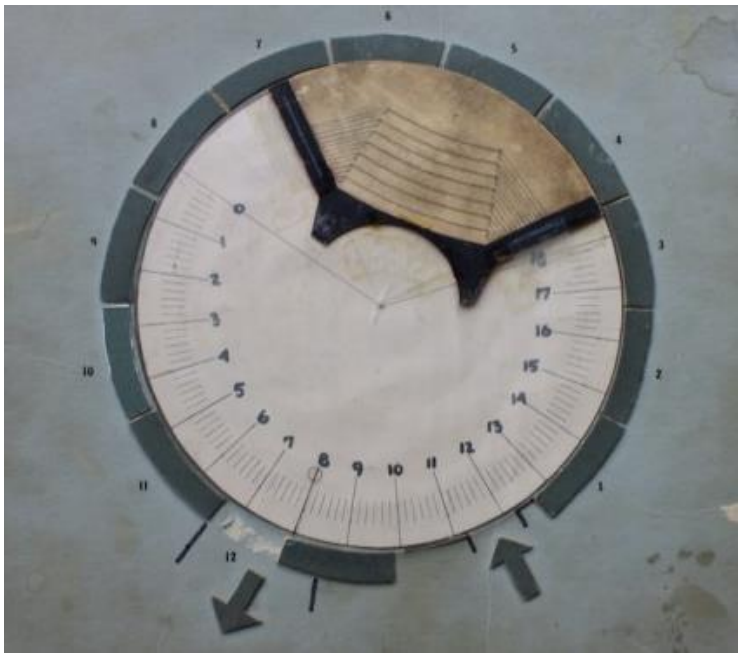
Par la suite, lorsque nous parlerons du « dispositif de *Polar Life* », il sera à entendre sous ce prisme et plus particulièrement selon le troisième niveau avec lequel François Albera et Maria Tortajada abordent la notion de dispositif :

> C'est le troisième niveau d'agencement technique, et donc notre troisième définition de dispositif : la nouvelle disposition dans laquelle s'insère le dispositif appareil ou machine, disposition déterminée par une finalité et une pratique, et dans laquelle l'utilisateur, comme la machine, est lui-même un élément. C'est le dispositif externe [5].

[1] KESSLER Frank, « Recadrages : pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 31, 2011 [mis à jour en 2014], p. 22.
[2] ALBERA François et TORTAJADA Maria, « Le dispositif n'existe pas ! », *op. cit.*, p. 16.
[3] Auquel André Gaudreault propose d'être remplacé par le dispositif « cinématique » ou « cinégraphique », *ibid.*
[4] ALBERA François et TORTAJADA Maria, « Le dispositif n'existe pas ! », *op. cit.*, p. 27 (note de bas de page). Ce n'est pas moi mais les auteurs qui soulignent.
[5] *Ibid*., p. 16.

Ainsi, on va entrevoir un ensemble de dispositifs complexes, résultant de nombreux paramètres et contraintes, dans l'expérimentation que représente *Polar Life* : selon nous, l'architecture du pavillon est intégralement à prendre en compte, de même que les spectateurs. Le dispositif n'est donc pas seulement à entendre d'un point de vue technique – le(s) dispositif(s) interne(s), autrement dit la machinerie – mais également dans une plus large mesure : architectural, spectatoriel, représentationnel, institutionnel, spatio-temporel, etc.

Aujourd'hui, on peut tenter de reconsidérer, ou du moins d'imaginer, le dispositif de *Polar Life* tel qu'il était présent en 1967 grâce à des sources non-film et des documents techniques ou illustratifs comme ceux assemblés en annexe à partir de la figure 15 : on trouvera donc des photos, schémas et maquettes du dispositif original. Parmi les documents techniques recensés lors de nos recherches, le dossier réalisé par l'un des designers du pavillon, Robert T. Vogel, et intitulé *Pionneering Audiovisual Techniques at Expo 67*, nous a permis de mieux comprendre le dispositif de *Polar Life*, et ce jusque dans les moindres détails techniques. Tout d'abord, beaucoup de choses ont découlé de la confirmation de l'utilisation du carrousel (ou plateau tournant), faisant cent trente pieds de diamètre, soit environ quarante mètres. André Jarry – un des designers du pavillon – a ensuite proposé de placer des écrans sur l'extérieur du cercle (soit l'extérieur du carrousel) et des projecteurs à l'intérieur (soit au cœur du pavillon). Il a aussi suggéré l'idée d'instaurer un mouvement continu du carrousel, à l'opposé de séries de départs et d'arrêts du plateau (comme c'était le cas à l'exposition de New York 1964-1965). Cela a donc ouvert la voie à la forme finale de l'installation, telle que schématisée ici-bas :



« Roue de montage » de Graeme Ferguson (fig. 18 en annexe)

Comme l'illustre cette maquette réalisée par Graeme Ferguson, l'installation est donc essentiellement composée par onze écrans, qui sont disposés le long des murs selon la forme d'un cercle autour du carrousel tournant très lentement. Les écrans sont donc fixes et très légèrement incurvés, selon la pratique courante des années 1950. Il faut vingt-huit minutes pour que le plateau tournant réalise un tour complet, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, ce que le document de Ferguson rend effectivement compte par la numérotation utilisée et les flèches d'entrée et de sortie du public. Au cœur du cercle ou centre de la salle circulaire (ou cylindrique si on l'envisage en volume), dans une pièce d'environ six mètres de diamètre – vingt pieds – dans laquelle les quatre piliers porteurs font partie intégrante de l'espace, sont localisés onze projecteurs, diffusant en boucle leurs flux respectifs d'images. Chaque projecteur diffuse de cette façon une bobine singulière de 35 mm de vingt-huit minutes (comprenant une vingtaine de minutes de "noirs") qui est sans cesse re-projetée grâce à un système de mise en boucle, et cela chaque journée de l'Expo pendant douze à treize heures d'affilée. Deux projectionnistes sont nécessaires au bon déroulement du film[1]. Le public, installé sur le carrousel, tournant le dos aux projecteurs, est face à un, deux ou trois écrans à la fois selon l'instant du film[2]. De ce fait, ne devrions-nous pas dire « les films », de la même manière que nous distinguons les onze projecteurs et les onze écrans ? Dans la partie qui concerne l'expérimentation de Ferguson dans le rapport officiel intitulé *L'AUDIO-VISUEL à l'Expo 67*, on peut lire : « Le spectateur ne peut voir plus de trois écrans à la fois et l'action passe d'un écran à l'autre. Le spectateur s'en rend à peine compte »[3]. De ce fait, étant donné qu'il semblerait que le public ait eu l'impression de voir un seul film, et non plusieurs, nous continuerons par la suite de parler d'un seul film, bien que constitué en onze bobines de films 35 mm distinctes. D'un tout autre point de vue, comme nous l'avons mentionné plus tôt, on continuera de considérer le film comme un événement historique localisé ou *in situ*.

Par ailleurs, le carrousel est divisé en quatre parts égales[4], de manière à composer quatre estrades (chaque estrade est composée de plusieurs rangées de sièges comme en atteste la photographie en annexe *fig. 15*) pour accueillir quatre jauges différentes de spectateurs en continu, qui sont rendus à un moment différent du film selon l'estrade qu'ils occupent. Les

[1] Certaines informations techniques proviennent du dossier cité lors de la page précédente et issu de mes recherches à la médiathèque Guy L. Côté de la Cinémathèque québécoise : Association of National Advertisers, *Pionneering Audiovisual Techniques at Expo 67*, New York, Eugene Demick, 1967, p. 11 (en anglais).
[2] *Cf. Timing Schedule ou « découpage temporel » de Graeme Ferguson* (diagramme) en annexe (*fig. 22*).
[3] EXPO 67, *L'AUDIO-VISUEL à l'Expo 67*, Montréal, Expo 67, 1967, p. 5.
[4] On peut remarquer que Ferguson a choisi de ne montrer qu'une estrade sur sa maquette pour des raisons de clarté et afin de pouvoir noter le déroulement du film de dix-huit minutes directement sur sa roue de montage.

estrades sont séparées par des doubles murs dont l'objectif premier est de séparer acoustiquement les espaces. Côté sonore, les films 35 mm sont pourvus de son optique. Le son est donc directement relié des projecteurs aux écrans qui leur font face et sous lesquels une enceinte de 15 pouces (38 centimètres) est installée. De ce fait, on peut dire que le son est spatialisé, à partir de onze sources localisées sur la circonférence du cercle, mais il constitue une des faiblesses de l'installation, l'acoustique de la salle n'étant pas parfaite. Tout cela est encore plus difficile à mettre en œuvre, du fait que le plateau tournant réalise un tour à 360 degrés de l'espace pour suivre le film, ce qui signifie que l'installation couvre toute la circonférence de la salle et que selon les endroits et moments du tour le rendu soit plus ou moins bon. Fait amusant : ce tour est si lent qu'il en devient probablement presque imperceptible pour beaucoup de spectateurs :

> It turned out that the carousel rotated so slowly that most people didn't even know they were moving. All they knew was thet'd entered a theatre, seen a multiscreen film, and they'd excited [1].

D'une durée totale de dix-huit minutes, le court-métrage destiné à accompagner l'installation a donc une durée plus courte que celle établie pour faire le tour complet avec le carrousel, ce qui permet en fait de remplir et de vider les estrades des spectateurs au début et à la fin du film sans pour autant arrêter le mouvement du carrousel[2] :

> L'avantage d'un tel procédé est de faire plus fréquemment des débuts de séance. Ce qui évite au spectateur d'attendre longtemps avant d'assister au début de la séance ou de tomber en plein milieu du film [3].

Toujours est-il que ce moyen astucieux de changer la jauge de spectateurs toutes les quatre à cinq minutes permettait aux visiteurs de l'Expo de ne pas trop attendre en faisant la file, bien qu'il y ait vraisemblablement eu des files d'attente devant ce pavillon[4]. Grâce à ce procédé, la capacité de l'installation est tout de même de mille cinq cent personnes par heure, sachant qu'on estime à cinquante-trois millions le nombre total de visiteurs de l'Expo 67. D'ailleurs, l'expérimentation de Ferguson semble avoir été plus que positive pendant l'Expo : le pavillon fait tous les jours salle pleine et le court-métrage multi-écrans intitulé *Polar Life*

[1] « Il s'est révélé que le carrousel tournait si lentement que la plupart des gens ne savaient même pas qu'ils étaient en train de bouger. Tout ce qu'ils savaient c'est qu'ils étaient entrés dans une salle pour voir un film en multi-écrans, et ils étaient très enthousiastes » (ma traduction). FERGUSON Graeme, *op. cit.*, p. 142.

[2] Notons ici que des éclairages d'appoint étaient utilisés exclusivement pour ces moments d'entrées et de sorties du public, permettant à ce dernier de repérer les sièges et marches de l'estrade mobile avant d'être plongé dans le noir.

[3] EXPO 67, *L'AUDIO-VISUEL à l'Expo 67*, Montréal, Expo 67, 1967, p. 5.

[4] *Cf.* photographie du pavillon en annexe (*fig. 9*).

tourne en boucle pendant les six mois de l'événement : « The presentation rated among the top five pavilions at Expo in attendance »[1]. Pour autant, il a quand même fallu une période de « rodage » pendant laquelle certains défauts de la machinerie ont été améliorés, pour qu'ensuite l'installation tourne à plein régime sans coupures : « Once the bugs were all ironed out this system ran for the duration of the Fair with no shutdown time »[2]. Il s'agissait essentiellement de défauts de synchronisation non pas à cause des onze bobines de films mais plutôt à cause du plateau tournant. En effet, des changements de vitesse du carrousel faussaient la synchronisation : pendant les moments où le public sortait puis rentrait sur un quartier du plateau, des changements de variation de puissance de moteur se faisaient ressentir sous les variations de poids et de volume engendrées par ces entrées et sorties, et donc la vitesse du mouvement circulaire variait quelque peu[3]. Plusieurs solutions ont permis de parer à ces problèmes de synchronisation du plateau tournant avec les films projetés. Dans un premier temps, une poulie, installée dans le mécanisme, a permis d'instaurer une vitesse stabilisée de dix tours par minute (ou *revolution per minute* selon la terminologie anglo-saxone). Ensuite, pour rattraper le retard fréquent du plateau, des solutions plus ou moins automatiques de vitesse du plateau ont été élaborées. Pour finir, les projectionnistes ont pu accélérer ou ralentir le carrousel à l'aide de deux boutons (*fast* et *slow*), ce qui – selon des témoignages oraux de 2014 – pouvait être perçu ou non selon les spectateurs et les séances. Chaque séance était alors doublement unique, si l'on envisage préalablement qu'avec le cinéma on assiste déjà à des séances uniques et singulières (ce qui est sous-entendu dans notre vision du *dispositif*).

Notons toutefois que le reste du Pavillon "l'Homme et les régions polaires" était constitué indépendamment de l'expérimentation de Ferguson et permettait dans un même temps de mettre les spectateurs en condition pour l'attraction cinématographique *Polar Life*[4]. L'exposition rendait compte de l'histoire et de l'actualité des pôles, mais aussi de leurs trésors et conquêtes. Sur cet aspect du pavillon, il est d'ailleurs plus aisé de trouver des sources ainsi que des informations. Bill Bantey résume l'exposition en question de manière très personnelle dans son journal de bord d'Expo 67 :

[1] « La présentation a été classée parmi les cinq premiers pavillons de l'Expo en termes de fréquentation » (ma traduction). Association of National Advertisers, *op. cit.*, p. 11.
[2] « Une fois que les problèmes aient tous été résolus ce système a fonctionné pendant toute la durée de l'exposition, sans aucun temps mort » (ma traduction). *Ibid.*, p. 12.
[3] À titre indicatif, le carrousel était actionné par une roue, fonctionnant avec un seul et unique moteur de 7,5 h.p (h.p pour *horsepower*, l'unité de puissance anglaise équivalente au "cheval-vapeur").
[4] Pour une vue d'ensemble du pavillon, voir en annexe le schéma préparatoire du pavillon (*fig. 23*).

> Vous avez l'impression de marcher entre les crevasses d'un glacier. Un coup de vent glacial vous secoue. Vous verrez le carnet de voyage de l'explorateur anglais Robert Scott, retrouvé sur son corps lorsqu'il mourut d'épuisement durant son voyage au pôle Sud. D'autres éléments spéciaux : une robe groënlandaise qui appartient à la princesse Benedikte du Danemark ; une collection de sculptures sur ivoire de l'est du Groënland ; un kayak ; un traîneau à chiens ; une rose des vents viking exhumée au Groënland ; la copie d'un monument runique élevé au Groënland par les Vikings et une maquette de ville populaire soviétique [1].

Ce document concorde par ailleurs avec la description que fait Eva-Marie Kröller trente ans plus tard, bien que cette dernière y apporte en outre un aspect idéologique :

> Ideologically en-hanced by Diefenbaker's rethoric of the "nothern vision", the North then seemed a richly promising land beckoning beyond: in keeping with Expo's participatory approach, the theme pavilion "Man and the Polar Regions" was integrated into the "Man the Explorer" complex; "visitor-explorers" travelled through "an ice-tunnel" and viewed demonstrations of Arctic meteorological phenomena, geological formations, and developments in transport ranging from the "Kayak of the Eskimo" to a submarine, all the while enjoying realistic blasts of Polar air (*Expo 67 : Guide Officiel/Official* 51) [2].

Enfin, plus scientifiquement, le dossier *Pionneering Audiovisual Techniques at Expo 67* revient également sur cet aspect du pavillon en faisant le lien avec *Polar Life* :

> The visitor to the pavilion first entered an area of cold, simulated ice and passed a variety of exhibits all of which, by sight and sound, helped create the environment for the show wich followed. At the end of the trip through the exhibit, he was confronted by three sets of electrically-operated doors, which, if he had taken the average time to pass through the exhibit area, opened as he approached and let him into one of the audience chambers [3].

De cette manière, on comprend alors que *Polar Life*, en plus d'un dispositif ou un court-métrage cinématographique, est dès son essence un véritable challenge d'ordre architectural et logistique, intégré dans une exposition et donc régi par de nombreuses contraintes. On retiendra

[1] BANTEY Bill et SAINT-MICHEL Françoise, *Visitez l'Expo 67 avec Bill Bantey*, Montréal, Gazette Printing Company, 1967, p. 50.

[2] « Idéologiquement renforcé par le discours de Diefenbaker sur la "vision nordique"[John George Diefenbaker, Premier Ministre du Canada entre 1958 et 1963, a mené une politique d'extension vers le nord avec les mesures dites du « Grand Nord »], le Nord nous apparaissait ensuite comme une riche et prometteuse terre nous prenant à part : conformément à l'approche participative de l'Expo, le pavillon du thème "l'Homme et les régions polaires" avait été intégré dans le complexe "l'Homme interroge l'univers"; les "explorateur-visiteurs" voyageaient par "un tunnel de glace" et voyaient les manifestations des phénomènes météorologiques arctiques, des formations géologiques et des développements dans le domaine du transport, s'étendant du "Kayak de l'Esquimau" à un sous-marin, tout en jouissant pendant tout ce temps des explosions réalistes d'air polaire » (ma traduction). KRÖLLER Eva-Marie, *op. cit.*, p. 38.

[3] « Le visiteur du pavillon entrait d'abord dans une zone froide, qui simulait de la glace et passait devant tout un tas d'installations toutes soulignées par des dispositifs de vision et d'audition, aidant à créer l'environnement adapté au spectacle qui suivait. À l'issue de la traversée au sein de l'exposition, il était confronté à trois portes électriquement-opérées, qui, s'il avait pris en compte le temps conseillé pour faire l'exposition, s'ouvraient à son approche et le laissaient pénétrer dans l'une des salles d'audience [ou estrade] » (ma traduction). Association of National Advertisers, *op. cit.,* p. 10. Pour prolonger, voir en annexe les figures 18, 19, 20, 21 et 23.

principalement les contraintes de temps (le résultat doit être prêt pour le mois d'avril de l'année 1967), de budget[1] et de contrôle institutionnel. Dans cette optique, plutôt que de penser en termes cinématographiques, il nous faut désormais comprendre *Polar Life* comme un véritable *événement historique localisé* dépendant de la contribution canadienne à l'Expo 67 et par conséquent inscrit dans des enjeux nationaux. Cela concorde également avec le point de vue de Thomas Elsaesser autour de la notion de *dispositif* : « Le cinéma comme événement et comme rencontre ayant lieu »[2].

[1] Le film est financé par la compagnie canadienne de l'Expo 67, soit le gouvernement fédéral du Canada, comme le sont certains pavillons de l'Expo, mais le budget alloué de 350 000$ pour Ferguson reste très contrôlé. Ce chiffre provient de l'APC (Association professionnelle des cinéastes du Québec), « Résumé commenté de la correspondance échangée entre l'Association professionnelle des cinéastes et la Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967 ou petite histoire kafkaienne et sans suite... », Montréal, Association professionnelle des cinéastes, 1966, p.16. *Cf. e*xtraits des correspondances en annexe (*fig. 13 et 14*).

[2] ELSAESSER Thomas, « Le dispositif cinématographique après le cinéma », dans ALBERA François et TORTAJADA Maria (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature, L'Âge d'homme, Lausanne, 2011*, p. 73.

Chapitre 3 :

Le multi-écrans : un terrain d'expérimentation dans le champ du cinéma élargi

« Expo 67 became famous for providing lenses, frames, and perspectives though wich to read images in several differents ways »[1].

Eva-Marie Kröller

Outre la phrase de Kröller en épigraphe, on retrouve couramment ce genre d'affirmation dans la littérature sur l'Expo 67, essentiellement anglophone, à l'image de Janine Marchessault : « Expo offered a variety of new forms of participatory multi-screen cinema »[2]. Il faut croire en effet que les spectateurs de la "Terre des Hommes" étaient tout particulièrement friands des créations cinématographiques qui manipulaient des œuvres expérimentales, appartenant à ce que l'on aime à qualifier de « cinéma élargi » ; lui-même contemporain au cinéma underground nord-américain des années 1950 (caractérisé par des figures comme Jonas Mekas, Stan Vanderbeek, Andy Warhol, Ken Jacobs ou encore Shirley Clarke). Du reste, c'est surtout en 1970 que le critique américain Gene Youngblood théorise cette mouvance par le syntagme « Expanded Cinema »[3], soit en français le « cinéma élargi », pouvant également être traduit par « étendu » ou « extensible » selon l'utilisation que l'on en fait. Le concept de cinéma élargi propose une définition révisée du cinéma, avec une approche très large du média :

[1] « Expo 67 devint célèbre pour avoir fourni des lentilles, des cadres, et des perspectives à travers quoi on pouvait lire les images de plusieurs et différentes manières » (ma traduction). KRÖLLER Eva-Marie, *op. cit.*, p. 39.

[2] « L'Expo offrait toute une variété de nouvelles formes de cinéma multi-écrans participatif » (ma traduction). MARCHESSAULT Janine, « Multi-Screens and Future Cinema : The Labyrinth Project at Expo 67 », dans MARCHESSAULT Janine et LORD Susan (dirs.), *Fluid screens, expanded cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 34.

[3] YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970. D'après AUMONT Jacques et MARIE Michel (dir.), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2011 [2008], p. 84 : *Expanded Cinema* est « un livre symptomatiquement préfacé par l'architecte et urbaniste visionnaire Buckminster Fuller ; il y désignait à la fois des formes balbutiantes de ce qu'on appellerait bientôt les « nouvelles technologies » – ordinateurs, vidéo, film abstrait, cinéma « cybernétique » voire hologrammes animés – et toute une série de formes de présentation de films dans des conditions « élargies » : accompagnées de performances, sur plusieurs écrans, etc. Toutes ces formes ont été depuis développées, soit dans le milieu de l'art et du musée (une forte proportion des œuvres d'art depuis dix ou quinze ans incluent des images mouvantes sous une forme ou une autre), soit dans certains milieux cinéphiles où des films ont donné lieu à des manifestations parallèles à la projection (l'exemple le plus notoire étant *The Rocky Horror Picture Show*) ».

> Relève du cinéma élargi tout spectacle qui excède ou modifie sur tel ou tel point le rituel cinématographique strictement défini comme la projection sur un écran, devant des spectateurs assis, d'une image obtenue par le défilement d'un ruban de pellicule dans un projecteur [1].

En somme, par la modification d'un ou plusieurs éléments d'une projection classique, c'est-à-dire du dispositif cinématographique, on en arrive à un pan minoritaire du cinéma – en marge du modèle du cinéma dominant et monocentré – d'ordinaire reconnu sous l'appellation « cinéma élargi », mais qui existe en fait depuis les débuts du cinéma et continue d'exister[2].

3.1 Le cinéma élargi des années 1960 et l'Expo 67

C'est dans ce contexte du cinéma élargi qu'est réalisé le film de Graeme Ferguson, même si *Polar Life* est avant tout conçu spécialement pour l'Expo 67. Sans pour autant y voir un quelconque déterminisme, il n'empêche que cette œuvre, prise en considération avec son dispositif complexe, est une œuvre qui a pleinement sa place dans le cinéma élargi. Focalisons-nous un instant sur le point d'un vue d'un spectateur *lambda* (pris au hasard), assis sur un siège sur l'une des quatre estrades de la salle circulaire. On peut partir du postulat que comme la plupart des spectateurs de l'époque, cette personne ne se rende pas compte qu'elle est installée sur un plateau en mouvement rotatif. Dans ce cas, certes le dispositif de *Polar Life* implique

[1] NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, coll. "Classiques de l'Avant-Garde", 1999 [1979], p. 299. Selon Dominique Noguez (p.341), l'expression « cinéma élargi » est employée dès 1965 par le cinéaste Jonas Mekas et théorisée dès 1967 par le critique et théoricien Sheldon Renan.

[2] D'autres préféreront le nommer autrement : « On peut même voir l'avènement du petit […] écran comme le point de rupture entre un "cinéma hégémonique" et ce "cinéma en voie de relativisation et de partage" qu'on appelle souvent "cinéma élargi", mais qu'il nous semble plus pertinent de désigner sous le nom de "cinéma éclaté" » (GAUDREAULT André et MARION Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 21). Pour moi, contrairement à André Gaudreault et Philippe Marion, j'en resterais au syntagme « cinéma élargi » et non « cinéma éclaté », du fait qu'historiquement, techniquement et esthétiquement le film de Ferguson se situe dans la veine du cinéma expérimental *élargi* de l'époque, bien plus que dans un cinéma éclaté qui est beaucoup plus globalisant et actuel dans le sens où il traite le cinéma en tant que média et renvoie à la troisième naissance du cinéma, remarquablement postérieure à *Polar Life*. Pour Gaudreault et Marion, la notion de cinéma a volé en éclats et se trouve donc éclatée. Par ailleurs, le point de vue de Philippe Dubois diffère totalement de celui de Gaudreault et Marion dans le sens où, pour Dubois, le cinéma est désormais partout, il est donc en progression, comme le montrent les titres de certains de ses derniers ouvrages (en collaboration) : DUBOIS Philippe, RAMOS MONTEIRO Lucia, BORDINA Alessandro (dir.), *Oui, c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement / Yes, it's cinema. Forms and Spaces of the Moving Images*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2009 ; BISERNA Elena, DUBOIS Philippe et Frédéric MONVOISIN (dir.), *Extended Cinema / Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2010. Par le syntagme « extended cinema », il rend par ailleurs hommage à Youngblood. Finalement, dans la « bataille d'Hernani *part.2* » (selon l'expression amusée d'André Gaudreault que j'ai relevée lors d'un séminaire sur l'Histoire du cinéma à l'Université de Montréal en mars 2015), mon point de vue sera plutôt tourné vers celui de Philippe Dubois que de ceux plus classiques et « puristes » (selon l'expression de P. Dubois) de Jacques Aumont et Raymond Bellour, pour qui le cinéma relève d'avantage d'une expérience imposée où le spectateur est captif, dans une salle encore nécessaire, qui permet qu'il n'y ait pas d'interruption ni de contrôle sur le flux filmique projeté sur un écran.

que ce spectateur soit captif tout comme au cinéma, en étant installé dans une salle qui peut s'apparenter à une salle quelconque. En revanche, les fenêtres projetées face au spectateur se dérobent aux flux filmiques projetés, jusqu'à ce qu'elles viennent se perdre dans une autre chambre ou salle d'audience. En outre, le fait que le spectateur puisse voir plusieurs écrans à la fois déroge au dispositif cinématographique primaire, qui comprend « la projection sur *un* écran » et pas un de plus ! *Polar Life* est donc bel et bien dans la mouvance du « cinéma élargi ».

Or, tout au long de l'Expo 67, plusieurs expérimentations de cinéma élargi ont parcouru les pavillons. On pourrait d'ailleurs qualifier cette période comme une apogée du cinéma élargi, proche du modèle utopique du « total cinema »[1], que Monika Kin Gagnon et Janine Marchessault renvoient dans leur ouvrage à André Bazin[2]. Or, à l'époque, on prend déjà conscience de ce caractère d'« apogée » dont il est question ici :

> Roger Blais, co-ordinator of audio-visual techniques, calls Expo 67 "a monument to cinema and a stepping stone toward a new form of communication". In the same vein, Graeme Ferguson, creator of the film "Polar Life" in Man the Explorer, predicts "Expo will change film-making more than any other event in History" [3].

[1] KIN GAGNON Monika et MARCHESSAULT Janine, *op. cit.*, p. 3.

[2] BAZIN André, « Le mythe du cinéma total », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2002 (14ème édition) [1985 ; 1946], pp. 19-24. Les prémisses du cinéma total sont à chercher dès 1926 avec la « Cinégraphie intégrale » de Germaine Dulac ou en 1936 avec la « Cinématographie intégrale » d'Henry Piraux. Par la suite, c'est surtout René Barjavel, écrivain d'anticipation, qui a lancé ce concept avec son essai *Cinéma total : Essai sur les formes futures du cinéma* (Paris, Denoël, 1944). Deux ans plus tard, en 1946, c'est le réalisme intégral et non plus le cinéma holographique en devenir que vise le cinéma total – ou intégral – bazinien (reconsidéré dix ans plus tard par Edgar Morin dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*). En bref, pour Bazin cela revient à dire que « le cinéma n'est pas encore inventé ! ». Pour une approche globale de cette notion, on peut recourir à la définition suivante [d'après AUMONT Jacques et MARIE Michel (dir.), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2011 [2008], pp. 46-47] : « Le cinéma « total » est l'utopie, proposée dans les années 1940, d'une cinématographie capable de reproduire non seulement les images visuelles et sonores, mais toutes les images sensorielles (olfactives, tactiles, dynamiques), et en outre, de les véhiculer en n'importe quel point, par une sorte d'universalisation instantanée de la représentation. La version qu'en a donnée Barjavel (1944), brodant sur des thèmes de la littérature d'anticipation (Jules Vernes et *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam), a été reprise par Bazin (1946), qui en donne la leçon historico-idéologique : « le mythe directeur de l'invention du cinéma est (…) celui du réalisme intégral, d'une recréation du monde à son image ». Bazin en conclut que ce n'est pas la visée scientifique qui a été première dans l'invention et le développement du cinéma, mais la poursuite de cette utopie d'une reproduction parfaite et « totale » de la réalité. On peut noter que plusieurs des inventions évoquées comme à venir se sont réalisées (la télévision, le relief, le « sensuround »), sans que pour autant le cinéma ait vraiment donné l'impression de devenir plus proche d'une reproduction parfaite ». Selon moi, si l'Expo 67 tend à aller vers le cinéma total au sens de Barjavel (dans une perspective technique et non sur le plan du réalisme intégral), on en est pourtant encore loin – surtout avec *Polar Life* – tout comme de nos jours.

[3] « Roger Blais, coordinateur des techniques audio-visuelles, nomme l'Expo 67 "un monument de cinéma et un tremplin vers une nouvelle forme de communication". Dans la même veine, Graeme Ferguson, créateur du film "Polar Life" dans L'Homme interroge l'univers, prédit que "l'Expo va changer la manière de faire des films plus que n'importe quel autre événement dans l'Histoire" » (ma traduction). BELL Don, *Film at Expo* 67, Montréal, Expo 67, 1967, p. 2.

Toujours est-il qu'aujourd'hui encore, Graeme Ferguson se souvient de cet événement qui l'a marqué et qui continue de l'animer. Selon lui, Expo 67 était avant tout une grande fête et il n'oublie pas à quel point le facteur expérimental a joué pour la création de son film : « This film was an experiment »[1]. À ce titre, encore une fois, *Polar Life* n'est pas une exception et on pourrait aisément lui trouver des points communs avec d'autres films proposés dans d'autres pavillons de l'Expo 67, comme en atteste ce début d'article de 1967 publié dans le périodique spécialisé *Business Screen Magazine* :

> The 1967 World Exhibition in Montreal will bring a new dimension to the art of cinema. The theme of the Exhibition, "Man and His World" could well be subtitled "Man and His Films" since at least 50 pavilions will use film in one way or another. There are enough film showings to keep a person watching during the entire six months of the Exhibition. Film at Expo will be used as never before. The tradition of going to your neighborhood movie-house to watch a story unfold in black and white or technicolor may seem almost primitive after the World Exhibition. Many of the techniques will demand a keener imagination and more active involvement by the viewer, who himself becomes an integral part of the multiplicity of images. This is especially true of the multiscreen technique, which in itself is not new – Abel Gance used split screens to project his famous Napoleon film at the Paris exhibition 40 years ago – but it probably reaches its most exciting stage of development at Expo. It enables the spectator to pick and choose his images, assemble the pieces as though he is working on a jigsaw puzzle, and blend them into a meaningfull artistic whole in his mind. […] The film presentations at many pavilions are not restricted to the ordinary screen. Images will shoot along walls, bounce off ceilings and floors. Films will be projected on acrylic block, on spinning globes, on gigantic parasols and on glass prisms. The screens take the shape of circles, hexagons, crosses and many others geometric paterns [2].

[1] « Ce film est une expérimentation » (ma traduction). Propos de Graeme Ferguson recueillis lors de la présentation à la presse de l'exposition *La Vie Polaire* à la Cinémathèque québécoise, le jeudi 09 octobre 2014, consultable via cet URL : <https://vimeo.com/117557405> [consulté pour la dernière fois le 21-04-2016].

[2] « L'Exposition Universelle de 1967 à Montréal va apporter une nouvelle dimension à l'art du cinéma. Le thème de l'exposition, "Terre des Hommes" aurait pu être sous-titré "Films des Hommes" puisqu'au moins 50 pavillons utiliseront des films d'une manière ou d'une autre. Il y aura assez de films projetés pour tenir un spectateur en haleine pendant les six mois entiers de l'exposition. Les films de l'Expo seront utilisés comme jamais auparavant. La tradition d'aller dans votre cinéma de quartier pour y voir une histoire se déroulant en noir et blanc ou en technicolor pourra sembler presque primitive après l'Exposition Universelle [ironiquement la totalité de la page 19 est consacrée à une publicité pour Technicolor]. Beaucoup des techniques utilisées demanderont une imagination affutée et une implication plus active de la part du spectateur, qui fera lui-même partie intégrante de la multiplicité des images. C'est spécialement vrai avec la technique de multi-écrans, qui n'est pas nouvelle en elle-même – Abel Gance utilisait déjà le multi-image pour projeter son fameux film Napoléon à l'exposition de Paris 40 ans plus tôt – mais cela atteint probablement son stade de développement le plus palpitant à l'Expo. Cela permet au spectateur de cueillir et de choisir ses images, d'assembler les pièces comme s'il s'agissait d'un puzzle, et de les mélanger à l'intérieur d'un ensemble artistique plus significatif dans son esprit. […] Les films présentés dans les multiples pavillons ne se limitent pas à l'écran ordinaire. Les images seront projetées sur les murs, rebondiront sur les plafonds et les sols. Les films seront projetés sur des dalles en acryliques, sur des globes tournant, sur des gigantesques parasols et sur des prismes en verre. Les écrans prendront la forme de cercles, d'hexagones, de croix, et de beaucoup d'autres motifs géométriques » (ma traduction). « Expo 67 : Audiovisuals in All Dimensions in Canada », *Business Screen Magazine*, n°2, vol.28, 1967, p. 18.

Ainsi, c'est dans ce contexte foisonnant que le film de Christopher Chapman intitulé *A Place to Stand* [1] était projeté sur grand écran et proposait lui aussi un imaginaire de fenêtres et cadres subdivisés/démultipliés dans l'écran grâce à un travail de *split screen* (traduit généralement par « multi-image »[2] mais aussi « écran divisé » ou « écran splitté »). Dans un même esprit, *We Are Young!* [3] de Francis Thompson et Alexander Hammid offrait un rendu assez proche de *Polar Life*, avec toutefois une vision panoramique cette fois dédoublée. *Labyrinth* [4] de Colin Low et Roman Kroitor[5] était sans doute le film le plus ambitieux et le plus marquant de toute l'exposition universelle. Articulée autour du mythe du minotaure, cette "expérience totale" était composée en plusieurs parties, dans un pavillon véritablement labyrinthique sur plusieurs étages avec des écrans gigantesques aux formats d'image – ou *ratios* – étonnants et inhabituels. Plus proche de *Polar Life*, la spectaculaire production Disney nommée pour l'occasion *Canada 67* [6] de Robert Barclay servait un dispositif monumental de cinéma circulaire, ancré dans la lignée des panoramas, sur lesquels nous reviendrons plus en détails dans le chapitre 4. D'autres exemples pourraient être ajoutés ici, tels les films expérimentaux psychédéliques projetés dans le Pavillon – tout en couleurs – Kaléidoscope, le film *The Eighth Day* [7] de Charles Gagnon ou pour finir des œuvres moins cinématographiques allant vers un cinéma plus "total" ou du moins "globalisant" tel *Citérama* de Jacques Languirand, une œuvre multimédia, interactive et dynamique. Toutes ces expérimentations ont chacune à leur manière questionné les limites du média cinématographique, en multipliant des

[1] Installé dans le Pavillon Ontario ; 17 minutes ; 1 projecteur ; 1 écran ; 70 mm Technicolor ; en anglais seulement.
[2] PINEL Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 278.
[3] Installé dans le Pavillon Canadien Pacifique Cominco : le complexe de cinéma à financement privé le plus cher de l'Expo 67 selon Monika Kin Gagnon et Janine Marchessault, *op. cit.*, p. 128 ; 6 projecteurs ; 6 écrans (deux rangées superposées de trois écrans disposés horizontalement) ; 20 minutes ; 35 mm couleur ; en anglais et français.
[4] Deux films différents localisés dans le pavillon éponyme composé de trois chambres. Le premier film (dans la Chambre 1) utilisait deux écrans géants horizontaux sur lesquels étaient projetées des images en 70 mm couleur pendant environ deux minutes, en français et en anglais. Le deuxième film, *In the Labyrinth* (en français *Dans le labyrinthe*), co-réalisé par Roman Kroitor, Colin Low et Hugh O'Connor, était diffusé en 35 mm dans la Chambre 3, durait 21 minutes et utilisait cinq écrans de manière à former un écran géant cruciforme. Il est consultable dans une version postérieure de l'ONF datant de 1979 via cet URL : <http://www.nfb.ca/film/in_the_labyrinth> [consulté pour la dernière fois le 05-04-2016].
[5] Beau-frère et ami de Graeme Ferguson, c'est lui qui pour la première fois a parlé de l'Exposition Universelle de 1967 au futur réalisateur de *Polar Life*.
[6] Installé dans le Pavillon du Téléphone ; 9 projecteurs ; 9 écrans avec le procédé *Circle-Vision 360°* de Walt Disney ; 22 minutes ; 35 mm couleur ; en anglais et français.
[7] Projeté dans le Pavillon Chrétien ; 14 minutes ; 16 mm ; diaporama de photographies en noir & blanc (ou « photo-rama » pour reprendre un terme utilisé par Chris Marker en 1962 pour son film *La Jetée*) ; sonore.

dispositifs tous plus expérimentaux les uns que les autres, dans la mouvance du cinéma élargi qui bat son plein pendant les années 1960.

3.2 Le multi-écrans de Polar Life *: un montage expérimental*

Nous avons beaucoup insisté sur le dispositif complexe de multi-écrans (et par conséquent multi-projections) de *Polar Life*, dans une salle en rotation continuelle, mais l'expérimentation ne s'arrête pas au pur dispositif. C'est aussi sur le plan du montage que cette œuvre s'est démarquée. Par montage, on entend parler des effets provoqués par des assemblages de fragments de films.

Bien qu'également pertinentes, nous n'avons volontairement pas cité les réflexions de Jacob Siskind dans le chapitre 2 concernant le recours à la documentation non-film, car cet auteur, en plus de décrire le dispositif de *Polar Life*, inclût des notions de montage :

> Nous passons en carrousel devant 11 écrans consécutifs : on projette des films 35 mm de sept minutes[1]. Comme la projection est continuelle, l'assistance peut suivre le film sur deux ou trois écrans à la fois. La largeur maximum des écrans visibles est de 70 pieds [environ 21 mètres]. Le montage ne fut pas facile car les séquences doivent passer d'un écran à l'autre sans briser l'unité du film. Le carrousel transporte 150 personnes à toutes les sept minutes [*sic*] [2].

On imagine sans mal à quel point l'opération de montage était complexe à effectuer : si une image venait à bouger, il fallait répéter l'opération pour le reste des *sets* de films des autres écrans, puisque le film ou plutôt les films, si l'on en juge par la technique au montage, étaient assemblés à chaque fois en même temps sur trois tables de montage distinctes. Pour le son, l'opération était de même nature, donc également compliquée à effectuer. Initialement, le montage du film devait être entièrement assuré par l'artiste et cinéaste expérimentale Shirley Clarke. Graeme Ferguson témoigne sur cet épisode clé dans la mise au point de son film :

> The first person I asked to edit the film was Shirley Clarke, an old friend from New York. Shirley had made a number of quite wonderful dance films, and also features, including *The Connection* and *The Cool World*. The problem was that we did some editing in New York and some editing in Montreal, and Shirley had other projects going, so we got another very good New York editor named Bob Farren, and he and Shirley edited separate sequences. Our assistant was Toni Myers, from Toronto [3].

[1] *Erratum* : en réalité, comme énoncé dans le chapitre précédent, chacun des onze films 35 mm fait vingt-huit minutes en incluant des passages de "noirs", ce que Siskind Jacob n'a pas forcément relevé pendant sa propre expérience du film, ou qu'il a préféré omettre volontairement à des fins de vulgarisation du dispositif.
[2] JACOB Siskind, *Expo 67 : Films*, Montréal, Tundra Books, 1967, p. 25.
[3] « La première personne que j'ai sollicitée pour monter le film était Shirley Clarke, une "vieille" amie de New York. Shirley avait réalisé un certain nombre d'assez bons et beaux films sur la danse, et aussi des longs métrages,

Cependant, ce que Ferguson ne dit pas explicitement (mais que Monika Kin Gagnon et Janine Marchessault précisent à la page 13 de l'introduction de *Reimagining Cinema : Film at Expo 67*) est que Clarke a dû ni plus ni moins se retirer en cours de projet car elle devait se consacrer à ses propres travaux à New York, notamment son documentaire de cinéma direct intitulé *Portrait of Jason* (tourné en décembre 1966 et sorti en 1967)[1]. Au final, on ne peut pas attribuer à Clarke l'entière responsabilité du montage final de *Polar Life* mais seulement quelques séquences. Parallèlement, comme l'indique Ferguson, Robert – dit « Bob » – Farren a également collaboré au montage du court-métrage, secondé par l'assistante monteuse canadienne Toni Myers (créditée "Toni Trow" au générique[2], comme dans la majorité des films du reste de sa carrière, au moins jusqu'en 1982), pour laquelle le film a été une véritable révélation. Bob Farren s'était fait remarqué pour avoir participé à l'assemblage du montage de *Primary* (Robert Drew, 1960), devenu avec le temps une des œuvres phares du cinéma direct nord-américain. Quant à Toni Myers, on apprend dans une interview[3] qu'elle aurait rencontré Graeme Ferguson pour la première fois lors d'une fête à New York. Graeme lui aurait parlé de ce projet d'Expo 67 qui venait tout juste de commencer et Toni aurait tout de suite été intéressée par le projet, surtout par son caractère légal et parce que cela lui permettait d'obtenir une "*green card*"(carte de résidence permanente aux États-Unis, nécessaire pour les professionnels souhaitant travailler légalement). Avant *Polar Life*, T. Myers avait surtout effectué de l'assistanat montage pour du documentaire. Elle était donc hautement intéressée par l'idée de travailler avec des monteurs qualifiés et de renom. Durant le projet, on lui a d'abord confié différentes missions, dont une assez "pittoresque" :

> We had a concept that would lie together the two polar regions by the flight of a tern. The [Arctic] tern is a bird that flies from the Arctic to he Antarctic every year, back and forth, with the seasons. Canadians are familiar with birds that fly from Canada down to the Caribean in

comprenant *Connection* [*The Connection*, 1962] et *The Cool World* [1963]. Le problème était qu'on avait fait une partie du montage à New York et une autre à Montréal, et que Shirley avait d'autres projets qui s'en venaient, donc on a engagé un autre très bon monteur de New York nommé Bob Farren, et lui et Shirley ont monté séparément des séquences. Notre assistante était Toni Myers, de Toronto » (ma traduction). FERGUSON Graeme, *op. cit.*, p. 143. Ajoutons que selon les dires de Toni Myers dans une interview, Shirley Clarke est restée à New York durant toute la durée de l'Expo car elle n'aimait pas voyager. Interview de Toni Myers réalisée par Monika Kin Gagnon le 09 octobre 2014 à la Cinémathèque québécoise, consultable via cet URL : <https://vimeo.com/116768764> [consulté pour la dernière fois le 03-03-2016].

[1] À propos de *Portrait of Jason*, on peut ajouter que le travail qui a retenu Clarke a surtout une fois de plus été le montage du film, car à partir du monologue autobiographique de Jason Holliday – un prostitué noir et gay plutôt célèbre – d'une durée de douze heures, la cinéaste a réduit *Portrait of Jason* à une version allégée d'une heure et quarante-trois minutes, avec des *cut* apparents tout en conservant les rires, mises au point, voix-off des instructions données par Clarke et son assistant, etc.

[2] De la façon suivante : « Assistante au montage / Assistant editor : TONI TROW ».

[3] Interview de Toni Myers par Monika Kin Gagnon, *ibid*.

> winter, but these terns fly all the way from one end of the earth to the other. I had filmed a bird that George Jacobsen told me was a tern, but I got sceptical about it, so we sent Toni to the [American] Museum of Natural History in New York, and she asked, "Is this a tern?" The scientist went to a drawer and pulled out two dead birds and said, "This one is a tern ; this is a jaeger. What you shot was a jaeger." I had the wrong bird, so I went back to the Arctic and filmed a real tern [1].

Puis, au fil du projet – qui a tout de même nécessité deux ans de réalisation – de plus en plus de confiance est accordée à l'assistante monteuse Toni Myers qui, pendant la dernière ligne droite du montage, en vient même à s'installer à Montréal. Vers la fin de la production du film, un échantillon d'une séquence montée sur trois écrans est demandé à Ferguson par des organisateurs de l'Expo 67, afin de tester le système de projection de la salle circulaire. Or, les deux autres monteurs étaient trop occupés pour assumer pleinement ce montage. C'est donc finalement à Toni Myers qu'on demande de réaliser ce travail, le jour pour le lendemain… À la surprise générale, la séquence multi-écrans de vues aériennes sur des glaciers concoctée par la jeune assistante monteuse est une réussite totale. À tel point qu'elle constituera par la suite la séquence d'ouverture du film, éjectant du même coup la première séquence d'ouverture montée par Shirley Clarke (qui comprenait le voyage de la Sterne arctique dont il était question précédemment), jugée plus pauvre, moins intéressante.

En définitive, l'originalité du montage de Myers réside dans les effets de symétrie obtenus en rajoutant une image entre deux images symétriques (filmées avec des *twin cameras* ou deux caméras dites "jumelles"), ce qui donne alors l'impression que l'écran du centre découpe littéralement l'espace du cadre[2]. Du reste, selon nous le montage du court-métrage est riche par ses points de vue mis bout à bout et obtenus avec des perspectives sans cesse différentes et multiples. Tel un jeu de piste, on se retrouve face à différentes choses à regarder ; le spectateur est donc contraint de devoir constamment choisir quel(s) écran(s) regarder (en quelque sorte quel « film » regarder), à la différence de l'« esthétique panorama » qui offrirait un seul point de vue – certes englobant et monumental – à la fois. En effet, le plus souvent les

[1] « Nous avions un concept qui allait nous permettre de lier ensemble les deux régions polaires par le vol d'une sterne. La Sterne arctique est un oiseau qui vole de l'Arctique à l'Antarctique chaque année, en faisant des allées et venues selon les saisons. Les canadiens sont familiers avec les oiseaux qui vont du Canada aux Caraïbes pour l'hiver, mais ces sternes vont jusqu'au bout, d'un bout de la Terre à l'autre. J'avais filmé un oiseau qui pour George Jacobsen était une sterne, mais j'étais sceptique à ce propos, donc on a envoyé Toni au Musée d'Histoire Naturelle de New York, et elle demanda, "Est-ce une sterne ?" Le scientifique alla vers un tiroir et en tira deux oiseaux morts et dit, "Celui-ci est une sterne ; celui-là un est un Labbe parasite. Ce que vous avez filmé est un Labbe parasite." J'avais le mauvais oiseau, je suis donc retourné en Arctique filmer une vraie sterne » (ma traduction). FERGUSON Graeme, *ibid*.

[2] *Cf.* photogramme du film en annexe (*fig. 24*).

différents écrans offrent simultanément différentes valeurs de cadre (on a quelquefois un écran avec un gros plan et un autre avec un plan d'ensemble), différents protagonistes à l'écran (par exemple un chasseur "entourant" avec deux écrans un ours chassé dans l'écran du centre), etc. Parfois, on assiste également à un autre registre de montage multi-écrans dans *Polar Life* : des fenêtres se dédoublent sur deux ou trois écrans pour venir se compléter de manière homogène. Ainsi, quand un personnage traverse un plan – fixe – de long en large, il passe hors-cadre pendant un bref instant avant de réapparaître sur un autre écran[1]. Dans une autre séquence, intervenant au terme de quatre minutes de métrage, nous est présentée l'authentique cabane de l'explorateur Robert Falcon Scott. Dans ce fragment du film, *a contrario* du plan fixe qui vient d'être analysé, on est sans cesse obliger d'orienter notre regard en fonction de ce qui est éclairé à l'aide d'une torche à l'image, qui oscille entre les trois écrans disponibles, ce qui est un moyen astucieux d'utiliser le multi-écrans dans une optique d'hétérogénéité. Par ailleurs, ce type de montage accélère le récit : avec trois écrans en même temps, nul doute qu'il y ait plus de contenu à voir, comme si, à partir d'un film de dix-huit minutes, on pouvait y voir un condensé d'un film d'une heure et demi mis bout à bout puis monté avec des effets radicaux de montage comme le *jump cut*. Par conséquent, on pourrait rapprocher le type de montage à l'œuvre dans *Polar Life* avec le « montage de correspondances » théorisé par Vincent Amiel, qui favorise la multiplicité des images, le discontinu, les connexions aléatoires, et qui est centré sur trois tonalités majeures : la rupture, la répétition et le rythme. Ou bien, à défaut de chercher à nécessairement théoriser le montage de *Polar Life*, retenons principalement son aspect expérimental dans le sens où il y a assez peu d'éléments de causalité *entre* les séquences (contrairement à ce qui est pratiqué à l'intérieur même de ces séquences), mis à part la Sterne arctique qui revient ponctuellement tel un fil conducteur du montage (et que nous reverrons au chapitre 6, focalisé sur les thématiques intrinsèques aux différentes séquences du film). Autrement dit, on passe le plus souvent d'une attraction filmée à une autre avec un montage *cut* qui n'utilise pas de transistions ou figures de style caractéristiques du montage dit « à effets » (fondus, volets, chassés, filés, etc.)[2]. Plutôt que d'être pensé en termes de raccords dans l'axe ou de raccords de regards et/ou de mouvements déterminés par des personnages, le montage de *Polar Life* est véritablement pensé pour le multi-écrans. Par exemple, dans la séquence où un ours polaire est chassé (vers le début du métrage), on est sans cesse balancé d'un écran à l'autre,

[1] En témoignent les quatre photogrammes d'un même plan en annexe (*fig. 25, 26, 27 et 28*).

[2] En analysant *La Vie Polaire*, j'ai relevé les rares fondus enchainés du film. Très courts et discrets, ils servent quasiment tous à symboliser le vol migratoire de la Sterne arctique (les fondus sont à environ 03:08 ; 04:10 ; 06:35 et 10:52 dans la version restaurée de *La Vie Polaire*).

selon que l'on veuille observer le chasseur, l'ours chassé, ou le planeur qui fait subitement son apparition face caméra, après avoir été préalablement introduit au niveau sonore. Néanmoins, d'autres types de relations entre les plans sont envisagées pour adoucir les césures constamment opérées par les *cut* : on trouve quantité de raccords de type « plastique » dans *Polar Life*, pensés selon la géométrie et les formes qui traversent et parcourent les images. On peut renvoyer ce type de raccords à la séquence d'ouverture du film, qui fait se répondre les écrans entre eux, notamment par le moyen d'une symétrie axiale verticale. Enfin, pour continuer à nuancer le montage *cut* utilisé, on peut souligner les raccords sonores et rythmiques du film, qui permettent de diminuer les coupes franches créées par le montage image : vers la fin du métrage, quand les *dancehalls* se succèdent, la musique vient créer une certaine cohésion entre les images multiples, même si différentes musiques viennent s'enchaîner au fil de la séquence. Au cours de notre chapitre 7, on verra justement comment l'aspect sonore permet d'amener une fluidité et une cohérence au film tout entier.

Finalement, dans les retours récents faits sur le film, on recense que c'est Toni Myers qui s'est le plus démarquée au montage en produisant un remarquable travail et en questionnant le montage pour produire des effets de multi-écrans très intéressants, de telle sorte que ce qui ressort le plus de *Polar Life* en termes de montage est assurément la séquence d'ouverture du film[1].

3.3 Le multi-écrans versus le multi-image

Le montage somme toute expérimental effectué sur *Polar Life* répond à un dispositif précis : chaque écran est utilisé pour une durée limitée du métrage, et associé à un ou deux autres écrans selon le moment du film[2]. C'est pourquoi depuis le début du propos nous utilisons le terme multi-écrans pour évoquer le dispositif écranique du film ainsi que les particularités de son montage expérimental. Ce dernier se rapproche à certains égards de l'effet *split screen*, que nous avons déjà évoqué avec le cas du film d'Expo 67 *A Place to Stand.* Pour autant, le *split screen* (ou « multi-image » selon Pinel) est à ne pas confondre avec le multi-écrans, car dans le premier cas c'est à l'intérieur d'une seule image que des divisions s'opèrent, composant ainsi de multiples fenêtres, tandis que dans le deuxième cas, ce sont plusieurs écrans qui forment de

[1] Cela a sans conteste contribué à lancer la carrière de Toni Myers, devenue par la suite cinéaste et productrice canadienne, essentiellement pour la société IMAX. Depuis l'Expo 67, elle considère Graeme Ferguson comme son mentor et a continué de travailler avec lui par la suite, jusqu'à ce que ce soit ce dernier qui se mette à travailler pour ses projets des années plus tard.

[2] Pour plus de clarté sur l'utilisation de chaque écran en fonction du temps associé au film, se référer de nouveau au document *Timing Schedule ou « découpage temporel » de Graeme Ferguson* en annexe (*fig. 22*).

la multiplicité, qui peut également se présenter sous formes de fenêtres. Cela étant dit, on admettra que l'*effet* recherché avec le multi-image est à rapprocher du multi-écrans. Notre point de vue est d'autant plus renforcé par la définition du *split screen* que Vincent Amiel a établi et qui situe le procédé dans une histoire des formes cinématographiques :

> Procédé qui consiste à partager l'écran en plusieurs cadres, de façon à représenter plusieurs actions en même temps. C'est une sorte de montage dans l'espace plutôt que dans le temps. Il a surtout été utilisé, le temps d'une mode passagère, dans le cinéma des années 1960 [1].

On pourrait remonter l'origine du *split screen* avant même l'institutionnalisation du cinéma, tout comme c'est le cas avec le multi-écrans, mais là n'est pas notre souhait. Toutefois, s'il nous semble essentiel de revenir sur le multi-image, c'est qu'il est plus apte à être appliqué dans le cinéma *mainstream* et dominant qu'un procédé complexe comme le multi-écrans, que seuls de rares cinéastes comme Abel Gance ont osé expérimenter durant leur carrière[2]. Or, les expérimentations cinématographiques d'Expo 67 ont vraisemblablement inspiré de jeunes cinéastes, qui ont souhaité tant bien que mal reproduire ces « effets » dans un cinéma plus majoritaire. C'est notamment le cas du cinéaste canadien Norman Jewison qui a tenté suite à l'Expo de retrouver un travail proche de celui du *Labyrinth* de Colin Low et Roman Kroitor[3]. On imagine sans mal qu'il ait également pu être inspiré par le *Polar Life* de Ferguson lorsque l'on visionne aujourd'hui son film *The Thomas Crown Affair* (1968), avec Steve McQueen et Faye Dunaway dans les rôles principaux. On retrouve en fait peu de séquences en multi-image dans ce film : un générique de début entièrement splitté (très stylistique et tout en couleurs, rappelant le Kaléidoscope d'Expo 67), quelques scènes d'actions en *split screen* qui interviennent très ponctuellement (qui principalement visent à accentuer le suspens présent et à créer du chaos) et des scènes de « récréation », elles aussi ponctuelles, qui viennent découper et/ou diviser une image en de multiples simulacres. Mais surtout, l'effet prend tout son sens au début du film, au moment du casse d'une banque : en plus de rendre compte de plusieurs actions faites par différents personnages en même temps, le *split screen* sert à individualiser les personnages qui participent tous au même casse sans se connaître par ailleurs. Or, on peut rapprocher cette utilisation de l'effet avec certains passages de *Polar Life*, surtout à partir de la deuxième partie du métrage, autour de la huitième minute du film, lorsque le multi-écrans permet de faire *en même temps* différents portraits en gros plan *sur plusieurs écrans* de gens

[1] AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts Visuels », 2010 [2007], p. 159.
[2] Nous parcourrons ces expérimentations dans le prochain chapitre.
[3] Cela a notamment été rapporté dans un article de Tony ATHERTON : « When camera and gun collide », *Ottawa Citizen*, 20 juillet 2000, pp. D7.

vivants dans des régions polaires différentes[1], tout cela participant à la volonté humaniste du film que l'on interrogera ultérieurement.

D'autre part, Richard Fleischer est également un cinéaste qui a été inspiré par l'Expo 67[2], avec son film en *split screen* intitulé *The Boston Strangler* (1968). Dans ce film, on peut relever le même constat : ici encore l'effet est assez ponctuel (il est surtout présent dans l'introduction du film) et est utilisé dans un but précis et rigoureux[3]. Pour Harper Cossar, théoricien américain, *The Thomas Crown Affair* et *The Boston Strangler* s'inscrivent dans une tendance de fragmentation de l'image en multiples fenêtres dans le but de servir une nouvelle forme de cinéma psychologique, donc à des fins purement esthétiques[4]. Enfin, soulignons que les effets de multi-écrans appliqués à *Polar Life* et énumérés plus tôt ne servent pas en premier lieu la narration du film, comme cela a pu être fait dans d'autres films en *split screen* postérieurs aux années 1960. L'exemple canonique étant sous doute *Timecode* (Mike Figgis, 2000), dans lequel la technologie numérique permet de faire un film entièrement en écrans divisés et tout cela à des fins narratives. Au contraire, dans un autre registre, plus attractionnel cette fois, le film *The Tracey Fragments* (Bruce McDonald 2007) explore le *split screen* "tout numérique" en allant plus loin que ces prédécesseurs dans la recherche d'un montage spatial[5], tout en rendant hommage à des films comme *The Thomas Crown Affair* par le biais de clins d'œil visuels, en réutilisant notamment les couleurs vives et les filtres polarisants du film de Jewison dans un faux-générique qui intervient au terme de vingt minutes de film[6].

[1] On peut retrouver un photogramme issu de cette séquence en annexe (*fig. 29*). Ce photogramme illustre bien l'hétérogénéité du plan multi-écrans.

[2] Toujours est-il que tout comme Norman Jewison, Richard Fleischer a fait le déplacement à Montréal en 1967 pour assister à l'Expo, selon l'article du *Time Magazine* intitulé « Cinema : Magic in Montreal : The Films of Expo » du vendredi 17 juillet 1967.

[3] Dans le film de Fleischer, le *split screen* traduit les scènes de meurtre et donc la pluralité des points de vue : le spectateur oscille sans arrêt entre des fenêtres montrant les futures victimes et d'autres le meurtrier passant à l'acte (à travers des procédés de communication classiques comme le téléphone ou l'interphone ou directement lors des scènes de violence), ou encore la brigade d'investigation, les découvertes des corps inertes, etc.

[4] COSSAR Harper, « Chapter 4 : Experiments, 1968, and the Fractured Screen », *Letterboxed : The Evolution of Widescreen cinema*, Lexington, University Press Of Kentucky, 2011, pp. 185-224.

[5] Selon la théorisation effectuée par Lev Manovich au sujet du montage interactif et digital lié aux nouvelles interfaces et technologies numériques, qui font coexister simultanément différents cadres (ou fenêtres selon le mode informatique). "Spatial Montage" fait l'objet d'une sous-partie dans le chapitre 6 de l'ouvrage de Lev Manovich : « What is Cinema ? », *The language of new media*, Cambridge, MA, MIT Press, 2001, pp. 269-273.

[6] Le générique de *The Thomas Crown Affair* est ainsi imité au plus près. Ce dernier est disponible via le premier URL et le faux-générique de McDonald via le second : <http://www.dailymotion.com/video/x7heqp_affaire-thomas-crown-1968_shortfilms> ; <https://www.youtube.com/watch?v=yq1Vk_lCejs> [consultés pour la dernière fois le 25-05-2016].

3.4 Vers de nouvelles déclinaisons face aux limites du « cinéma élargi »

En tentant d'aller plus loin que dans la narration simpliste et classique, certains films de l'Expo 67 sont allés du côté de l'illusion, voire de l'immersion. D'une certaine manière, on pourrait qualifier cette pratique du cinéma élargi, à l'œuvre dans *Polar Life*, comme un retour au côté attractionnel du cinéma, proche de celui dit de la « Cinématographie-Attraction »[1]. En effet, comme Tom Gunning et André Gaudreault l'ont établi, avant l'institution langagière du cinéma, on allait voir des vues cinématographiques pour le spectaculaire, l'émerveillement, pour y voir des objets sensibles (l'*opsis* préfigurant sur le *muthos*, selon la dialectique étudiée entre autres par Jacques Rancière[2]). Or, pendant l'Expo 67 mais aussi lors de chaque exposition universelle ou internationale, on retourne à ce côté attractionnel, avec des formes nouvelles qui mettent l'accent sur le spectaculaire. On peut alors discerner les limites de l'appellation « cinéma élargi », qui est quelque peu galvaudée et réductrice. Pour situer plus globalement notre objet d'étude, peut-être aurions-nous en effet plutôt intérêt à nommer de nouveaux concepts en considérant ces expositions comme des sources de nouveaux médias et/ou séries culturelles (comme on a pu auparavant le souligner avec la citation d'Olivier Grau). De cette manière, on échapperait au « sérialo-centrisme »[3] du cinéma pour avoir une vision totalement nouvelle des expérimentations de l'Expo 67. De plus, on arriverait à les considérer comme des événements historiques localisés avant de les envisager *in fine* comme des films de cinéma élargi, les œuvres cinématographiques n'étant qu'un élément d'un dispositif plus dense, qui comprend la machinerie, le spectateur, et la représentation (bien souvent renommée « spectacle cinématographique »). C'est donc sous cet angle élargi que l'on questionnera notre cas d'étude dans le prochain chapitre, mais également en filigrane tout au long de notre deuxième partie, en cherchant encore une fois à articuler le contenu avec la forme. Nous allons principalement nous attacher à déterminer quand et comment l'expérimentation *Polar Life* sert un dispositif attractionnel, monumental, immersif ; et dans un autre ordre d'idées un documentaire proche du cinéma direct tout en étant dans une démarche d'intégration narrative (au sens où l'entend Tom Gunning en opposition avec le « cinéma des attractions »). D'emblée, précisons une

[1] Selon l'expression proposée et développée dans l'ouvrage d'André GAUDREAULT : *Cinéma et attraction : Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

[2] En reprenant la logique aristotélicienne autour de la fable (le règne du *muthos* dans la tragédie grecque), Jacques Rancière relève en introduction de son ouvrage *La fable Cinématographique* la tension dialectique entre *muthos* et *opsis*, applicable à l'esthétique moderne du cinéma. Selon Rancière, un renversement s'est produit : on est passé de la supériorité de la fable (*muthos*) à celle du pur spectacle (*opsis*) avec le cinéma, qui privilégie le plus souvent le sensible à l'intrigue.

[3] GAUDREAULT André et MARION Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 215.

contradiction volontairement exprimée ici : le lien entre immersion et attraction ne découle pas de lui-même, les deux notions ayant tendance à naturellement se contredire, c'est pourquoi il nous faut construire de nouvelles conditions de possibilités, tel un schème épistémique. On oppose généralement immersion et attraction car l'immersion ou l'absorption spectatorielle a plus à voir avec l'intégration narrative : il suffit d'imaginer un spectateur *immergé* dans une histoire, grâce à l'« effet-cinéma » (Baudry), là où l'attraction – prenons pour exemple un effet de surgissement ou une adresse à la caméra – aurait tendance à le faire *sortir* de la diégèse en cassant l'impression de réalité. Seulement, tout dépend de ce qui est exprimé par le terme « attraction » : comme on s'apprête à l'identifier nettement, *Polar Life* mobilise à la fois des éléments attractionnels et narratifs. Or, ici l'attraction n'est pas seulement à entendre comme celle définie par Gunning avec le « cinéma d'attraction » :

> Qu'est-ce qu'au juste le cinéma d'attraction ? Il s'agit en premier lieu d'un cinéma fondé sur la qualité célébrée par Léger, la capacité à montrer quelque chose. Par contraste avec la dimension voyeuriste du cinéma narratif analysée par Christian Metz, ce cinéma serait plutôt exhibitionniste. Un aspect du cinéma des premiers temps, auquel j'ai consacré d'autres articles, est emblématique de cette relation différente que le cinéma d'attractions [*sic*] entretient avec son spectateur : le regard récurrent des acteurs en direction de la caméra. Ce geste, qui sera ensuite considéré comme gâchant l'illusion réaliste produite par le cinéma, établit alors avec brio le contact avec le public. Du grimacement des comédiens vers la caméra aux révérences et aux gesticulations constantes des prestidigitateurs dans les films de magie, ce cinéma étale sa visibilité et accepte de sacrifier l'apparente autonomie de l'univers de la fiction si cela lui permet de solliciter l'attention du spectateur [1].

Si le « cinéma d'attraction » de Gunning s'oppose en bloc au cinéma narratif, *Polar Life* on l'a déjà dit relève d'une certaine ambivalence, ou du moins ses délimitations sont flottantes. Par moments, le film peut être envisagé comme une succession de séquences – plans-tableaux[2] ? – faite de ruptures avec le(s) monde(s) diégétique(s) du film. Ces séquences sont en fait données à voir comme pur spectacle. On pense ici à la séquence d'ouverture et celle de fin

[1] GUNNING Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 50 | 2006, p. 57. On note qu'il est présicé au début de l'article de *1895* : « Ce texte est la traduction de l'article de Tom Gunning dans sa première version, publiée dans *Wide Angle*, vol. VIII, nºs 3/4, 1986, pp. 63-70, et reproduite sans illustrations dans Thomas Elsaesser (dir.), *Early Cinema – Space Frame Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, pp. 56-62 [NdE] ».

[2] Si on peut relever une lointaine proximité entre les séquences isolées, placées bout à bout dans *Polar Life* et les plans-tableaux de la « Cinématographie-Attraction », on reste tout de même très loin du « mode de représentation primitif » défini par Burch (BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 201-216). Tout d'abord il n'y a à aucun moment de maintien d'un tableau d'ensemble ou d'un plan fixe : la caméra est même souvent mobile dans *Polar Life* et quand elle reste fixe ce n'est pas forcément dans une position frontale et horizontale. Mais surtout, les valeurs de plans sont beaucoup plus diversifiées qu'avec le MRP dans le film de Ferguson (on a d'ailleurs vu précedemment que des gros plans sont utilisés vers le milieu du court-métrage). À la rigueur, l'absence de la *persona* classique – personnage principal au centre de l'attention – et le manque de réelle continuité narrative peuvent, éventuellement, être pensés avec le MRP dans *Polar Life.*

avec les aurores boréales. Or, à d'autres moments, on a à faire à des segments purement narratifs comme l'exploration de la cabane de Robert Falcon Scott accompagnée des images d'archives des explorateurs, ou encore la scène de la procession funéraire. Ces passages narratifs sont rendus possibles par l'usage de voix-over dont nous parlerons au chapitre 7. En résumé, on peut retrouver dans *Polar Life* quelques attractions visuelles – filmées – au sens de Gunning, qui donnent à voir du spectaculaire. Mais selon nous, ce qui reflète le mieux le caratcère attractionnel de *Polar Life*, ce n'est pas tant le film mais son *dispositif*, à saisir dans sa totalité : pendant la représentation, les spectateurs sont avant tout fascinés par la machinerie spectaculaire déployée dans le Pavillon "l'Homme et les régions polaires", les écrans se succédant les uns après les autres. Au moment de l'Expo 1967, on insiste déjà beaucoup sur l'expérience vécue par les spectateurs, en rendant toujours compte du dispositif, comme on le ferait naturellement pour décrire une attraction dans n'importe quel parc à thèmes :

> For instance, in the Man and the Polar Regions section of Man the Explorer, visitors are taken on a carousel ride around a series of screens. The films, originating from a dozen projectors in the center give a visitor the feel of the strange grandeur of the polar regions even to the extent of receiving periodic blasts of cold air. Watching the films, a visitor experiences the bitter and beautiful polar night, the outbursts of life in the Arctic spring and the brilliance of a day that is six six months long. Also, he relives man's first struggle in the Arctic and shares in the dreams of the men who are forging its future. The producer, Graeme Ferguson, and his crew spent many many months travelling the polar regions from Lapland to the South Pole, collecting footage [1].

En définitive, on est là dans ce que Gunning nomme le cinéma « exhibitionniste », une des composantes du cinéma des attractions, dans le sens où le dispositif fait partie intégrante du spectacle ou de l'attraction. Pourtant, dans le même temps, on ne peut faire abstraction du caractère immersif de ce même dispositif (attractionnel). On tachera donc par la suite de définir ce concept complexe d'immersion et de l'analyser tout au long de la prochaine partie en fonction de notre objet d'étude.

[1] « Par exemple, dans le Pavillon "l'Homme et les régions polaires" de la section "l'Homme interroge l'univers", les visiteurs sont emmenés sur un carrousel tournant autour d'une série d'écrans. Les films, provenant d'une douzaine de projecteurs au centre, donnent au visiteur la sensation de l'étrange grandeur des régions polaires, s'étendant même jusqu'à l'impression de recevoir des souffles d'air froid réguliers. En regardant les films, un visiteur ressent la nuit polaire amère et belle, les explosions de la vie de l'Arctique printannier et l'éclat d'un jour qui durera six longs mois. De plus, il revit la première lutte de l'Homme dans l'Arctique et prend part aux rêves des hommes qui forgent son avenir. Le producteur, Graeme Ferguson, et son équipe, ont passé de nombreux mois à voyager dans les régions polaires, de la Laponie au pôle sud, pour collecter ces images » (ma traduction). « Expo 67 : Audiovisuals in All Dimensions in Canada », *Business Screen Magazine*, n°2, vol.28, 1967, p. 18.

Deuxième partie

Les multiples déclinaisons de *Polar Life.*

Analyse et mise en perspective de l'attraction immersive / l'œuvre filmique narrative.

Chapitre 4 :

Un dispositif de projection monumental : l'éternelle recherche de l'attraction immersive

- « Ah ce que c'est grand ! » *01:05*

- « To me it's like the end of the world. » *01:08*

À en entendre les premières phrases qui jaillissent à l'écran dans *Polar Life*, on ne peut faire abstraction de ce qui est éprouvé par les spectateurs de 1967, soit l'impression d'immensité. Car si ces propos tendent tout d'abord à illustrer l'effet de grandeur véhiculée par les multiples images des glaciers, tâchons toutefois d'apporter un deuxième sens à cette introduction dialoguée : en 1967, *Polar Life* propose aux spectateurs de vivre une attraction immersive au moyen d'un dispositif de projection *monumental*. À partir des principes structurels et discursifs de *Polar Life*, nous reviendrons durant ce chapitre sur certains d'entre eux, déjà mobilisés dans le passé avec d'autres dispositifs de vision. Nous aborderons donc ces derniers en fonction de leur(s) intérêt(s) vis-à-vis de notre objet de recherche plutôt que de manière chronologique ou exhaustive.

4.1 Un bref aperçu des dispositifs (de projection) monumentaux

Lors de l'Expo 67, chacun des onze écrans disposé dans le Pavillon "l'Homme et les régions polaires" avait pour dimension 12½' – pieds – de hauteur par 23' de largeur (soit approximativement 3,80 mètres en hauteur par 7 en largeur)[1]. On constate d'emblée que la dimension de chaque écran s'apparente peu ou prou à celle d'un écran d'une salle de cinéma standard[2], voire inférieure. Si l'on ne peut pas parler d'*écran géant* dans ce cas précis, on peut par contre identifier un *dispositif de projection monumental* dans la mesure où le dispositif utilisé pour *Polar Life* met simultanément en œuvre onze écrans et onze projecteurs dans une même salle et pour un même film, ce qui représente finalement une « projection de type

[1] Dimensions relevées dans : Association of National Advertisers, *op. cit.*, p. 10.

[2] On s'entend sur le fait qu'en réalité il n'y ait pas véritablement de dimension "standard" de l'écran ou même de "salle de cinéma standard"… Selon plusieurs paramètres (par exemple la géolocalisation, le public visé, le prestige ou l'ancienneté du bâtiment), le lieu désigné par « salle de cinéma » ne peut relever d'une homogénéité mais relève au contraire de cas singuliers et éparses.

monumentale »[1]. Chaque terme prend donc son importance dans ce syntagme, qui tend à unifier et prendre en compte le dispositif de *Polar Life* dans sa totalité.

Or, il existe des dispositifs de projection monumentaux depuis longtemps déjà et en ce sens il s'agira dans ce qui suit de situer notre événement historique localisé parmi ceux qui ont précédé, tout en évitant de faire de la téléologie ou du déterminisme historique et technologique, loin s'en faut. Pour saisir d'entrée de jeu de quoi il est question avec les dispositifs de projection monumentaux, il suffit de mettre en évidence un enjeu clé : de manière générale, une œuvre (un film tout aussi bien qu'une peinture) fait appel à un tel dispositif si elle pose un ou des problème(s) de visibilité en dehors du dispositif original dans lequel a été pensée sa diffusion. De cette manière, on comprend par exemple que *Polar Life* pose clairement problème car il est difficile, voire impossible, de projeter cette œuvre en dehors de son dispositif original.

En allant du côté de l'histoire des dispositifs de projection hors-normes, il est intéressant de mettre en lumière un circuit d'exploitation marginal : les expositions universelles, musées (scientifiques ou non), parcs d'attractions, planétariums, parcs technologiques et autres foires mondiales sont les « niches [quasi-exclusives[2]] du cinéma grand spectacle », pour reprendre l'expression de la chercheuse Valérie Peseux, qui s'est beaucoup penchée sur les formats larges et les formats spéciaux[3]. Pour notre part, ce sont essentiellement les dispositifs étroitement liés aux expositions universelles qui nous intéresseront désormais. Bien que nous ayons déjà

[1] Pour rappel, à certains moments du film les spectateurs.trices sont face à trois écrans simultanément, ce qui constitue dès lors une fenêtre de 21 mètres de largeur !

[2] Plus ponctuellement et à plus modeste échelle, il peut aussi parfois s'agir d'événements plus restreints, attachés à des lieux ou à des festivals spécifiques, plus ou moins ponctuels. À titre d'exemple (québécois), « Le Moulin à images » est une projection extérieure monumentale conçue par Robert Lepage et la compagnie *Ex Machina*. Ce spectacle gratuit a été projeté six étés consécutifs (2008-2013) sur les silos à grains de la Bunge au bassin Louise du port de Québec (QC, Canada). Pas moins de vingt-sept projecteurs vidéo étaient assemblés afin de réaliser un écran extérieur de 30 m de haut sur 600 m de long.

[3] PESEUX Valérie, *La projection grand spectacle : du Cinérama à l'Omnimax*, Paris, Editions Dujarric, 2004. L'auteure consacre un chapitre sur les expositions universelles qui est hélas très peu documenté sur l'Expo 67. Pis, une erreur ou plutôt une confusion s'est glissée – page 190 – au sujet de Graeme Ferguson et des futurs collaborateurs de la société IMAX : « Le système de projection révolutionnaire *Imax* trouve son origine à l'Exposition de Montréal (1967). Un petit groupe de Canadiens, Graeme Ferguson, Roman Kroitor (de l'Office national du film du Canada) et Robert Kerr, à la fois entrepreneurs et producteurs, projettent un film spectaculaire sur multi-écrans, intitulé *Dans le labyrinthe* ». Or, comme j'ai pu le mentionner plus tôt, le film projeté dans la troisième chambre du Pavillon Labyrinthe et intitulé *In the Labyrinth* est signé par Roman Kroitor, Colin Low et Hugh O'Connor.
Dans un ouvrage contemporain à celui de V. Peseux, on trouve là encore quelques inexactitudes sur l'Expo 67 et particulièrement sur le titre et l'auteur de *Polar Life* : « Avec son beau-frère Graeme Ferguson et Robert Kerr, qui avaient présenté *Man in the Polar Regions* (*L'homme dans les régions polaires*), un autre spectacle multi-écrans dans le cadre d'Expo 67, il [Roman Kroitor] fonde la Multiscreen Corporation dans le but de développer le principe du spectacle cinématographique à grand écran et à images multiples ». ZÉAU Caroline, *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003) : éloge de la frugalité*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, p. 438.

esquissé quelques réflexions théoriques sur les expositions universelles, il nous faut revenir sur le sujet en ayant cette fois une approche plus historique.

Lors de la toute première exposition universelle et internationale en 1851 à Londres, le clou de la manifestation était sans conteste le Crystal Palace, immense édifice rectangulaire fait de fonte d'acier et de verre. Depuis cet événement, progrès scientifiques et envies de grandeurs iront souvent de pair dans les expositions universelles. Simultanément, en termes d'objets d'art et de dispositifs monumentaux, le milieu du 19ème siècle est marqué par l'effervescence du panorama pictural (ou fresque en trompe l'œil), qui sera fréquemment présenté lors des expositions universelles, bien que l'origine des panoramas remonte au 18ème siècle avec le pionnier Robert Barker. On peut considérer ce dispositif comme une attraction – immersive – monumentale, chaque toile pouvant atteindre 1500 m². Les panoramas représentent généralement des paysages réputés ou encore des grands affrontements militaires, le but étant à chaque fois de « faire vrai », d'où le caractère immersif souligné[1]. Dans la mesure où le film réalisé par Graeme Ferguson tente également de représenter des paysages de manière immersive, on pourra dorénavant questionner les ressemblances et/ou dissemblances que peuvent exercer certains plans extraits de *Polar Life* avec des panoramas, qu'ils soient du 18ème ou du 21ème siècle. Mais plus précisément, sur la question du spectateur, il est frappant de constater, sous la plume de J. Crary, que c'est le diorama qui entretient le plus de similitudes avec le dispositif de *Polar Life*, le spectateur/observateur rejoignant notre vision du *dispositif* :

> Un autre phénomène entérine ce changement dans la position de l'observateur : le diorama, qui reçoit de Louis J. M. Daguerre sa forme définitive au début des années 1820. Contrairement aux peintures statiques du panorama, lequel remonte aux années 1790, le diorama se fonde sur l'incorporation d'un observateur *immobile* dans un dispositif mécanique et sur son assujettissement à une expérience optique dont le déroulement temporel est préétabli. La toile circulaire ou semi-circulaire du panorama, qui invite le spectateur à se promener partout, est manifestement en rupture avec le point de vue délimité de la peinture en perspective ou de la chambre noire. On est à tout le moins obligé de tourner la tête (et les yeux) pour voir l'œuvre dans son intégralité. Or le diorama multimédia prive l'observateur de cette autonomie, car le public y prend souvent place sur une plateforme circulaire qui se déplace lentement, ce qui lui permet de voir différentes scènes sous des effets d'éclairages changeants. À l'instar du

[1] Au fond, les panoramas ont entrainé de multiples déclinaisons et variantes, en termes de dimension comme de procédé immersif : *Stéréorama mouvant* (panorama mobile mis au point pour l'Exposition Universelle de Paris 1900), *Photorama Lumière* (procédé de photographie panoramique sur 360° pour Paris 1900), *Maréorama* (toiles monumentales en mouvement placées le long d'un vrai bateau qui semble alors se mouvoir) d'Hugo d'Alesi pour Paris 1900, *Diorama* (panorama en volume) de Daguerre et Bouton, etc.

> phénakistiscope ou du zootrope, le diorama est une machine composée de roues en mouvement, et l'observateur en est un élément à part entière [1].

Pour ce qui est des *projections* monumentales à proprement parlé, on en trouve avant même l'institutionnalisation du cinéma. Déjà, lors de l'Exposition Universelle de 1900 à Paris, le *Cinéorama* de Raoul Grimoin-Sanson – bien qu'il n'ait pas fonctionné selon le chercheur Jean-Jacques Meusy[2] – constituait théoriquement un premier pas vers le cinéma à grand spectacle (ou monumental)[3]. Lors du même événement, Louis Lumière projette un film 35 mm sur un écran d'environ 350m². De plus, parmi les nombreux procédés cinématographiques et brevets d'invention liés aux expositions universelles qui ont suivi celle de Paris 1900, certains peuvent être mis en lumière avec l'expérimentation de Ferguson, comme le *Perisphere* :

> À la foire mondiale de New York (1939), l'Américain Fred Waller présente le *Perisphere* : c'est un dôme à l'intérieur duquel les spectateurs assistent à une projection spectaculaire, grâce à un film panoramique constitué de onze bandes, qui couvre les parois internes de l'hémisphère [4].

Durant toute la première moitié du 20ème siècle, les formats larges et/ou spéciaux n'auront de cesse de réapparaitre occasionnellement. On insiste généralement sur le développement et l'exploitation de ce type de format dans les années 1950, soit une dizaine d'années avant l'Expo 67. Cette période n'est pas sans importance, puisqu'elle correspond à l'avènement de la télévision – du moins aux États-Unis[5] – dans le paradigme des images en mouvement. En septembre 1952, face à ce nouveau média, Fred Waller – à nouveau – lance le *Cinérama*. Ce procédé monumental utilisait simultanément trois projecteurs pour couvrir un écran incurvé de 20 mètres par 8. Le but était, là encore comme dans *Polar Life*, de faire voyager le spectateur, dans une imagerie spectaculaire composée d'environnements impressionnants, de panoramas, etc[6]. Dans la foulée, en 1953, le procédé d'anamorphose *CinemaScope* lancé par la

[1] CRARY Jonathan, *L'Art de l'observateur*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994 [1990], pp. 162-163. Ce n'est pas moi mais l'auteur qui souligne.

[2] MEUSY Jean-Jacques, « L'énigme du Cinéorama », *Archives*, n°37, janvier 1991, pp. 1-16.

[3] Pas moins de dix projecteurs et autant de bobines de pellicules 70 mm étaient envisagés avec le *Cinéorama* alors que l'année précédente, en 1899, Auguste Baron brevetait lui-aussi un procédé théoriquement « grand spectacle » : le *Cinématorama Parlant.*

[4] PESEUX Valérie, *op. cit.*, p. 24.

[5] Les états-uniens sont déjà massivement équipés de téléviseurs vers 1953. On reconnaît cependant que chaque pays a accueilli la télévision à différents moments de l'Histoire, la France étant par exemple "en retard" face aux américains de quelques années.

[6] Pour un aperçu du *Cinérama*, il est possible de consulter le *trailer* du coffret DVD et Blu-ray du film *This Is Cinerama*, réalisé collectivement par Merian C. Cooper, Gunther von Fritsch, Ernest B. Schoedsack et Michael Todd Jr. en 1952, via cet URL : <https://www.youtube.com/watch?v=DWgG5ioX_sA> [consulté pour la dernière fois le 22-03-2016].

Fox va rapidement devenir le plus populaire dans la course aux formats spéciaux, même si la concurrence sera au rendez-vous avec d'autres procédés comme la *VistaVision* de Paramount (1954), le *Superscope* de la RKO (1954), ou encore l'exploitation commerciale du 70 mm avec le *Todd-AO* de Mike Todd (1955), le *Technirama*, *SuperTechnirama* et *Techniscope* de Technicolor (respectivement 1957, 1959 et 1964), l'*Ultra Panavision 70* de la MGM (1954), le *Shawscope* (Shaw Brothers) et la liste est encore longue[1]…

En parallèle de ces variations de formats (spéciaux/géants/larges/panoramiques), le goût de l'attraction s'est également manifesté sur d'autres pans du média cinématographique. Sans parler de cinéma olfactif, hémisphérique ou encore holographique, on retiendra néanmoins l'intérêt récurrent pour le cinéma en relief durant tout le premier siècle du cinéma[2]. *Polar Life* n'a pas fait usage de ce procédé en particulier, mais rappelons que cela était initialement envisagé par Ferguson, ce qui n'a rien d'anodin et revêt même une autre acception du syntagme « dispositif (immersif) de projection monumental ».

Par ailleurs, on pourrait aussi souligner des dispositifs spécifiques assez proches de ceux mis en place pendant l'Expo 67, comme ceux présents dans les planétariums et les parcs d'attraction, évoqués plus haut et que l'on a tendance à regrouper sous l'expression « cinéma dynamique ». Ce type de cinéma prend ses racines dans les *phantoms rides* développées pendant la Cinématographie-Attraction, ces vues enregistrées par des opérateurs à l'avant de train ou d'autres engins de transport. On a très tôt entrepris de coupler ce type de vues avec des manèges, comme le montrent les *Hale's Tours,* dont on attribue l'invention à George C. Hale, qui aurait été inspiré par Paris 1900. Cette invention a eu un succès international entre 1904 (présentation à l'Exposition Universelle à Saint Louis, MO) et les années 1910, pendant lesquelles ce type d'attraction s'est définitivement éteint. En 1986, Tom Gunning décrivait ainsi l'attraction dont il est question :

> L'exemple le plus extrême [représentatif du manque de narrativité dans les modes d'exploitation de la Cinématographie-Attraction] en est le Hale's Tours, la plus importante

[1] Tous ces formats spéciaux vont notamment mettre un terme au *Theater Network Television* qui permettait au public depuis les années 1930 d'avoir accès à des retransmissions d'événements sportifs ou culturels au cinéma, type opéra, ballet ou concert (ce que l'on nomme aujourd'hui les événements « hors-film »).

[2] Dès le début des années 1920, le cinéma en relief est développé à partir de plusieurs procédés (anaglyphique et système « à éclipse » avec le *Teleview*). Pourtant, ce type de cinéma sera par la suite perçu comme une constante et éternelle nouveauté. En témoigne le *Telecinema* au "Festival of Britain" à Londres en 1951 ainsi que la 1ère vague 3-D de la première moitié des années 1950 aux USA, la 2ème vague 3-D des années 1980 ou pour finir la récente résurgence du cinéma en relief dans les années 2000 (ou 3ème vague de cinéma 3-D), vu par le public contemporain comme une éternelle nouveauté.

> chaîne d'établissements entièrement dédiés à la projection de films avant 1906. Non seulement les films consistaient en des séquences non-narratives filmées à bord de véhicules en mouvement (des trains, habituellement), mais la salle elle-même était aménagée comme un compartiment de train, avec un contrôleur pour les tickets et des bruitages simulant le cliquet des roues et le sifflement des freins à air comprimé [1].

Concernant notre étude de cas, on peut entrevoir dans le dispositif de *Polar Life* un écho lointain avec les *Hale's Tours,* par l'utilisation du carrousel animé sur lequel le public était installé en 1967, ainsi qu'avec le parcours dynamique préparatoire effectué par les spectateurs au départ du Pavillon "l'Homme et les régions polaires". On reste cependant loin du cinéma dynamique tel qu'ont pu l'employer dès les années 1950 des parcs à thèmes comme *Disneyland*, ou pour citer des exemples français et plus contemporains, les parcs *Futuroscope* et *Vulcania*. En réalité, Expo 67 a sans doute tout autant à voir avec les parcs d'attractions de type *Coney Island* : le parc d'attractions « La Ronde » qui a hérité d'une portion de la "Terre des Hommes" située sur l'île Sainte-Hélène[2] en est d'ailleurs aujourd'hui encore un témoin matériel.

Après ces explications nécessaires quant aux dispositifs (de projection) monumentaux, il s'agit maintenant de relier plus directement *Polar Life* sur le terrain d'œuvres ou de dispositifs connexes. En effet, en plus du *Napoléon* d'Abel Gance qui va particulièrement nous intéresser, nombre d'œuvres et événements sont à prendre en considération pour situer le film de Ferguson dans une chaîne déjà quelque peu établie, celle du cinéma panoramique ou *widescreen cinema* selon l'appellation anglaise, voire de manière plus élargie, du cinéma circulaire. Nous ne continuerons pourtant pas l'historique que l'on vient d'esquisser, tant l'histoire du cinéma panoramique est vaste.

4.2 Dans les rouages du cinéma circulaire : réflexions autour du panorama et du cinéma panoramique

En termes de format d'image, il est problématique d'établir un ratio global et continu à *Polar Life* car ce dernier évolue sans cesse selon les moments du film. Selon les écrans visibles pendant le mouvement de rotation circulaire du carrousel, le format passe du 1,85:1 (format panoramique large ou "large anamorphosé" le plus répandu) au 3,70:1 (quand il y a deux écrans en même temps) ou encore au ratio 5,55:1 si l'on tient compte des trois écrans (bien que

[1] GUNNING Tom, *op. cit.*, p. 58.

[2] À l'emplacement même où a été annexée l'île de la Ronde à l'île Sainte-Hélène pendant les travaux préparatoires de l'Expo 67. *Cf.* plans officiels de l'Expo 67 en annexe (*fig. 1 à 6*).

légèrement séparés[1]). Dans le cas de *Polar Life*, immerger les spectateurs au moyen d'une imagerie panoramique est un des intérêts du multi-écrans qui n'est pas des moindres. De plus, on peut envisager de parler de cinéma circulaire avec l'expérimentation de Ferguson en prenant en compte la rotation de la machinerie dans son ensemble, c'est-à-dire lorsque le plateau réalise un tour complet. Cette rotation peut dès lors être nommée cycle ou performance, correspondant au film projeté dans sa totalité[2].

D'autre part, à divers moments du film, une esthétique purement « panoramique » est développée[3]. Cette dernière est à prendre en considération avec les panoramas picturaux, en usant de la largeur de l'image pour magnifier les paysages et les vastes étendues polaires :

> Graeme Ferguson's 18-minute *Polar Regions* [*sic*] film is seen by an audience on a rotating carousel surrounded by 11 large screens. As the carousel slowly turns, viewers can always see all of two screens and parts of two others [*sic*]. At times these screens form a continuous image; at others multiple images. The slow rotation and the huge screens emphasize the vast expanses of the Arctic and Antarctic [4].

C'est tout simplement en étendant un unique plan (« continuous image ») sur deux, voire trois écrans en même temps, que ce résultat panoramique est opéré. Pour prendre quelques exemples parmi de nombreux, on peut souligner le tout début de la séquence d'ouverture du métrage, ou bien la scène de procession funéraire (vers 08:30), ou encore une partie du fragment avec l'aéroglisseur (autour de 12:05). Les liens profonds que *Polar Life* entretient avec les panoramas peuvent notamment être élucidés autour des constats faits par François Albera :

> Avec le panorama la vision est ainsi de plus en plus « machinée » : […] les dimensions (plusieurs dizaines de mètres) de l'image visant à submerger le spectateur, l'envelopper et lui faire perdre tout « point de repère » (dit Germain Bapst). Par ailleurs le panorama signe l'incorporation de la campagne par la culture citadine sous les espèces du paysage. Et, au-delà, il fait voyager dans le monde entier, participe d'une appropriation du monde (le travelogue)[5].

[1] Il y a certes des séparations entre chacun des onze écrans du dispositif qui mettent à mal les ratios établis, bien que ces bandes noires fassent au maximum un demi-mètre, ce qui reste plutôt insignifiant.

[2] En 2014, à la Cinémathèque québécoise, un spectateur m'affirmait que lorsqu'il était enfant et qu'il avait vu *Polar Life* lors de l'Expo 67, il avait effectué plusieurs cycles à la suite, ce qui était apparemment défendu (afin que tout le monde puisse assister à l'attraction).

[3] À entendre comme *format* « panoramique » et non pas *prise de vue* « panoramique ».

[4] « Le film *Régions Polaires* [*sic*] de dix-huit minutes de Graeme Ferguson est vu par un public sur un carrousel en rotation entouré par onze écrans larges. Comme le carrousel tourne lentement, les spectateurs peuvent toujours voir deux écrans en entier et des parties de deux autres [*sic*]. À certains moments ces écrans forment une image continue ; à d'autres moments des images multiples. La lente rotation et les écrans immenses soulignent les vastes étendues de l'Arctique et de l'Antarctique » (ma traduction). WALKER Dean, « Expo Films We Will Remember », issu du dossier « Special Report : Expo 67, a Showcase for Films », *Business Screen Magazine*, n°5, vol.28, 1967, p. 42.

[5] ALBERA François, « Exposition : J'aime les panoramas ! », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 77 | 2015, pp. 184-185. On reviendra plus longuement sur l'esthétique du film de voyage en *6.2.*

S'il est intéressant de rapprocher *Polar Life* de l'esthétique des panoramas, cela atteint très vite des limites tant les dissemblances restent les plus visibles, en termes technologiques principalement. Il est alors plus évident de nous centrer sur le *cinéma panoramique*, en comparant le montage de *Polar Life* avec le travail multi-écrans effectué par exemple sur le *Napoléon* d'Abel Gance (1927, s'agissant de la première version du film par la suite retouché maintes et maintes fois par Gance lui-même). Sans parler des effets de répétitions d'images et de symétries par inversion latérale qui ont cours dans les deux cas, c'est la pure vision panoramique qui est en jeu ici, ce que Gance nommait « triptyque » :

> Son procédé de triple écran, ou « triptyque », vise à l'agrandissement du cadre, ce qui permet à l'œil humain de percevoir plus d'éléments sur une grande échelle. En peinture ou en sculpture, le triptyque se compose d'un panneau central et de deux volets mobiles susceptibles de se rabattre sur le panneau en le couvrant exactement. Dans l'œuvre gancienne, outre le fait que les dimensions de l'espace filmique soient élargies, il s'agit d'un « ouvrage » visuel en trois tableaux ou récits. Trois modes de mise en scène apparaissent : le « triptyque » peut représenter *une vision panoramique* (trois images enregistrées synchroniquement se raccordent de manière à former une longue fresque), *une vision multiple* (l'image centrale est renforcée ou commentée par l'ajout de deux images latérales) et *une vision multiple* [*sic*] (trois images simultanées peuvent rapprocher des actions différentes dans le temps et dans l'espace) [1].

Or, ces « modes de mise en scène » ou visions multiples dont il est question avec le triple écran de *Napoléon* sont également à l'œuvre dans le court-métrage de Ferguson. Pour ce qui est de la vision panoramique, il se trouve que Ferguson a quelquefois tourné à deux caméras pour obtenir des vues panoramiques et ainsi raccorder les images « de manière à former une longue fresque »[2], comme on l'a déjà évoqué en haut de la page précédente. Enfin, l'analyse de Vincent Amiel est particulièrement pertinente sur la question de la (des) vision(s) multiple(s) :

> Des images simultanées du *Napoléon*, aucune n'est perceptible en soi : c'est leur superposition même, et les effets de lumière et de mouvement qu'elle engendre, qui sont recherchés. Il ne s'agit plus de mettre en relation les images pour leur imposer un rapport : il s'agit de les constituer en une représentation conjointe, qui touche, au-delà de l'effet esthétique, à la réalité qu'elles composent. Elles sont des morceaux de réel qui ne se combinent ni ne s'articulent plus, mais résonnent ensemble différemment. Les relations de conséquence ou de consécution ont disparu pour laisser place à une simultanéité de regards. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'aucune des images en soi n'est modifiée ou déformée. En même temps que la nouvelle réalité qu'elles composent, chacune continue à exister. C'est sans doute même cela l'essentiel, et que les techniques nouvelles de représentation vont permettre de plus facilement réaliser. Que la superposition soit lisible en tant que telle : l'image nouvelle n'est pas seulement constituée d'éléments épars organisés au gré du créateur, elle est constituée d'images cadrées, autonomes,

[1] PESEUX Valérie, *op. cit.,* p. 75. C'est moi qui souligne. Peseux répète – sans doute par erreur – « vision multiple ».
[2] *Cf.* photographie de tournage à deux caméras et photogramme correspondant en annexe (*fig. 30 et 31*).

> composées les unes avec les autres. Ce sont donc des regards qui viennent se superposer, et non les moments d'un regard. Comme si surgissait sur l'écran le potentiel d'un monde, et non l'expérience d'un sujet. On voit que la différence est de taille [1].

Dans *Polar Life* comme dans *Napoléon*, on peut voir que c'est la superposition des images qui est vecteur de sens, d'une « représentation conjointe ». Du reste, on l'aura déjà bien compris à ce stade, le dispositif attractionnel de *Polar Life* n'émerge pas de nulle part mais est à inscrire dans des expérimentations antérieures. C'est particulièrement sur le terrain du cinéma panoramique et/ou circulaire que les concepteurs du Pavillon "l'Homme et les régions polaires" sont allés chercher leurs trouvailles. Outre le *Cinéorama* de Grimoin-Sanson, le *Perisphere* et le *Cinérama* (ou encore le *Cinérama 70*) de Fred Waller évoqués plus tôt, mentionnons ici quelques expérimentations de cinéma circulaire qui ont certainement influencé les cinéastes de l'Expo 67 : le *Protérama* (1954) d'Abel Gance qui cherche à concurrencer le *Cinérama* ; le *Kinopanorama* (1957), une version russe du procédé *Cinérama* ; le *Circlorama* (1963), cinéma circulaire installé à Londres ; et enfin le *Circarama* (1955), procédé de Walt Disney utilisant à ses débuts onze projecteurs (comme *Polar Life*)[2].

À la croisée du triptyque et du cinéma circulaire, on peut voir encore une fois que *Polar Life* est un cas à part, singulier, difficile à « ranger dans un tiroir » quel qu'il soit. Preuve qu'encore une fois, les expositions universelles sont des vecteurs de nouveautés technologiques, comme nous le verrons ultérieurement avec le cas de l'IMAX. Après avoir exploré certains dispositifs attractionnels cinématographiques, il serait désormais intéressant de questionner les théories de l'immersion, afin de cerner de plus près l'expérimentation de Graeme Ferguson, d'autant que comme énoncé en introduction, nous intégrerons ensuite l'immersion à la question de la réception spectatorielle de *Polar Life* (celle de 1967 puis en troisième partie celle de 2014).

4.3 Aspect immersif et théories de l'immersion dans l'image

En cherchant à vulgariser, on peut établir que même si la notion d'immersion existe depuis des siècles, l'établissement de théories de l'immersion dans l'image[3] a suivi l'apparition

[1] AMIEL Vincent, *op. cit.*, p. 153.

[2] Ce procédé est d'abord présenté à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958, puis à l'exposition américaine de Moscou en 1959 et ensuite à l'exposition de Lausanne en 1964. Enfin, il deviendra à l'Expo 67 de Montréal le *Circle-Vision 360* (*cf.* description du dispositif du *Circle-Vision 360* en *3.1.*).

[3] On reprend ici l'expression souvent employée « d'immersion dans l'image », même si épistémologiquement parlant on devrait dire « écran d'immersion » et discourir avec « dans l'écran » ou « face à l'image », l'écran étant le dispositif, la surface plane (monoface ou biface) par lequel *se fait* l'immersion. À ce propos, voir le court texte de Stéphanie KATZ : « Les dispositifs de l'infigurable », dans DESGOUTTE Jean-Paul (dir.), *Le cadre et l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 11-15.

de la réalité virtuelle. Ces théories ont connu un essor considérable tout particulièrement depuis les années 1990. Cela a notamment à voir avec l'émergence des "Game Studies", qui se sont attachées à analyser l'immersion en termes de réalité virtuelle (entre autres dans les jeux vidéo immersifs). Dans l'Histoire de l'Art, avant de penser l'immersion on a d'abord parlé de mimésis puis de perspective. L'immersion, du latin *immersio* (*in* et *mergo* : "plonger dans") est un terme ambigu et polysémique. Son sens premier est "l'action d'immerger" dans l'eau ou dans quelque autre liquide[1]. Avec l'image cinématographique, une des acceptions reçues est d'envisager l'immersion dans l'acte de faire sortir l'image de l'écran, de l'agrandir, de la transformer. En d'autres termes, tout ce qui a trait à une rupture de la frontalité écran/salle. Théorisée principalement par Marie Laure Ryan, Jean-Marie Schaeffer, Olivier Grau, Paul Milgram, Gordon Calleja, ou encore Alison Griffiths, l'immersion est donc basée sur le rapport que le spectateur entretient avec l'image.

Gordon Calleja recourt au concept d'"incorporation" pour distinguer deux types d'incarnation : j'incorpore le système (« assimilation to mind ») et je suis incorporé par le système (« embodiment »)[2]. C'est ce deuxième cas qui nous intéressera par la suite pour traiter de l'expérience vécue devant *Polar Life*, dans laquelle le spectateur est plongé dans l'environnement immersif du film, ce que laisse transparaître à un moment la voix-over de Lise Payette : « on a l'impression d'être dépassé par la nature » (à 07:32 dans la version restaurée du film). Ce type d'environnement visuel – monumental et immersif – est d'autant plus appuyé par les échelles de plans du court-métrage : les plans d'ensemble dominent le film, comme si les paysages polaires constituaient des personnages. D'une certaine manière, pour analyser l'immersion à l'œuvre dans le documentaire de Ferguson, on pourrait ne pas parler du contenu filmique, tant l'immersion renvoie à l'*opsis*, l'esthétique pure. Par conséquent, l'immersion a donc quelque chose à voir avec l'attraction, comme nous l'avions annoncé plus tôt, même si de prime abord il semble plus évident de la relier à la narrativité. Peter Weibel, en s'intéressant au cinéma élargi, en vient même à parler de « rejection of narrative » (du rejet de la narration)[3]. Mais surtout, la thèse de Peter Weibel est de montrer que le cinéma élargi a amené de nouveaux rapports, de nouvelles approches pour traiter de la narration. Au sujet des expériences cinématographiques effectuées pour l'Expo 67, Peter Weibel affirme notamment : « In these

[1] Selon le dictionnaire encyclopédique Larousse. En ligne : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/rechercher?q=immersion> [consulté pour la dernière fois le 30-03-2015].
[2] CALLEJA Gordon, *In-Game : From Immersion to Incorporation*, Cambridge, MA, MIT Press, 2011.
[3] WEIBEL Peter, « Expanded Cinema, Video and Virtual Environments », dans SHAW Jeffrey et WEIBEL Peter (dir.), *Future Cinema : The Cinematic Imaginary after Film*, Cambridge, MA, MIT Press, 2003, p. 125.

experiments with multiple screens we see the beginning of immersive environments, virtual worlds and interactive relations between spectator and image »[1]. Selon lui, l'enjeu de ces expériences était donc déjà celui de l'immersion.

Or, un problème se pose dans les théories sur l'immersion : le spectateur est toujours considéré comme immobile, souvent dans le noir, en distance, en dehors de l'image, derrière l'écran/la fenêtre. Anne Friedberg s'intéresse notamment à ce « paradoxe »[2], qu'elle décide de recentrer autour de la question de l'architecture (espace matériel du cinéma face à l'espace virtuel du film), ce qui rejoint d'ailleurs nos interrogations. En effet, en 1967 l'expérimentation *Polar Life* proposait de placer les spectateurs sur une estrade mobile, quand par ailleurs le spectateur de *Labyrinth* déambulait sur une bonne partie du pavillon, tout en étant immergé – nettement pris de vertige pour être exact – dans l'expérimentation. Concernant *Polar Life*, on peut supposer que la complexité spatiale questionne les rapports immersifs du média cinéma à travers le spectateur. Les images panoramiques projetées, qui ne sont pourtant qu'illusions, ne cessent de tromper le spectateur, englouti dans un espace panoramique dans lequel il se plonge corps et âmes. L'espace d'installation est pour ainsi dire un espace de réalité virtuelle. D'où notre hypothèse : la mobilité ou l'immobilité n'est pas au fondement même de l'immersion.

Afin de clarifier notre approche, notons que contrairement à Marie-Laure Ryan qui envisage l'immersion dans un cadre très large en mettant à égal niveau le roman, les films narratifs et les jeux vidéo, nous nous focaliserons à l'avenir sur le positionnement spectatoriel, qui est différent d'un média à un autre. Dans cette optique, Olivier Grau considère que toute expérience immersive se fonde sur le transport du spectateur dans l'espace de l'image à proprement parler : « the technological goal […] is to give the viewer the strongest impression possible of being at the location where the images are »[3]. C'est notamment ce qu'il nomme « l'immersion perceptuelle » :

> Selon Grau, l'histoire de l'art et des médias est marquée par un désir récurrent d'abolir la frontière entre le réel et la représentation, et ce par l'emploi des dernières techniques d'imagerie, comme le panorama, l'IMAX ou la réalité virtuelle. L'enjeu est de créer l'apparence d'une

[1] « Dans les expérimentations avec des écrans multiples on voit le début des environnements immersifs, des mondes virtuels et des relations interactives entre le spectateur et l'image » (ma traduction). WEIBEL Peter, *op. cit.*, p. 117.
[2] FRIEDBERG Anne, « The Screen », dans *The Virtual Window : From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA, MIT Press, 2009, pp. 149-180.
[3] « Le but technologique […] est de donner le plus fortement possible au spectateur l'impression d'être à l'endroit où les images sont localisées » (ma traduction). GRAU Olivier, *op. cit.*, p. 14.

> continuité spatiale entre le spectateur et l'image, de sorte à suggérer une possible interaction entre l'un et l'autre. Grau distingue donc l'immersion perceptuelle de l'immersion fictionnelle : dans la première, l'image entretient un rapport physique avec le corps du spectateur, alors que dans la seconde, le corps est désactivé pour favoriser une relation strictement imaginaire avec les personnages et la représentation [1].

Pour vulgariser les deux types d'immersion dont il est question ci-haut, on peut dire que l'immersion perceptuelle (physique ou sensorielle) a à voir avec des stimulis physiques perçus via des technologies immersives tandis que l'immersion fictionnelle (mentale ou psychique) est liée à un contenu. En ce sens, *Polar Life* entre donc plus en considération avec le premier type d'immersion – perceptuelle, physique ou sensorielle – par son dispositif technique hors-norme d'images et de sons. De plus, notons que le désir évoqué par Grau « d'abolir la frontière entre le réel et la représentation » peut être relié avec la pensée bazinienne, qui établit que le cadre est un *cache* qui ouvre justement les limites de la représentation cinématographique[2] :

> Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un *cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge [3].

Pour aller plus loin encore dans l'immersion et les dispositifs de projection monumentaux dans une optique d'analyse et de documentation de l'expérimentation dont a pour objet la présente étude, il nous faut maintenant envisager une étude approfondie sur l'IMAX, si récurrent dans nos recherches sur l'attraction, l'immersion, le cinéma élargi et … *Polar Life.*

[1] AUGER GOSSELIN Louis, « La rencontre des contraires : attraction/narration et immersion/réflexivité dans le film en IMAX 3-D ». Mémoire de Maîtrise (sous la direction d'Olivier Asselin), Montréal, QC, Université de Montréal, 2010, p. 32.

[2] Il faudrait aussi incorporer ici la question de l'échelle : à quelle échelle se situe le spectateur dans le film et vice-versa ? Pour rappel, dans *Polar Life* les valeurs de plans sont plutôt uniformes : on a très souvent à faire à des plans d'ensemble, très larges, le plus souvent de paysages. À l'inverse il y a très peu de gros plans dans le film. On voit pourtant un certain nombre d'êtres humains dans *Polar Life*, souvent des communautés à part entière. À l'image, on peut les apparenter à des foules, filmées en plan large et parfois en plan moyen, voire rapprochés.

[3] BAZIN André, « Peinture et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2002 (14ème édition) [1985 ; 1946], p. 188. Ce n'est pas moi mais l'auteur qui souligne.

Chapitre 5 :

L'IMAX : différences et similitudes avec Polar Life

Lors de la redécouverte de *Polar Life* en 2014, on a très lourdement insisté sur le fait que le réalisateur, Graeme Ferguson, soit un des co-créateurs de l'IMAX. Comme on pourra le voir plus en détails lors de la troisième partie de notre travail de recherche, c'est en ces mots que la Cinémathèque québécoise a choisi de présenter l'œuvre de Ferguson : « On peut considérer *La Vie polaire* comme une première étape menant à la complexité spatiale panoramique des films IMAX »[1]. Tâchons donc de comparer durant ce chapitre les deux projets respectifs de Ferguson, afin d'analyser ce qui justifie ou non cette forme de préfiguration présentée en 2014.

5.1 Point de vue technique

La société *Imax Corporation* est officiellement fondée en 1970 à Mississauga (ON, Canada) par les cinéastes Graeme Ferguson et Roman Kroitor, l'ingénieur William C. Shaw et l'homme d'affaire Robert Kerr[2]. Ce dernier fondateur est par ailleurs l'un des coproducteurs de *Polar Life*, ce qui ne relève en rien d'un détail puisque le succès critique et surtout financier de *Polar Life* – mais aussi de *Labyrinth* – fait partie des facteurs clés qui ont permis la fondation de la société. Si l'on a déjà pu commencer à prouver le succès critique de *Polar Life* dans les chapitres précédents par le recours à certains documents non-film, nous devons en revanche nous limiter aux dires de Graeme Ferguson pour appuyer le succès financier de l'œuvre[3] :

> Then we [Graeme Ferguson et Roman Kroitor] called up Robert Kerr. Robert and I had been in high school together, and he was my partner and co-producer on *Polar Life*. Robert was also the mayor of Galt, Ontario, and ran a small printing business. We asked him, "Do you want to

[1] Voir la suite de la présentation officielle de *La Vie Polaire* par la Cinémathèque québécoise en annexe (*fig. 36*).
[2] Les balbutiements de la société Imax remontent à l'Expo 67, où, selon Graeme Ferguson (conférence du 01-11-14 à la Cinémathèque québécoise), Roman Kroitor (beau-frère et ami de Ferguson) et lui-même se sont demandés au milieu de l'Expo s'il n'y avait pas « un meilleur moyen de faire ça », c'est-à-dire du cinéma grand spectacle au moyen d'un dispositif monumental de projection, tel le 70 mm. À l'origine, ils proposent comme nom de société le syntagme « Most Division ». Or, leur avocat les avertit que le nom est impossible à protéger et qu'il est donc préférable de trouver un nom qui n'existe pas. Toujours selon Ferguson, c'est donc lors d'un déjeuner au restaurant que le terme *IMAX* a été proposé, parmi des dizaines d'autres néologismes écrits sur des bouts de serviettes en papier ! Propos réécoutables via l'URL : <https://vimeo.com/116811460> [consulté pour la dernière fois le 23-04-2016].
[3] On peut néanmoins rappeler ici que la compagnie canadienne de l'Expo 67 a octroyé 350 000$ à Ferguson pour la réalisation de son film. Ce chiffre provient de l'APC (Association professionnelle des cinéastes du Québec), *op. cit.*, p.16. *Cf. e*xtraits des correspondances en annexe (*fig. 13 et 14*).

> join us in inventing a new medium?" Robert said, "That sounds interesting!" One of the reasons he agreed was that he and I had not lost our shirts making *Polar Life*, so he hadn't yet learned that almost everybody who goes into the film business loses money – this is a rule of filmmaking. […] There are now, you know, nearly seven hundred theatres, and basically that's the story of inventing IMAX [1].

La première représentation officielle d'IMAX est effectuée lors de l'exposition universelle d'Osaka en 1970[2] :

> Quelques trois ans après l'expo 67, Low, Ferguson, Kerr et Kroitor vont inaugurer le procédé IMAX au pavillon Fuji de l'exposition universelle d'Osaka. À l'origine, le groupe devait travailler avec un triple écran et trois bandes de pellicule 70mm standard. Toutefois, soucieux de s'éviter des problèmes de synchronisation au moment de la projection et de la prise de vues, Colin Low décide de gonfler la taille de l'écran et proportionnellement, celle de la pellicule, de sorte à n'employer qu'une seule caméra et un seul projecteur. C'est un système de défilement à l'horizontale, la *Rolling Loop*, qui a permis un tel agrandissement [3].

Sur le plan technique, le système IMAX (pour « Image Maximale ») permet effectivement de projeter des films « au format 15/70 (sur une pellicule de 70 mm à 15 perforations par image, au défilement horizontal) »[4] au moyen du *rolling loop* :

> […] un nouveau système original d'avance intermittente par "cheminement de boucle". Il présente l'avantage d'éviter les efforts de traction sur les perforations de la pellicule 15/70 (ce système, initialement conçu pour la prise de vues au moyen de caméras ultra-rapides, fut présenté en 1967 au congrès de la S.M.P.T.E. à Chicago. Puis le brevet fut acheté à son inventeur, l'Australien Ron Jones) [5].

En termes de rendu, la technologie IMAX affiche une image plus piquée, plus contrastée, plus belle que d'ordinaire avec le 70 mm, et surtout plus grande : « Le matériel projette ainsi une image dix fois plus grande que celle du 35 mm et trois fois plus grande que celle du 70 mm traditionnel »[6]. Conséquemment les écrans IMAX sont immenses : par exemple

[1] « Ensuite, nous [Graeme Ferguson et Roman Kroitor] avons appelé Robert Kerr. Robert et moi avions été au lycée ensemble, et il a été mon partenaire et co-producteur sur *Polar Life*. Robert a également été le maire de Galt [ON, Canada] et le patron d'une petite imprimerie. Nous lui avons demandé, « Est-ce que tu veux nous rejoindre pour inventer un nouveau média ? », Robert a dit : « Cela semble intéressant ! » Une des raisons pour lesquelles il accepta était que lui et moi ne nous soyons pas ruinés en faisait *Polar Life*, donc il n'avait pas encore appris que presque tous les gens qui rentrent dans l'industrie du cinéma perdent de l'argent – c'est bien une règle du cinéma. [...] Il y a maintenant vous le savez près de sept cents salles IMAX, et fondamentalement voilà l'histoire de cette invention » (ma traduction). FERGUSON Graeme, *op. cit.*, p. 144-145.

[2] Cela vient attester le fait que depuis l'Expo 67, la marque de fabrique du Canada dans les expositions universelles est sans conteste celle des dispositifs de projection monumentaux (*cf.* chap. 4).

[3] AUGER GOSSELIN Louis, *op. cit.*, p. 37.

[4] PESEUX Valérie, « La projection hémisphérique au Festival de La Géode 2005 », dans DESGOUTTE Jean-Paul (dir.), *Le cadre et l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 18.

[5] PESEUX Valérie, *La projection grand spectacle : du Cinérama à l'Omnimax*, Paris, Editions Dujarric, 2004. p. 190.

[6] *Ibid.*, p. 191. Également cité tel quel dans : PESEUX Valérie, « La projection hémisphérique au Festival de La Géode 2005 », *op. cit.*, p. 18.

« le plus grand écran du monde » serait celui de l'IMAX de Sydney, avec un écran réalisant 35 mètres de large sur 29 de hauteur. Dès lors, on comprend mieux le slogan d'*Imax Corporation* : « Think Big ». D'autre part, les dix-huit modèles de caméras mises au point par la firme canadienne ont une renommée assez exceptionnelle dans l'histoire des techniques cinématographiques, certaines étant à ce jour toujours indétrônables, même comparées aux dernières caméras numériques de *RED Digital Cinema Camera Company* ou à l'*Alexa 65* de marque ARRI :

> Nos appareils les plus connus sont les caméras Imax 2D pour pellicule Kodak 65 mm 15 perforations, qui fournissent la plus haute définition au monde. Un photogramme d'une pellicule 65 mm a une résolution horizontale de 18000 pixels, là où un téléviseur HD offre 1920 pixels […] nos caméras pellicule continuent d'être considérées comme "l'étalon-or" de l'industrie en termes de définition, et on ne s'attend pas à ce que ça change avant quelques temps. C'est pourquoi nous continuons d'en fabriquer [1].

Il y aurait également beaucoup à dire sur d'autres pans de la technologie IMAX : sur la puissance des lampes xénon utilisées, sur le système de refroidissement des projecteurs, sur le système sonore (dénommé *Omniphone*) ou encore sur les différents types de salles et environnements – dispositifs – IMAX dans le monde (*Omnimax*, *Imax Magic Carpet*, *Imax Simulator Ride*, etc.). Mais on peut déjà tirer des conclusions de ces observations d'ordre technique. *Polar Life* n'est pas un film IMAX, ni un « film IMAX avant l'heure » ou autre formulation douteuse. Désormais, il y a également lieu de se questionner sur la formulation avec laquelle *La Vie Polaire* a été annoncée à la Cinémathèque québécoise : « une première étape menant à la complexité spatiale *panoramique* des films IMAX ». Cette formule est à notre sens discutable dans la mesure où contrairement à *Polar Life*, les images des films IMAX ne sont pas panoramiques ou du moins très peu ou très occasionnellement (cas de l'*Omnimax* par exemple). En effet, le format d'image IMAX "classique" étant pratiquement carré (les ratios varient de 1,9:1 à 1,43:1), c'est la hauteur de l'image qui est privilégiée, allant parfois vers des cadres très hauts qui prennent l'entièreté de l'image pelliculaire. De plus, au niveau de la « complexité spatiale », nos conclusions vont plus vers des dissemblances que des similitudes entre le procédé IMAX et le dispositif de *Polar Life.* Car contrairement à l'expérimentation de Ferguson, l'IMAX – encore une fois "classique" – nécessite un seul film (en 70 mm alors que *Polar Life* était en 35 mm), un seul projecteur (avec un *rolling loop* qui vient remplacer la traditionnelle croix de malte), un seul écran (gigantesque et non panoramique), dans une salle

[1] BÉGHIN Cyril, « Imax, l'étalon-or ; entretien avec Andrew Cripps et Brian Bonnick de Imax », *Cahiers du cinéma*, n°719, février 2016, p. 35.

non circulaire, sans plateau rotatif divisé en estrades. En outre, d'après Graeme Ferguson la manière de filmer avec l'IMAX est différente de celle des films multi-écrans. Il dit aussi avoir cherché à inventer ce « nouveau médium » pour parer aux problèmes du multi-écrans qui est trop compliqué à reproduire partout aussi bien au niveau du tournage que de la projection[1]. On peut traduire cela par une dernière opposition : à l'encontre des procédés de multi-écrans comme celui élaboré pour *Polar Life*, le procédé IMAX ne pose pas de problème direct de reproductibilité technique. La preuve en chiffres : il y a plus de mille salles IMAX dans le monde entier aujourd'hui[2].

À l'issu de cette brève comparaison, le fossé entre *Polar Life* et l'IMAX peut nous paraître profond. Mais peut-être que par « complexité spatiale », le programme publicitaire de la Cinémathèque québécoise voulait simplement pointer l'*immersion*, concept clé ayant à la fois trait aux deux objets ? Ainsi, on aurait presque pu voir écrit sur ce programme : « Graeme Ferguson a intégré l'usage d'une technologie immersive novatrice, qui a préfiguré de trois ans le système IMAX »[3]…

5.2 IMAX et « écran d'immersion »

Pourtant, comme on l'a vu plus haut, si IMAX rime avec *im*mersion, c'est en fait une autre signification que le terme revêt : « IMAX » provient de la condensation des mots « image » et « maximization ». Car bien que l'immersion soit prégnante dans l'IMAX, on devrait surtout parler d'« écran d'immersion » dans le cas de ce procédé. C'est assurément la taille monumentale de l'écran qui définit la firme canadienne : « IMAX augments but also confronts the limits of human vision »[4]. Graeme Ferguson, en relatant l'histoire de l'IMAX et donc de son succès, met en avant l'immersion et le format de l'image :

[1] *Cf.* conférence de Graeme Ferguson (interviewé par Scott MacKenzie) en salle Fernand-Seguin suite à l'exposition *La Vie Polaire* à la Cinémathèque québécoise le samedi 01 novembre 2014, consultable via cet URL : <https://vimeo.com/116811460> [consulté pour la dernière fois le 25-03-2016].

[2] "Le monde entier" étant en l'occurrence soixante-sept pays différents et "aujourd'hui" un rapport du 24 février 2016 consultable à cet URL : <http://www.prnewswire.com/news-releases/imax-corporation-reports-fourth-quarter-and-full-year-2015-financial-results-300225647.html> [consulté pour la dernière fois le 25-03-2016].

[3] À noter que sur le site internet de la Cinémathèque québécoise, on pouvait lire pendant toute la durée de l'exposition de 2014 ce bref synopsis : « Cette *installation immersive* fait usage d'une technologie numérique de pointe pour recréer la projection multi-écrans du documentaire de Graeme Ferguson diffusé au pavillon *L'Homme interroge l'univers* d'Expo 67 ». *Cf.* présentation officielle complète de *La Vie Polaire* par la Cinémathèque québécoise en annexe (*fig. 36*). C'est moi qui souligne *installation immersive*.

[4] « L'IMAX augmente mais également confronte les limites de la vision humaine » (ma traduction). WASSON Haidee, « The Networked Screen : Moving Images, Materiality, and the Aesthetics of Size », dans MARCHESSAULT Janine et LORD Susan (dirs.), *op. cit.*, p. 88.

> One of the things that IMAX turned out to be rather good at – it wasn't what we had in mind when we invented it – is to make you think you are in the picture. When the audience comes out of an IMAX theatre, a large number of people said, "I felt as if I was there". It goes back to Cinerama where they said, "I thought I was on the roller coaster!" After *North of Superior* (1971) people said, "I thought I was in the airplane" or "I thought I was in the forest fire." That sens of verisimilitude comes from two things: one is the large screen, which engages your peripheral vision, and the other is very high resolution. Wherever you look, you see things that appear almost exactly as they do in the real world. That same thing happens in space [1].

« J'ai eu l'impression d'y être », c'est également ce qu'Alison Griffiths souligne dans son ouvrage avec l'expression « Being there »[2]. Par ailleurs, la chercheuse Allison Whitney a mis en évidence le double positionnement adopté par un spectateur d'IMAX (avec les deux *there*) : tandis que le premier *there* est dans l'espace profilmique de la caméra IMAX (« designed to both challenge and conform to human vision »[3]), le deuxième *there* est littéralement dans la salle IMAX (« where viewers are continually reminded of their roles and responsabilities in the production and reception of images »[4]). L'expérience IMAX implique donc la visite de deux lieux différents : la salle de cinéma et l'espace profilmique. Pour répondre à l'hypothèse posée dans le chapitre précédent en *4.3*, l'immersion ne peut être réduite à un rapport entre la mobilité de l'image et l'immobilité du spectateur. De ce fait, *Labyrinth* est considéré comme l'une des expériences les plus immersives d'Expo 67, quand bien même la mobilité des spectateurs est le moteur du projet : « The exhibition consisted of walking through a large, domed, tunnel-like room where images were projected on all surfaces »[5]. Outre cette

[1] « Une des choses qui s'est révélée être plutôt bonne avec l'IMAX – ce n'était pas ce qu'on avait en tête quand on l'inventa – est de donner l'impression d'être dans l'image. Quand le public sort d'une salle IMAX, une majorité de personnes dit, "Je me suis senti comme si j'y étais". Cela remonte au Cinérama où les gens disaient, "J'ai eu l'impression d'être dans les montagnes russes !". Après *North Superior* (1971) les gens disaient, "J'ai eu l'impression d'être dans l'avion" ou "J'ai eu l'impression d'être dans le feu de forêt". Ce sentiment de vraisemblance provient de deux choses : l'une est l'écran large, qui engage la vision périphérique, et l'autre est la très haute résolution. Où que l'on regarde, on voit des choses qui semblent se produire presque exactement de la même façon dans le monde réel. Il se passe la même chose dans l'espace » (ma traduction). FERGUSON Graeme, *op. cit.*, p. 145.

[2] GRIFFITHS Alison, « Expanded Vision IMAX Style : Traveling as Far as the Eye Can See », dans *Shivers down your Spine : Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 94.

[3] « À la fois destiné à mettre au défi et à conformer la vision humaine » (ma traduction). WHITNEY Allison, *The Eye of the Daedalus : A History and Theory of IMAX Cinema,* Doctoral Dissertation, University of Chicago, 2005, pp. 132-133.

[4] « Où l'on rappelle continuellement aux spectateurs leurs rôles et responsabilités dans la production et la réception des images » (ma traduction). WHITNEY Allison, *ibid*.

[5] « La démonstration consistait à déambuler à travers une large pièce comprenant un dôme, comme dans un tunnel, où des images étaient projetées sur toutes les surfaces » (ma traduction). FEHSENFELD Lisa, Format Report MIAP Internship Class Fall 2006, p. 1. Du reste, et cela a beaucoup été mentionné, *Labyrinth* a beaucoup à voir avec le procédé IMAX (bien plus que *Polar Life*), ne serait-ce que par ses attributs techniques : utilisation de pellicule 70 mm, écrans géants, ratios proches de ceux de l'IMAX, etc. Voir la thèse d'Allison Whitney : « *Labyrinth* : Cinema, Myth and Nation at Expo 67 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, McGill University, 1999.

question de la mobilité sur laquelle nous reviendrons, l'immersion est pour le reste indissociable de l'expérience corporelle et viscérale du spectateur. Sur cette question, on peut alors admettre que *Polar Life* et l'IMAX revêtent des similitudes, dans le sens où les deux expérimentations visent à provoquer l'immersion chez le spectateur, quand bien même les moyens mis en œuvre varient dans les deux dispositifs concernés[1]. De plus, sur le plan des ressemblances, dans les deux cas les expérimentations ont été présentées pour la première fois dans des pavillons dans le cadre d'expositions universelles, ils constituent en cela tous deux des événements historiques localisés.

Enfin, il serait réducteur de ranger l'IMAX simplement du côté du format large et de l'immersion. L'IMAX véhicule un contenu singulier : dans la plupart des cas, les films – pratiquement tous des documentaires – produits par et pour l'IMAX sont didactiques, ludiques et conventionnels, la marque acquérant de fait un mandat éducationnel[2] :

> Le développement des programmes s'est principalement axé sur l'éducation, la majorité des salles américaines étant intégrées dans des musées scientifiques et techniques […]. Ces films, sur les thèmes de l'histoire, de la nature, de la science et de l'espace, ont tous pour vocation d'emmener le spectateur là où il n'est pas en mesure d'aller : explorer les secrets de la nature, l'intérieur d'un atome, ou encore l'espace ou les fonds marins [3].

Par ailleurs, la vision des cinéastes d'IMAX est toujours globalisante, non-conflictuelle, non politisée, même si un certain nationalisme fait parfois surface. La marque canadienne a apposé une dimension nationaliste dès ses premiers projets, dont *North of Superior* (Graeme Ferguson, 1971) fait partie. Dans ce film, Ferguson n'en finit plus de vanter les paysages ontariens à la manière d'un film de commande[4]. Par la suite, l'IMAX représentera technologiquement le Canada à chaque foire mondiale et aura sans cesse recours à l'autoglorification de son procédé « supérieur ». C'est ainsi que la pellicule 70 mm, le(s) projecteur(s) et l'architecture particulière inhérente à chaque salle IMAX prennent leur

[1] Rappelons que pour *Polar Life*, l'immersion est à relier avec le mouvement circulaire du carrousel – que les spectateurs ne percevaient pas forcément une fois immergés dans le film – qui permet une visibilité du film pour le moins atypique : les cadres ou *caches* se substituent dans un défilement panoramique qui accroît la perception, ou du moins demande une plus forte implication physique et émotionnelle chez le spectateur (sans que ce dernier ressente cela consciemment ou qu'il ait besoin de se concentrer pour y parvenir).

[2] Ce n'est pas un hasard si les salles IMAX sont présentes dans des endroits stratégiques comme les Centres des Sciences, les musées (d'Histoire Naturelle, scientifiques et techniques), les planétariums, les aquariums, les parcs d'attractions ou encore les destinations touristiques.

[3] PESEUX Valérie, « La projection hémisphérique au Festival de La Géode 2005 », *op. cit.*, p. 19.

[4] Ce qui est en partie le cas, puisque le film est co-produit par le gouvernement de l'Ontario (ce dernier est crédité au générique d'ouverture du film). Par ailleurs, il est question de la dimension nationaliste de l'IMAX dans la publication suivante : ACLAND Charles, « IMAX Technology and the Tourist Gaze », *Cultural Studies*, vol. 12, n°3, 1998, pp. 429-445.

importance dans « l'expérience IMAX », comme Whitney a pu le mettre en évidence avec les deux types d'espaces définis plus tôt (les deux *there*).

En conclusion, outre son côté immersif, l'IMAX est aussi une affaire esthétique et thématique, voire un procédé idéologique et discursif singulier. La marque canadienne ne peut faire abstraction de ses fondements géopolitiques et développe ainsi la plupart du temps un discours occidental, dans une démarche parfois impérialiste, comme cela a déjà été relevé avec le film *Everest* de David Breashears et Stephen Judson (1998) :

> *Everest* is the most profitable IMAX movie. It is also in many ways prototypical, documenting not just a journey to the peak of the highest mountain, but also the journey of the biggest camera up the biggest mountain. This journey is, of course, underwritten by numerous American museums and scientific foundations. The camera was carried by local Sherpas. The imperialism of IMAX as gaze but also as a mode of production is transparent [1].

Or, en analysant de plus près les thématiques à l'œuvre dans le documentaire de Ferguson, on verra par la suite comment l'IMAX et *Polar Life* communiquent sur ce point de bien des façons.

[1] « *Everest* est le film IMAX le plus rentable. Il est également à bien des égards prototypique, en documentant non seulement un voyage au sommet de la plus haute montagne, mais aussi le voyage de la plus grande caméra sur la plus grande montagne. Ce voyage est, bien sûr, assuré par de nombreux musées et fondations scientifiques américaines. L'appareil a été porté par des Sherpas locaux. L'impérialisme d'IMAX comme regard, mais aussi comme mode de production est transparent » (ma traduction). WASSON Haidee, *op. cit.*, p. 95.
Ajoutons que selon l'article de Charlie Buffet, « Un film à bout de souffle », paru dans *Libération* le 20 avril 1998, « […] des dizaines de sherpas ont aidé à monter au sommet une caméra de 18 kg, des bobines et trois grimpeurs pour la figuration ».

Chapitre 6 :

L'ancrage thématique et esthétique du documentaire

En 1967, la réception critique de *Polar Life* est unanimement positive. La presse souligne le plus souvent la modernité du film, voire l'intelligence de ce dernier :

> For the companion piece, spectators enter four halls, the quadrants of a giant turntable. "It'll just take two minutes for this hall to go by," a pretty guide tells a waiting crowd. The mating of film and theme is perfect; a pavilion called "Man the Explorer" calls for nothing more or less than a superlative travelogue, and that is what it has. The film, *Polar Life*, seethes with intelligence brought to bear on unforgettable scenes of life at the planet's two poles. A man stalks a polar bear with a tranquilizer gun – on one screen the hunter, on another the hunted. The sixty-below-zero air of Point Barrow grows partly cloudy with a smile of excitement frozen to your face, and wonder how a film so beautiful can ever find a climax. Then you see the question answered by a dazzling swirl of nothern lights.
> What tools the cameraman or the director has at his disposal today, and what films he may make when he masters them, when he becomes Man the Mature Movie-maker! The best of the Expo films are miraculously good, and they are only a beginning. At this point in the medium's development it is as if Rembrandt's brushes were being used to paint roads signs. But what signs, and what roads! [1].

À présent, nous allons tenter de qualifier plus précisément l'ancrage thématique et esthétique de *Polar Life*, à l'égart de l'approche documentaire pratiquée à l'époque.

6.1 Thématiques, enjeux géopolitiques et idéologiques

Comme on peut le constater depuis le début de l'étude, c'est surtout au niveau technique et/ou thématique que l'expérimentation de Ferguson a été analysée par la presse (spécialisée en

[1] « Dans la pièce voisine, les spectateurs entrent dans quatre salles, soit les quadrants d'un tourne-disque géant. "Ça va vous prendre seulement deux minutes pour traverser cette salle," raconte un.e joli.e guide à une foule en train d'attendre. L'assemblage du film et du thème est parfait ; un pavillon appelé "L'Homme interroge l'univers" renvoie ni plus ni moins à un exceptionnel travelogue, et c'est ce qu'il se passe. Le film, *Polar Life*, grouille d'intelligence, exercée sur des scènes inoubliables de vie aux deux pôles de la planète. Un homme traque un ours polaire avec un pistolet tranquillisant – sur un écran le chasseur, sur un autre le chassé. L'air en partie nuageux de soixante degrés en dessous de zéro de Point Barrow se développe avec un sourire d'excitation gelé sur votre visage, et on en vient à se demander comment un film si beau peut-il trouver un *climax* (point culminant). Par la suite vous voyez la réponse à votre question avec un tourbillon éblouissant de lumières d'une aurore boréale. Quels outils les caméramans ou le réalisateur ont-ils à leur disposition aujourd'hui, et quels films ils peuvent faire quand ils sont maîtres de ceux-ci, quand survient l'Homme-Réalisateur Mature ! Les meilleurs films de l'Expo sont miraculeusement bons, et ils ne sont qu'un début. À ce stade de développement du médium c'est comme si les pinceaux de Rembrandt avaient été utilisés pour peindre des panneaux de signalisation routière. Mais quels signes, et quelles routes! » (ma traduction). MORGENSTERN Joseph, « EXPO 67 : The Point Is Pictures », dans SCHICKEL Richard et SIMON John, *Film 67-68 : an anthology by the National Society of Film Critics*, New York, Simon and Schuster, 1968, p. 268.

cinéma ou non). Parmi les nombreux textes découverts lors de nos recherches, on pourrait ici en mentionner un dernier qui traite presque uniquement de la question des thématiques :

> C'est un documentaire préparé avec intelligence sur la vie dans les régions polaires. Le film traite des activités dans les pôles nord et sud, et révèle des images jamais captées jusqu'ici par une caméra : par exemple, un centre industriel sibérien présenté avec humour et cordialité. On voit aussi des anciennes photos (1916) de la vie esquimaude, la chasse à l'ours polaire, une fête la veille de la mi-été en Scandinavie, et c'était la première fois qu'on réussissait à capter l'aurore boréale en couleur. La représentation dure environ 14 minutes [*sic*]. Ne la manquez pas ! [1].

De manière générale et non concertées, les publications et critiques du film retiennent souvent les mêmes fragments du film : la scène introductive avec les points de vue aériens sur les glaciers et calottes glacières, la chasse à l'ours polaire, la cérémonie du soleil en Scandinavie[2], la course de traineaux à Norilsk (Sibérie), les scènes de vie à Inuvik (capitale des Territoires du Nord-Ouest), le concert dans un *dancehall* en Alaska, etc. L'aurore boréale reste sans conteste le clou du spectacle, sa texture et sa couleur la rendant assez unique d'un point de vue cinématographique : « This film contains one of the most beautiful filmed records of the northern lights ever made »[3]. Rien d'étonnant donc dans le fait que ce fragment vienne clôturer le métrage, en intervenant comme le dit Joseph Morgenstern tel une sorte de *climax*.

En revanche, ce que les articles ne mentionnent jamais et qui est pourtant essentiel, c'est le non-positionnement délibéré, c'est-à-dire l'aspect globalisant ou non conflictuel du film, dans le sens où *Polar Life* propose une vision unifiée des régions polaires alors qu'en 1967 elles sont le théâtre de conflits géopolitiques internationaux. Cela peut s'expliquer par le fait que l'on peut avant tout entrevoir dans *Polar Life* un film humaniste, qui renvoie tout simplement au thème de l'Expo 67[4] : « Terre des Hommes ». Comme on l'a vu lors de notre analyse du multi-

[1] JACOB Siskind, *Expo 67 : Films*, Montréal, Tundra Books, 1967, p. 25.

[2] Que la voix-over vient souligner par : « Les gens ne dorment plus, ils rendent hommage au soleil ». La cérémonie célèbre le solstice d'été (autour du 21 juin) où le soleil culmine comme jamais durant le reste de l'année, d'où le fait que personne ne se couche durant cette nuit.

[3] BELL Don, *op. cit.*, p. 6.
À titre anecdotique, on apprend dans le générique de *La Vie Polaire* une information sur le tournage de cette séquence : « La séquence de l'aurore boréale a été tournée par KENNETH C. CLARKE & DONALD KIMBALL ».

[4] Ainsi qu'aux films présentés dans les expositions universelles de manière générale, on pense en particulier au film évoqué lors du deuxième chapitre comme la référence principale de Ferguson en termes de multi-écrans : *To Be Alive!* d'A. Hammid et F. Thompson. Présenté à l'exposition universelle de New York 1964-1965, récompensé en 1966 par un Oscar, ce film est rempli d'humanisme et d'universalité. Il a été tourné dans différentes régions du monde, de même que *Polar Life* et que l'un des films du Pavillon Labyrinthe pour l'Expo 67 de Montréal, à savoir *In The Labyrinth*. Graeme Ferguson et les réalisateurs du film *In The Labyrinth* ou plus globalement de l'Expo 67 ont été indéniablement marqués par *To Be Alive!*, autant d'un point de vue thématique que technique. Une version de très basse qualité de ce film, restituant difficilement le travail de multi-écrans (à l'origine le film était projeté sur trois écrans) est néamoins disponible via cet URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TSui8SM8zmA> [consulté pour la dernière fois le 05-04-2016].

écrans dans le chapitre 3, le triple écran permet de rendre compte de la diversité des espèces et des êtres vivants, comme lors de la séquence composée de portraits de personnes d'origines et de nationalités différentes, le but étant de créer un mélange visuel homogène de portraits à visée humaniste[1]. Or, le Canada n'est pas neutre dans la situation géopolitique liée aux territoires polaires, les années 1960 étant particulièrement déterminantes pour les territoires Inuits du Canada :

> Dans ce contexte, entre 1963 et 1970, l'administration des services aux Inuit [*sic*] du Québec arctique devint un enjeu de souveraineté entre les gouvernements fédéral et provincial. Ce conflit plaça les Inuit [*sic*] dans une position stratégique qui leur permit de jouer le jeu de la discorde entre les deux parties et leur conféra un poids politique relatif mais nouveau [2].

Au Canada, pendant les années 1950 sont menées les mesures du « Grand Nord » canadien par le gouvernement de Duplessis, qui consistent grossièrement à administrer et assimiler les Inuits. De graves problèmes sociaux s'en suivent, ce qui n'est évidemment pas évoqué dans *Polar Life*, qui n'adopte clairement pas une vision autochtone et militante mais plutôt une vision pacifique, finalement proche du « discours de Diefenbaker sur la "vision nordique" » comme on l'a vu lors du chapitre 2 avec la citation d'Eva-Marie Kröller. On reviendra dans la prochaine partie sur ces questions de territoire, tout en évoquant aussi les nouveaux problèmes qui se dressent aujourd'hui, suite – entre autres – au réchauffement climatique, au tourisme arctique et à la surexploitation des ressources marines (fonte des banquises, disparition des ours polaires, etc.)[3].

D'un autre côté, le film adopte également une vision scientifique des régions polaires, particulièrement lors de la séquence ayant trait à l'exploration et aux découvertes faites par le passé, qui entremêle des images d'archives avec des photographies ainsi que des plans sur la cabane construite par Scott. Une imagerie relevant d'une branche du très vaste « cinéma scientifique » est même directement opérée à un moment donné dans *Polar Life* : le fragment du film montrant les cristaux de neige polarysés datant de quatre mille ans et observés au microscope relève d'un type de microcinématographie à visée scientifique[4]. Ce fragment donne à voir du non-vu, autrement dit des choses que l'on ne pourrait pas voir à l'œil nu. Ce type de *micro*-images est à l'opposé des *macro*-images réalisées au début du métrage ou plus

[1] Les films IMAX réutiliseront différement cette esthétique (cette fois sur un seul écran) mais dans la même optique.
[2] ÉDOUARD Robert et CESA Yohann, « Sociétés et économies inuit en devenir », dans ANDRÉ Marie-Françoise (dir.), *Le monde polaire : mutations et transitions*, Paris, Ellipses, coll. Carrefours, 2005, p. 58.
[3] Ces problèmes auront un rapport avec la réception spectatorielle du film, contemporaine aux années 2000.
[4] Fragment visible de 3:45 à 4:11 dans la version restaurée. *Cf.* photogramme correspondant en annexe (*fig. 32*).

délibérement dans une majorité de films IMAX, où des prises de vues aériennes rendent compte de paysages impossibles à saisir sans la technologie adéquate, en l'occurrence aéronautique[1].

Par ailleurs, une dimension idéologique et géopolitique majeure est immanquablement absente des arcticles et critiques – officiels ou non – de l'époque, il s'agit des tensions et confrontations menées entre les deux grandes superpuissances de l'époque, les États-Unis et l'URSS. Car même si, rétrospectivement, on a tendance à penser qu'en 1967 la guerre froide est marquée par une certaine période de « détente », la situation reste tendue entre l'Ouest et l'Est et le Canada n'est pas en reste. Entre 1951 et 1953, les États-Unis font installer une ligne d'alerte avancée au Canada, dite *DEW Line* (pour *Distant Early Warning*) :

> Constituée d'une série de postes d'observation installés le long du 70e parallèle nord depuis l'Alaska jusqu'au Groenland, et complétée aux très hautes latitudes par quatre avant-postes, elle doit permettre de repérer précocement une attaque soviétique par le pôle, une menace alors prise très au sérieux. En cas d'alerte, Washington disposerait de quelques heures pour mettre sa population à l'abri et organiser la contre-attaque [2].

Inévitablement, ces bases étatsuniennes au Canada ont eu des impacts sur les populations Inuits, elles sont notamment pour une part à l'origine de leur sédentarisation[3].

En définitive, on peut constater sans difficultés que sur le plan thématique et discursif, *Polar Life* ne prend pas parti, ni ne véhicule de point de vue idéologique particulier, si ce n'est une vision pacifique et scientifique des régions polaires. La pensée du film est à saisir en termes de globalité et de non-conflictualité, dans un discours de type humaniste, là où le contexte politique de l'époque se prête éventuellement à une prise de position. Après ce parcours thématique, nous interrogerons le genre affilié au film pour mieux comprendre ce dernier.

6.2 Film de voyage…

Plusieurs fois depuis le début de l'étude, on a pu identifier un genre qui semble caractériser *Polar Life* au plus près : le "travelogue", qui est aussi à rapprocher des panoramas et des *Hale's Tours*, discutés antérieurement au chapitre 4. Effectivement, plus qu'un « simple »

[1] Du reste, comme on vient de le voir dans le chapitre précédent, l'IMAX cible avant tout les musées scientifiques et techniques, acquérant ainsi un mandat éducationnel. En découle donc des films à valeur de vulgarisation scientifique, qui peuvent être axés sur l'infiniment grand (*Mission to Mir*, *The Magic of Flight*, *North of Superior*, etc.) comme l'infiniment petit (*Cosmic Voyage*, *Into the Deep*, *Under the Sea*, etc.).

[2] COLLIGNON Béatrice, « Mutations socio-spatiales dans l'Arctique central canadien », dans ANDRÉ Marie-Françoise (dir.), *Le monde polaire : mutations et transitions*, Paris, Ellipses, coll. Carrefours, 2005, pp. 163-164.

[3] Elles seront finalement pratiquement toutes démantelées au début des années 1990. Certains postes seront néanmoins repris par l'armée canadienne et tenus en partie par des Inuits.

documentaire d'attraction, *Polar Life* rentre dans ce que l'on peut pareillement nommer en français les "films de voyage" :

> Jeffrey Ruoff définit ainsi ces « Travel Lecture Films » ou films de voyage de conférenciers : *A travel film offers a non-fiction drama of people and places, true but dramatized, extending the opportunity to visit vicarously someplace you can't afford to visit yourself* [1].

Or, pour faire le lien avec le chapitre précédent, nombreux sont les chercheurs à avoir relevé cette forme dans les films IMAX :

> Les films IMAX amènent le spectateur dans un univers exotique et pittoresque […] dans un univers lointain, voire extraterrestre, rendu proche par la technologie, mais d'une proximité qui engendre chez lui des sensations inouïes [2].

Allison Whitney a également souligné l'importance du voyage et des paysages dans les films IMAX :

> Since its emergence more than thirty years ago […] IMAX has latched onto the twin ideas of immersion and the travelogue as the sine qua non of the large screen format. Being immersed in the image is the defining feature of the IMAX brand, whether in flat-screen theaters, 3-D, or Dome screens [3].

L'idée du « travelogue » mise en lumière par Whitney est véritablement un point crucial car si on peut mettre en avant certaines similitudes entre *Polar Life* et l'IMAX, c'est aussi et avant tout grâce à cet aspect. Après tout, qui dans sa vie peut se vanter de connaître personnellement – pour y être allé.e – la vie dans les cercles polaires ? Concrètement, très peu de personnes… Il en va de même avec beaucoup de films IMAX, qui « dépeignent des lieux ou des événements grandioses, qui posent un défi de taille au cinéma traditionnel »[4] et qui dressent des portraits de lieux exotiques ou hostiles à l'activité humaine, comme l'indiquent dès leur titre les films *Grand Canyon : The Hidden Secrets* (Keith Merrill, 1984), *The Living Sea* (Greg MacGillivray, 1995), *Everest* (David Breashears et Stephen Judson, 1998), *Kilimanjaro : To*

[1] GANTHERET Lise, « Les mutations de l'oralité dans les films de voyage », dans LACASSE Germain, BOUCHARD Vincent et SCHEPPLER Gwenn (dir.), *Pratiques orales du cinéma ; textes choisis*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 113. « Un film de voyage offre une œuvre non-fictionnelle faite de gens et d'endroits, vrais mais dramatisés, élargissant l'opportunité de visiter indirectement un endroit que l'on ne peut pas se permettre de visiter par soi-même » (ma traduction). Citation de Jeffrey Ruoff, « Around the World in 80 minutes : The Travel Lecture Film », *CineAction*, n°47, Canada, 1998, p. 4.

[2] VÉRONNEAU Pierre, « L'Imax est-il un héritier du cinémascope ? », dans MEUSY Jean-Jacques (dir.), *Le cinémascope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2003, pp. 323-334.

[3] « Depuis son émergence il y a plus de trente ans […] IMAX s'est saisi des idées jumelles de l'immersion et du travelogue comme le sine qua non du format écran large. Être immergé dans l'image est la caractéristique définissant la marque IMAX, que ce soit pour les salles équipées d'écrans plats, de 3-D, ou les écrans en forme de dôme » (ma traduction). WHITNEY Allison, *ibid.*, citée par GRIFFITHS Alison, *op. cit.*, p. 94.

[4] AUGER GOSSELIN Louis, *op. cit.*, p.7.

the Roof of Africa (David Breashears, 2002), ou encore *SpaceStation 3D* (Toni Myers, 2002). Ces formats dépeints plus longuement dans l'étude d'Alison Griffiths que sont le journal de voyage, le panorama ou encore le voyage virtuel, sont donc au cœur du cinéma IMAX. De la même manière, Olivier Grau analyse lui aussi cet aspect essentiel du dispositif monumental IMAX :

> Commercially, the IMAX cinemas are highly successful; thematically, the films' subjects follow a pattern prefigured by the panorama : IMAX takes the spectators to inaccessible, far-off foreign places. Today, this means the depths of the oceans, the wreck of the Titanic, the summit of Mount Everest, or outer space. The distant places that beckon us now have shifted to the most extreme zones the planet has to offer. Frequently, IMAX films show spectacular locations, such as the Grand Canyon in the United States, which are of such vast dimensions that the human eye cannot take them in at a glance. With edited sequences of takes from inaccessible angles, IMAX expands natural spectacles, and it is to this effect that it owes its millions of visitors [1].

À bien des égards, les enjeux énoncés se révèlent pertinents pour l'analyse de *Polar Life* : de la même manière les glaciers filmés dans le film sont si vastes que l'œil humain ne peut pas les englober en un seul regard. D'ailleurs, on retrouve cette esthétique dans le film que Ferguson a fait à la suite de l'Expo 67. Ainsi, la séquence introductive de *North of Superior* (Graeme Ferguson, 1971) fait pleinement penser à celle de *Polar Life*, montée par Toni Myers, où les vues aériennes se balancent et ondulent de temps à autre. Or, cela est aussi valable pendant la projection ; il est nécessaire de bouger la tête vers les différents écrans pour essayer de tout capter du regard. La vision est donc déjà périphérique dans l'expérimentation de 1967 du fait de la largeur de la fenêtre panoramique (ou des fenêtres multiples selon la vision que l'on en fait). Pour reprendre les mots joliment remaniés de Vincent Amiel : « Le principe de ces fenêtres est frappant : la réalité est là, « en stock », en attente, il n'a qu'à ouvrir la vitre… »[2]. Or, paradoxalement à cette vision de « réalité », les angles choisis par Graeme Ferguson sont pourtant inaccessibles dans la "vraie vie" ou la « réalité » : l'exemple le plus intéressant apparaît justement dans la séquence d'ouverture du film, qui rappelle le vol d'un oiseau. Filmé par hélicoptère à l'aide de caméras couplées (ou « twins cameras »), le point de vue utilisé pour ce

[1] « Commercialement, les cinémas IMAX sont un grand succès ; thématiquement, les sujets des films suivent un modèle préfiguré par le panorama : IMAX emmène les spectateurs vers l'inaccessible, vers des lieux lointains et étrangers. Aujourd'hui, cela signifie les profondeurs des océans, l'épave du Titanic, le sommet du mont Everest, ou l'espace. Les endroits éloignés qui nous font maintenant signe se sont déplacés vers les zones les plus extrêmes que la planète a à offrir. Fréquemment, les films IMAX montrent des endroits spectaculaires, tels que le Grand Canyon aux États-Unis, qui sont si vastes que l'œil humain ne peut pas les englober en un seul regard. Avec des séquences montées à partir de plans avec des angles inaccessibles, IMAX élargie les spectacles naturels, et c'est grâce à cet effet qu'il doit ses millions de visiteurs » (ma traduction). GRAU Olivier, *op. cit.*, p. 160.
[2] AMIEL Vincent, *op. cit.*, p. 153.

genre de séquence est typiquement inaccessible en réalité. Or, débuter un film par des longs travellings aériens est symptomatique de l'esthétique IMAX :

> […] dans le corpus d'IMAX, les plans aériens jouissent d'une utilisation soutenue : on y a fréquemment recours pour introduire un lieu ou un environnement, afin de donner au spectateur l'impression de le parcourir [1].

On a donc dans le film de Ferguson les prémisses de la mise en scène somptueuse des films IMAX, aux antipodes des films documentaires "bricolés". Dans cette même séquence, plus loin, l'enjeu est double : rendre compte en même temps des deux régions polaires. Comme nous avons pu le voir dans une citation antérieure de Graeme Ferguson en *3.2*, le vol d'une Sterne arctique permet de lier ensemble l'Arctique et l'Antarctique dans le métrage. De fait, avec ce concept, Graeme Ferguson et ses collaborateurs ont ni plus ni moins constitué le fil rouge de leur film de voyage, qui revient ponctuellement lier les séquences entre elles. En interprétant ce fil conducteur à notre façon, on pourrait émettre cette hypothèse d'analyse : durant tout le court-métrage, l'oiseau soumet aux spectateurs "captifs" sa propre vision des régions polaires, qui passe par une série de voyages répétés d'un territoire polaire à un autre sans différenciation particulière, l'oiseau étant par essence apatride. Comme le dit la voix-over de Patrick Watson à la moitié du métrage, après plusieurs résurgences du motif de la Sterne arctique : « Yes, it is our bird ».

Le tournage du film a commencé dès 1965, où durant l'été Graeme Ferguson et son collègue et ami George Jacobsen se sont rendus en Arctique. Par la suite, durant plus d'un an le réalisateur est allé dans l'Antarctique, en Alaska, dans le nord du Québec, en Laponie et dans les pays nordiques de l'Europe[2]. Pour la Sibérie, le réalisateur n'a eu d'autres choix que de confier le tournage à un collègue :

> I shot all of it myself, except for a sequence in the Soviet Union. In those days foreign filmmakers were not allowed into Siberia, so I was lucky to find an experienced and talented colleague, Yvan Galin, to shoot the Siberian footage [3].

[1] AUGER GOSSELIN Louis, *op. cit.*, p. 46.

[2] *Cf.* photographie de Graeme Ferguson avec une carte du pôle nord illustrant les lieux de tournage de *Polar Life* (*fig. 33* en annexe).

[3] « J'ai tout tourné par moi-même, excepté la séquence en Union Soviétique. En ces temps les réalisateurs étrangers n'étaient pas autorisés à venir en Sibérie, donc j'ai eu la chance de trouver un collègue expérimenté et talentueux, Yvan Galin, pour tourner les images de la Sibérie » (ma traduction). FERGUSON Graeme, *op. cit.*, p. 142.
Yvan Galin réalisera des films pour la société Imax Corporation par la suite, dont *Mission to Mir* (1997), produit par Graeme Ferguson et Toni Myers.

Dans une conférence sur *La Vie Polaire* [1], Graeme Ferguson a ajouté qu'Yvan Galin a tourné avec sa propre caméra, mais qu'il lui a demandé de la pellicule couleur Eastmancolor, non disponible en Sibérie pour des raisons évidentes liées à la guerre froide. Yvan Galin détenait alors des permis pour aller un peu partout et avait tourné de nombreux films dans les régions polaires du monde entier y compris en Sibérie, notamment un film intitulé simplement *I Have Fallen in Love with Siberia*, qui a donné la puce à l'oreille de Graeme Ferguson lorsqu'il est arrivé à Moscou (ce dernier n'a donc rien pu tourner en URSS et selon ses dires il aurait par la suite eu des problèmes avec sa *green card* en rentrant aux douanes américaines du fait d'être allé en Union Soviétique…).

Par ailleurs, dans *Polar Life*, le format du journal de voyage ne se retrouve pas seulement sous la forme d'images documentaires tournées par Ferguson. Le film compose aussi avec des images d'archives en procèdant à un montage sur trois écrans du même type que dans le reste du court-métrage. Sur ce volet, le générique de fin – le film commençant sans générique de début – de la version restaurée de *La Vie Polaire* apporte clairement les informations sur la provenance des images d'archives : « L'expédition Scott (1911) a été tournée par HERBERT G. PONTING ; La séquence sur les Esquimaux du cuivre (1916) a été tournée par SIR HUBERT WILKINS ». D'une part, concernant les images filmées de 1910 à 1912 par Herbert G. Ponting, mentionnons leur présence dans le film *The Great White Silence* que Ponting a réalisé en 1924, soit des années après l'expédition Scott. Certaines des remarquables images d'archives de *Polar Life* apparaissent d'ailleurs dans le long-métrage de 1924 de Ponting. D'autre part, sur la deuxième séquence mentionnée au générique, on peut la lier à une source primaire de 1967 : « The first footage of Eskimos, filmed by Sir Hubert Wilkins during Stefannson's Canadian Arctic expedition [*sic*], is contained in this film »[2]. Ainsi, c'est sans surprise que l'on remarque que les deux explorateurs choisis pour illustrer les régions polaires sont tous les deux des capitaines d'expéditions *anglo-saxonnes*. Ces dernières ne sont autres que l'expédition britannique[3] *Terra Nova* de Sir Robert Falcon Scott dans l'Antarctique (1910-

[1] *Cf.* conférence de Graeme Ferguson (interviewé par Scott MacKenzie) en salle Fernand-Seguin suite à l'exposition *La Vie Polaire* à la Cinémathèque québécoise le samedi 01 novembre 2014, consultable via cet URL : <https://vimeo.com/116568038> [consulté pour la dernière fois le 30-03-2016].

[2] « Les premières images d'esquimaux, filmées par Sir Hubert Wilkins pendant l'expédition arctique canadienne de Stefannson [*sic*], sont contenues dans ce film » (ma traduction). BELL Don, *op. cit.*, p. 6. Le Canadien d'ascendance islandaise Vilhjalmur Stefansson est mal orthographié dans la citation.

[3] Officiellement, elle est nommée « British Antarctic Expedition 1910 » et elle est menée pour le compte de la couronne britannique. Néanmoins, le *Commonwealth* n'étant pas loin, le Canada est directement concerné par cette expédition, certains membres de l'équipe étant recrutés au Canada, comme par exemple le physicien canadien C. S. Wright.

1913) et l'expédition arctique canadienne de Vilhjalmur Stefansson (1913-1916). Les expéditions aux pôles nord et sud ne sont pourtant pas si rares et il n'aurait pas été impossible de recourir à une quantité d'autres images d'archives si les décideurs l'avaient vraiment souhaité. L'expédition Scott reste bien évidemment mythique, puisqu'elle s'est tragiquement achevée par la mort de l'explorateur et de son équipe. Mais d'un autre côté, l'expédition dans l'Antarctique du norvégien Roald [Engelbregt Gravning] Amundsen (1910-1912) n'est pas montrée, alors que celle-ci a rencontré un vif succès. Amundsen est en effet arrivé le premier dans la course au pôle sud (trente-quatre jours avant Scott et son équipe) et s'en est quant à lui tiré vivant car mieux préparé[1]. Peut-être qu'en 1967, sous la contrainte de temps exigée par l'Expo, il est plus simple pour Graeme Ferguson de recourir à des images d'archives britanniques et canadiennes, même si son film est censé représenter le monde polaire dans son entiereté. Or, si l'on connaît l'origine de ces images[2], cela apporte une dimension patriotique au film, surtout si on les a vues dans le film *The Great White Silence*, avec lequel Ponting élabore un discours nationaliste, louant la race anglaise. Du reste, on peut tout de même nuancer ce constat par le fait que durant cette séquence avec les images de *Terra Nova*, la voix-over de P. Watson évoque diverses expéditions, dont celle d'Amundsen : « Scott, Shackleton, Peary, Amundsen, these were the men who had to go to the poles »[3].

Passée la question de l'utilisation des archives dans le documentaire, la caractérisation du genre de *Polar Life* se fait plus obscure encore… Et si le rendu final du film était plus qu'un journal de voyage, un panorama, un montage d'archives ou encore un voyage virtuel sur les régions polaires ? Baigné dans le contexte des « films-vérités » des années 1960, on verra dorénavant comment le documentaire de Ferguson peut aussi être interprété dans une certaine mesure comme une forme de « cinéma-vérité », ou autrement, de cinéma direct.

6.3 … ou documentaire de cinéma direct ?

Lors de la rencontre plusieurs fois citée du 1er novembre 2014 avec Graeme Ferguson à la Cinémathèque québécoise, le réalisateur de *Polar Life* apporte de nombreux éléments de

[1] Cette expédition a en outre été filmée, comme en témoigne le court-métrage documentaire de 1912 intitulé *Roald Amundsens sydpolsferd* (*Le voyage au pôle sud de Roald Amundsen*). Ce film, inscrit au Registre de la mémoire du monde de l'UNESCO depuis 2005, est disponible en intégralité sur *Youtube* dans différentes versions et cadence, dont celle de la *Nasjonalbiblioteket* (ou *National Library of Norway*) via cet URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Oq2xwUP4QpQ> [consulté pour la dernière fois le 15-04-2016].

[2] En 1967 et en 2014, je reste conscient que c'était le cas de peu de spectateurs, ou du moins je le suppose.

[3] Shackleton était britannique et Peary étatsunien. Ces quatre explorateurs sont sans doute parmi les plus connus en 1967, Scott étant à part comme le pointe la voix-over de P. Watson un peu plus tôt dans la séquence : « Yes, the most famous of the explorers ».

réponse afin de clarifier son geste documentaire. Quelques années avant l'Expo 67, il est déjà allé tourner un film en Alaska, ce qui a dû peser dans la décision de l'engager, en plus de la projection exclusive à Montréal de son film *The Love Goddesses*. Mais surtout, Ferguson dit avoir voulu faire un film sur les gens du monde, en pensant en termes de globalité, d'humanisme, ce qui est particulier à toutes les expositions universelles, mais encore plus à la suite de la Deuxième Guerre mondiale où selon lui les gens gardaient constamment à l'esprit la question « comment construire un monde meilleur ? », suivant les idées de Jacques-Yvan Morin, politicien et penseur québécois des années 1960. De plus, le réalisateur canadien insiste sur le fait qu'il a travaillé pendant plusieurs années dans le « cinéma-vérité », que Jacques Aumont et Michel Marie caractérisent ainsi :

> Il ne s'agit pas seulement d'une évolution technique mais d'une nouvelle attitude esthétique et morale : les cinéastes participent à l'évolution de l'enquête et du filmage, ils ne cherchent pas à masquer la caméra ni le micro ; ils interviennent directement dans le déroulement du film […] la caméra est conçue comme un instrument de révélation de la vérité des individus et du monde [1].

L'expression « cinéma-vérité » a été en premier lieu proposée par Edgar Morin dans un essai « programmatique »[2] puis à l'occasion de la sortie du film-manifeste *Chronique d'un été* que Morin réalisa avec Jean Rouch. Cela a ensuite permis de qualifier l'acte cinématographique de nouveaux cinéastes documentaires, essentiellement étatsuniens (autour de Robert Drew) et canadiens (autour des cinéastes francophones de l'ONF : Michel Brault, Pierre Perrault, Gilles Groulx, Claude Jutra, etc.). Seulement, dans les faits, cette expression est longtemps demeurée problématique : « L'étiquette "cinéma-vérité" a été rapidement abandonnée, en raison de ses ambiguïtés philosophiques et idéologiques, et remplacée par "cinéma direct" »[3]. Pour souligner les « ambiguïtés » dont il est question, on peut entre autres recourir aux explications de Séverine Graff :

> Dans l'historiographie, il est classiquement admis que le terme « cinéma direct » a été proposé par Mario Ruspoli lors du MIPE-TV en mars 1963 et que cette proposition lexicale avait pour fonction d'éteindre le « malheureux incendie » allumé par une expression vertovienne mal comprise. La seconde partie de ce postulat est clairement inexacte, puisque le terme « cinéma direct », qui demeure très marginal jusqu'en 1964-1965, n'apaise en rien les débats de 1963. […] L'objectif de Ruspoli est clair : il ne s'agit pas de défendre le « cinéma direct » comme une

[1] AUMONT Jacques et MARIE Michel (dir.), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, coll. « Cinéma », Paris, 2011 [2008], p. 47.
[2] MORIN Edgar, « Pour un nouveau "cinéma-vérité" », *France Observateur*, n° 506, 14 janvier 1960.
[3] *Ibid*. Rajoutons que c'est le terme « vérité » qui pose problème : quelle vérité ?

sous-catégorie du « cinéma-vérité ». Ces deux étiquettes désignent la même chose, puisqu'il emploie les deux expressions de façon synonyme [1].

Ce qui ressort principalement de l'ouvrage de référence – issu d'une thèse de doctorat – sur le cinéma-vérité de S. Graff, c'est que la distinction entre cinéma-vérité et cinéma direct est surtout historique, découlant de vives polémiques constitutives des deux notions pendant les années 1960. En 1964, le recours au « cinéma-vérité » périclite, là ou en 1965 l'expression « cinéma direct » commence à devenir populaire. Durant les années 1960, il était question de la revendication des cinéastes eux-mêmes au cinéma-vérité ou au cinéma direct. Or, pour la conception de *Polar Life*, Graeme Ferguson revendique lui-même son appartenance au courant du cinéma-vérité, bien que seulement des années plus tard :

> This was 1967, and there were a lot of people who had been alive, or their parents had been alive, during the heroic era of polar exploration, when Scott died and Amundsen got to the Pole. George Jacobsen was a Dane and had been one of the builders of the DEW line. He owned a company that managed Resolute [NU, Canada], and he knew the Arctic very well. It was his idea that we should show that the Arctic is no longer about explorers starving and dying, but that people can enjoy life there, people like us. That's where cinéma vérité was useful. It showed what people's lives are really like. The film did contain some Cinerama-type vistas, but a lot of it I shot using cinéma vérité, much of it hand-held. If there's anything that differentiates this film from the other multiscreen films that you're studying, it's the fluidity of the camera work. In my opinion, most of the others films looked stagey in comparison. And of course we used location sound as we always did; no one who's worked in cinéma vérité ever goes out without a sound person [2].

Comme on peut le constater avec ce riche témoignage – qui n'en reste pas moins très subjectif – Graeme Ferguson reconnaît avoir été influencé dans sa vision même du projet. En effet, l'autorité de son ami George Jacobsen[3] semble avoir réellement orientée le sujet du film,

[1] GRAFF Séverine, *Le cinéma-vérité : Films et controverses*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2014, pp. 369-372.

[2] « On était en 1967, et il y avait beaucoup de gens qui étaient encore vivants, ou qui avaient des parents en vie, qui avaient connu les temps héroïques de l'exploration polaire, quand Scott mourut et qu'Amundsen s'empara du pôle sud. George Jacobsen était Danois et il avait été l'un des constructeurs de la DEW line (ligne d'alerte avancée). Il possèdait sa propre compagnie qui était dirigée à Resolute [NU, Canada], et il connaissait très bien l'Arctique. Son idée était que nous devrions montrer que l'Arctique n'a plus rien à voir avec les explorateurs mourrant de faim et succombant, mais que les gens puissent apprécier la vie là-bas, des gens comme nous. C'est là que le cinéma-vérité était utile. Il montrait comment les vies des gens sont vraiment. Le film contient quelques panoramas du type Cinérama, mais pour beaucoup je les ai tournés en usant du cinéma-vérité, la plupart à la main. S'il y a bien quelque chose qui différencie ce film d'autres films multi-écrans que vous étudiez, c'est bien la fluidité de la prise de vue. Pour ma part, la plupart des autres films sont théâtraux en comparaison. Et bien sûr nous utilisions le son du tournage comme nous l'avons toujours fait ; n'importe qui travaillant dans le cinéma-vérité ne sort jamais sans un sondier (technicien son) » (ma traduction). FERGUSON Graeme, *op. cit.,* p. 142.

[3] Son profil a tout pour concourir au projet de Ferguson : ingénieur et homme d'affaire d'origine danoise vivant à Montréal pendant les années 1960, George Jacobsen est par ailleurs membre du comité d'Expo 67 qui a engagé Graeme Ferguson, il est également expérimenté dans l'Arctique Canadien (il dirige une compagnie à Resolute

son postulat de départ étant sommairement que les Canadien.nes ne connaîtraient pratiquement rien de leurs régions arctiques et encore moins des autres régions polaires du monde, mis à part les fameuses histoires d'explorateurs en Arctique et en Antarctique. Jacobsen a alors proposé de montrer comment est vraiment la vie dans le nord de la Scandinavie, en Alaska, en Sibérie, etc. De plus, il a fourni à plusieurs reprises des instructions spécifiques et des contacts à l'étranger pour Graeme Ferguson, notamment pour aller dans le pôle sud et en Union Soviétique[1].

Pour reprendre le reste de la citation, on peut voir que comme dans n'importe quel film de cinéma direct, le preneur de son relève d'une importance capitale. En outre, Graeme Ferguson a déclaré à la Cinémathèque québécoise que l'équipe de tournage était réduite, en suivant une méthode documentaire classique : un preneur de son – indispensable si l'on veut faire du direct – un caméraman et Graeme Ferguson en tant que réalisateur. Au total, plusieurs techniciens sons et caméramans sont crédités au générique de la version restaurée *La Vie Polaire*, ce qui témoigne des multiples tournages sur les différentes régions polaires du monde[2]. Toujours selon Ferguson, sur le plan purement technique le sondier utilisait l'enregistreur sonore portable NAGRA – sans doute le III – et il a du relever péniblement un certain nombre de difficultés techniques, ce qui n'est pas dur à imaginer compte-tenu des lieux et des conditions de tournage. De plus, concernant la méthode de tournage, rien n'était pré-monté à l'avance à l'aide d'un découpage, tout se faisait sur le vif du tournage. « J'ai filmé ce que j'ai vu » disait Ferguson lors de la rencontre à la Cinémathèque québécoise, même s'il dit aussi avoir eu besoin par moment d'être guidé ou que les gens lui suggèrent des choses. Par exemple, la scène où des enfants capturent des abeilles dans des bocaux[3] – dans le but non apparent de les torturer par la suite – ou encore celle de la procession funéraire en Scandinavie déjà évoquée plus tôt ont été soumises préalablement à une recommandation par un collaborateur – pour le 1er cas – et à une demande d'autorisation auprès d'un prêtre de la part du réalisateur dans le 2ème cas. Ce genre de scènes, totalement improvisées ou préparées au minimum, ont dans tous les cas pour

dans le Nunavut et il est l'un des ingénieurs ayant conçu la DEW Line que nous avons évoquée en *6.1*) et familier de l'Arctique en dehors du Canada.

[1] *Cf.* conférence de Graeme Ferguson (interviewé par Scott MacKenzie) en salle Fernand-Seguin suite à l'exposition La Vie Polaire à la Cinémathèque québécoise le samedi 01 novembre 2014, consultable via cet URL : <https://vimeo.com/116568038> [consulté pour la dernière fois le 25-03-2016].

[2] Le générique de la version restaurée de *Polar Life* indique que Graeme Ferguson était à la photographie en plus d'être réalisateur et producteur. Pour le reste, l'équipe est composée comme suit en 1967 : « Son / Sound : KARL SCHERER & JOSEPH ZYSMAN ; Mixage / Re-recording : CLARKE DAPRATO ; Assistant au mixage / Assistant re-recordist : PAUL COOMBE ; Assistants à la caméra / Assistant cameramen : BERT DUNK & KENNETH POSTE ».

[3] Ce passage dure de 10:53 à 11:20 dans la version restaurée du film.

but de montrer comment les gens vivent quotidiennement dans ces régions éloignées. Ferguson a par ailleurs déclaré ne pas avoir de talent pour faire jouer des acteurs. Il dit en effet être incapable de diriger des personnages pour « faire vrai » dans un documentaire, ce qu'il n'a donc jamais fait ni même essayé de faire pour *Polar Life*. En ce sens, l'approche du cinéma direct n'est pas des moindres, même si elle est bien évidémment couplée comme on l'a vu à un montage en multi-écrans qui crée une logique toute autre, ou disons quelque peu éloignée du montage habituellement opéré pour un écran unique dans le cinéma direct.

En vérité, on est surtout dans du cinéma direct du fait que le documentaire véhicule son propre message, qui pour reprendre ce qui est énoncé dans la citation de Ferguson, serait que les régions polaires ne sont plus destinées aux explorateurs mais que l'on peut vivre et apprécier la vie là-bas comme ailleurs[1]. Pour Scott MacKenzie[2], ce message est amené progressivement dans *Polar Life*. Dans un premier temps, le début du film fait appel à l'exploration des régions polaires, aussi bien l'exploration *au passé* avec les images d'archives que celle *au présent*. Dans un second temps, la fin du film montre clairement la modernité, la vie existante dans les régions polaires, ce qui rejoint l'idée soumise par Jacobsen, que l'on pourrait résumer ainsi : « Toi dans le public, tu pourrais vivre en Arctique, tout le monde pourait y vivre ».

Ainsi, le documentaire tente d'apporter un message sans influer directement sur ce qui se joue devant la caméra, en étant souvent à distance de l'action filmée. Curieusement, cela rejoint la production de l'ONF anglophone plus que francophone – qui donnera pourtant naissance au cinéma direct au Québec – de la fin des années 1950[3]. En effet, ce type de procédé

[1] Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'une dizaine d'années plus tôt, des écrivains démocratisaient pour la première fois ce même discours : ILLINGWORTH Frank, *La vie au nord du cercle polaire arctique*, Paris, Payot, 1954. Voir en premier lieu le chapitre « La réalité et la fiction » qui tente de démanteler les visions archaïques de l'Arctique comme « terre inhospitalière ».

[2] Scott MacKenzie est professeur et chercheur à la Queen's University de Kingston (ON, Canada). Il est aussi conférencier à l'occasion puisque c'est lui qui interviewait Graeme Ferguson en salle Fernand-Seguin à la Cinémathèque québécoise le samedi 01 novembre 2014.

[3] L'histoire de l'ONF est très vaste mais il est quand même nécessaire de situer la production des années 1950 sur une période plus large. Pour cela j'ai choisi de reprendre ici une partie sélective du cours sur le cinéma québécois qui m'a été dispensé à l'Université de Montréal par Sacha Lebel pendant l'hiver 2014. Ces informations factuelles sont aussi traitées dans beaucoup d'ouvrages documentés, dont celui-ci appartient : ZÉAU Caroline, *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003) : éloge de la frugalité*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.
La *National Film Board* est fondée par John Grierson en 1939 à Ottawa. Entre 1939 et 1945, c'est un cinéma de propagande qui est développé pour demander aux citoyen.nes canadien.nes de participer à l'effort de guerre, notamment avec la série de courts-métrages intitulée *Canada Carries On* (en français : *En avant Canada*). L'ONF promeut alors l'unité canadienne par le biais de projections ambulantes commentées. Le style formel des films produits par la « boîte », identifié maintes et maintes fois depuis, est tout ce qu'il y a de plus classique, léché, stylisé, lisse, composé d'une voix-off radiophonique ainsi que d'une belle musique en arrière plan, tout en visant l'émotion… Ce style didactique est par exemple à l'œuvre dans la série des *Eye Witness* (en français : *Coup d'œil*)

est étroitement lié à la série – et méthode – dite « Candid Eye » opérée à l'ONF par l'équipe anglophone (1958-1960), plus que le concept de « caméra participante » des francophones de l'ONF avec la série « Panoramique » (1957-1958) :

> C'est la Section B (l'Office comprend à cette époque cinq sections, l'une d'entre elles étant à tendance plus francophone. À la section B se regroupent autour de Tom Daly, de jeunes cinéastes dynamiques tels que Kroitor, Koenig, Low) qui devient l'artisan de ce changement, donnant aux films de l'O.N.F. la qualité esthétique qui leur a fait défaut jusqu'alors. […] la série *Candid Eye*, réalisée elle aussi sans scénario, est influencée par les récentes expériences du Free Cinema britannique. *The Days before Christmas* (1958), *The Back Breaking Leaf* (1958), et *Blood and Fire* (1959) sont toutes des tentatives visant à capter l'essence et les sensations intérieures inhérentes à leurs sujets, mais contrairement à leurs pendants francophones, jamais ces films n'avancent de point de vue politique. Tandis que les cinéastes québécois vivent et font des films dans un environnement social, politique et économique qui leur est propre, les cinéastes anglophones sont coupés de leurs racines et d'un contexte de développement semblable à celui des québécois. Il est symptomatique que leur dernier « hourrah » soit un film à propos d'un chanteur canadien, obligé de s'expatrier aux U.S.A. pour connaître la gloire, Paul Anka. *Lonely Boy* (1962) est inconsciemment le reflet de leur propre situation [1].

On peut aussi signaler les propos de Seth Feldman sur cette production, qui ont un recul que ne pouvaient pas suffisamment avoir ceux de Piers Handing en 1978 :

> Unit B also produced the fourteen short films of the early cinéma vérité series Candid Eye (1958-60) as well as other films (e.g., *Lonely Boy*, 1962) that further developed the Candid Eye style. Candid Eye had its stylistic origins in Koenig's discovery of Henri Cartier-Bresson's photographic book *The Decisive Moment*. […] Unit B's deliverable, like that of the wartime newsreels, was a precisely honed value system, one worth selling to the world. But the ideas were understandably different from those of the previous generation, in keeping with the postwar era and it's more sceptical, existencial learnings rather than with the wartime didacticism. Implicit in Unit B films was a move toward making individual viewers the identified characters who would, in their individual ways, position themselves in relation to the archetype. In *City of Gold*, for instance, viewers are asked to form their own perspectives on what could be taken as either the adventurous of foolhardy actions of the Klondike gold miners.

produite des années 1940 jusqu'au début des années 1950. Le déménagement de l'ONF à Montréal en 1956 s'opère dans le but d'éloigner les politiciens d'Ottawa, ainsi que dans un désir de bilinguisme. De plus, Montréal a toujours été une ville plus culturelle et artistique qu'Ottawa. Une équipe francophone est fondée à l'ONF, elle est stigmatisée à ses débuts mais sera très respectée par la suite avec l'avènement du cinéma direct. Pendant ce temps, en 1958, la série *Candid Eye* (en français : *Œil Candide*) élabore une nouvelle méthode de tournage à l'ONF, qui consiste à capter la vie sur le vif, commme elle est. Michel Brault se plonge dans cette méthode et cela lui pose au final un problème moral du fait de devoir prendre de la distance au moyen du télé-objectif (il utilisera par la suite exclusivement des courtes focales) tout en visant à l'"objectivité" avec uniquement des plans statiques, un son synchrone, sans commentaire ni trame sonore classique.

[1] HANDING Piers, « 1939-1959 : L'Office National du Film », dans VÉRONNEAU Pierre (dir.), *Les Cinémas canadiens*, Paris/Montréal, Pierre Lherminier et la Cinémathèque québécoise, coll. Cinéma Permanent, 1978, pp. 33-35. Pour l'Expo 67, remarquons que Koenig et Daly ont participé à l'élaboration du *Labyrinth* de Colin Low et Roman Kroitor. De plus, *Labyrinth* est depuis considéré pour beaucoup comme la dernière production officieuse de la section B de l'ONF, dissoute officiellement en 1964.

> *The Days before Christmas*, the first film shot for the Candid Eye series, placed a smorgasbord of holiday season images in front of the viewer: department store loot, office parties, and midnight mass, among many others. To the outrage of some spectators, all of these takes on Christmas were placed on an equal footing. Subjects were what they were, and it was up to individual viewers to find what they would. Unit B's message was the value of choice [1].

On l'a dit lors du 1er chapitre, Graeme Ferguson commence à fréquenter l'ONF à partir de 1950, il y a donc rencontré les réalisateurs de la série « Candid Eye » et vécu lui-même ce mouvement, analysé une dernière fois ci-dessous par Janine Marchessault :

> The shift from theatrical to non-theatrical distribution of NFB films in the early fifties began an involvement with television that would influence how documentaries were being made. Essentially, when the Film Board began to make content for the Canadian Broadcasting Corporation (CBC), the Unit B in particular was involved in making short documentaries for television with *The Candid Eye* series. The films for *The Candid Eye* were akin to "found stories" (Kracauer), which had no beginning, middle, or end. The films were heavily influenced by the realist aesthetics of Cartier-Bresson in which everyday life reveals itself photographically and phenomenologogically in a "decisive moment" [Cartier-Bresson]. This shift to television affected the ways films were produced, exerting an increased demand on film production. Not only was there a growing need for more films, but the films had to be produced more rapidly. The demand was for Canadian realities, for multiple realities distributed to multiple destinations around Canada [2].

[1] « La section B a également produit les quatorze courts métrages de la série Candid Eye (1958-1960) du début du cinéma-vérité, ainsi que d'autres films (p. ex., *Lonely Boy*, 1962) qui ont approfondi le style Candid Eye. L'Œil Candide détient ses origines stylistiques de la découverte de Koenig du livre photographique *Le moment décisif* d'Henri Cartier-Bresson. [...] L'objectif de la section B, comme celle des actualités au temps de la guerre, était un système de valeurs précis et perfectionné, valeurs de vente au monde. Mais les idées étaient naturellement différentes de celles de la génération précédente, conformément à l'ère d'après-guerre avec son scepticisme, ses apprentissages existentiels plutôt qu'avec le didactisme du temps de guerre. L'implicite dans les films de la section B était un mouvement tendant à souligner les caractères individuels des téléspectateurs qui pouvaient, à leur façon, se positionner par rapport à l'archétype. Dans *City of Gold*, par exemple, les téléspectateurs sont invités à former leurs propres points de vue sur ce qui pourrait être considéré comme les aventures des actions téméraires des mineurs d'or du Klondike. *The Day before Christmas*, le premier film tourné pour la série Candid Eye, plaçait un assortiment d'images de vacances en face du spectateur : grand magasin dévalisé, fêtes de bureau, et messe de minuit, parmi beaucoup d'autres. Face à l'indignation de certains spectateurs, toutes ces prises de Noël ont été placées sur un pied d'égalité. Les sujets étaient ce qu'ils étaient, et il revenait individuellement aux téléspectateurs d'y trouver ce qu'ils voulaient. Le message de la section B était la valeur des choix » (ma traduction). FELDMAN Seth, « Minotaur in a Box : The Labyrinth Pavilion at Expo 67 », dans KIN GAGNON Monika et MARCHESSAULT Janine (dirs.), *op. cit.*, pp. 31-33.

[2] « Le passage d'une distribution théâtrale à une autre non-théâtrale dans les films de l'ONF des années cinquante a introduit une participation de la télévision qui a pu influencer la façon dont les documentaires ont été faits. Essentiellement, lorsque l'Office du Film a commencé à faire des programmes pour la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), la section B, en particulier, a été impliquée dans la réalisation de courts documentaires pour la télévision avec la série des *Candid Eye*. Les films *Candid Eye* étaient semblables à des "histoires trouvées" (Kracauer), qui n'ont pas de commencement, de milieu ou de fin. Les films ont été fortement influencés par l'esthétique réaliste de Cartier-Bresson dans laquelle la vie quotidienne se révèle photographiquement et phénoménologiquement dans un "moment décisif". Ce passage à la télévision a affecté la manière même avec laquelle les films ont été produits, exerçant une demande accrue sur la production de film. Non seulement il y avait un besoin croissant de plus de films, mais les films devaient être produits plus rapidement. La demande

Dans le cas de *Polar Life*, on retrouve plusieurs éléments extraits des citations en amont : la vie quotidienne est filmée telle qu'elle est, de manière implicite, en laissant les choix aux spectateurs quant à la manière d'interpréter le film, sans véritablement de début, milieu ou de fin (quand bien même nous avons cherché nous-mêmes à en établir pour analyser le film). Même si une intention principale subsiste, puisqu'il s'agit avant tout de montrer que les régions polaires ne sont plus destinées aux explorateurs (Scott, Stefannson, Shackleton, Peary, Amundsen ou même Knud Rasmussen et Peter Freuchen, deux autres célèbres explorateurs danois non mentionnés dans *Polar Life*) mais à tout le monde, le message reste néanmoins très limité : le film n'arbore pas de couleur politique, ni d'enjeu idéologique fort sur la question de la territorialisation du Grand Nord. Or, après analyse des films de la série *Candid Eye*, notamment *The Days before Christmas*[1], il est clair que *Polar Life* hérite directement du style et de la méthode « Œil Candide » employée pour cette production de l'ONF. Comme dans les documentaires anglophones produits par l'ONF quelques années avant l'Expo 67, *Polar Life* délaisse le point de vue politique guidé pour laisser place « à la valeur des choix », indivuelle à chaque spectateur, ce qui peut paraître naïf pour certains et implicite pour d'autres. Naïf car le filmage est toujours une affaire de morale ou de point de vue : choisir de ne pas filmer d'enjeux politiques ou choisir de filmer des choses plutôt que d'autres – par exemple, pour le 1er film des *Candid Eye*, choisir de filmer les magasins bondés, le père Noël, plutôt que les gens qui ne peuvent pas fêter Noël ou qui boycottent cet aspect commercial – est en soi un acte politique.

Finalement, ce que Ferguson et les chercheurs et universitaires anglophones d'une manière générale appellent « cinéma-vérité » renvoie aux différentes productions de l'ONF de la fin des années 1950, usant du son direct et des nouvelles technologies légères de l'époque : l'Œil Candide aussi bien que le cinéma direct de l'équipe francophone. Pour éviter les amalgames avec l'expression à valeur historique de « cinéma-vérité » (S. Graff), nous nous bornerons à affirmer que *Polar Life* est un documentaire de cinéma direct[2]. Par la suite, c'est sur l'aspect sonore, amorcé de nombreuses fois déjà, que portera l'ultime chapitre concernant notre analyse des multiples déclinaisons de *Polar Life.*

était pour des réalités canadiennes, pour de multiples réalités distribuées à des destinations multiples autour du Canada » (ma traduction). MARCHESSAULT Janine, *op. cit.*, p.38.

[1] Premier court-métrage des *Candid Eye*, ce film de 1958 réalisé par Stanley Jackson, Wolf Koenig et Terence Macartney-Filgate et filmé par Michel Brault et Georges Dufaux est consultable en version numérique via cet URL : <https://www.nfb.ca/film/the_days_before_christmas> [consulté pour la dernière fois le 05-04-2016].

[2] Même les plans panoramas du type Cinérama, filmés à plusieurs caméras, peuvent relever du cinéma direct. Si certains ont été filmés par avion, d'autres ont été tournés « à la main » à la manière du cinéma direct, comme le relate Ferguson dans la citation abordée au début du *6.3* (voir aussi en annexe la photo de tournage, *fig. 30*).

Chapitre 7 :

L'oralité à l'œuvre dans *Polar Life* : entre narration et enjeux nationaux

« We had a wonderful soundtrack, including a score by Serge Garant, a superb composer »[1].

Graeme Ferguson

Après avoir affirmé haut et fort le message véhiculé par son film et avoir revendiqué un héritage au « cinéma-vérité » (mais qui selon nous a plus à voir avec le cinéma direct), Graeme Ferguson n'omet tout de même pas de mentionner le travail de Serge Garant sur la bande sonore. Or, cela ne va pas forcément de pair avec les « films-vérité » qui ont globalement tendance à prohiber les sons non-diégétiques dans une démarche d'opposition au cinéma de fiction traditionnel[2]. Quoi qu'il en soit, le travail effectué par Serge Garant apporte une profondeur voire une cohésion entre les différents plans du film et surtout les différentes fenêtres projetées. Cette musique comprend principalement des sons magnétiques couplés avec des cymbales et des notes de xylophone et de clavier. De la même veine musicale que Pierre Henry, Serge Garant est connu pour être un grand innovateur, il est notamment l'un des premiers à avoir « introduit la bande magnétique dans une pièce musicale (1955) »[3]. Pour le reste, la bande sonore opère également avec deux autres registres, en plus de la musique originale électro-acoustique composée par Serge Garant. Un son synchrone typique du cinéma direct parcourt l'œuvre, offrant par moment des sons – souvent lointains – de voix diégétiques[4] et de bruitages (vent, tirs de fusil, son de planeur proche de celui de *La mort aux trousses* ou encore hurlement

[1] « On avait une exceptionnelle bande originale, incluant une musique de Serge Garant, un superbe compositeur » (ma traduction). FERGUSON Graeme, *op. cit.,* p. 142.

[2] Toutefois, il ne faut pas omettre que le cinéma-vérité ne concerne pas uniquement le genre documentaire et qu'il couvre également des fictions.

[3] LEMAY Daniel, « Du Grand Nord au Grand Écran ». En ligne dans *La Presse+*, édition du 10 octobre 2014, section ARTS, écran 5 : <http://plus.lapresse.ca/screens/c8c89f4a-731c-4b0f-958f-85e165504a66%7C_0> [consulté pour la dernière fois le 23-03-2015].
Ce type de musique électroacoustique est très présent dans les œuvres underground New-Yorkaises des années 1950-1960. On peut par exemple citer le court-métrage expérimental *Bridges-Go-Round* de Shirley Clarke (1958) – pour rester avec des acteurs qui ont collaboré à *Polar Life* – qui développe une musique proche des expérimentations de Pierre Henry, signée Louis & Bebe Barron au générique. Cette musique intervient au milieu du film, consultable via cet URL : < https://www.youtube.com/watch?v=2gxX74iGRTc> [consulté pour la dernière fois le 05-04-2016].

[4] Notons que certaines voix diégétiques ne sont pas « directes ». Il y a parfois des voix re-sonorisées. C'est notamment le cas avec les chants des esquimaux (pour rappel, cette séquence a été tournée en 1916).

de loup polaire[1]). *Polar Life* est au demeurant intéressant sur la question des points de vue et points d'écoute. On l'a vu, les points de vue sont souvent multiples : chaque écran offre généralement un point de vue singulier sauf dans les cas où les fenêtres sont couplées de manière à former une image ou une fresque panoramique. En revanche, au niveau sonore on a le plus souvent à faire à un seul point d'écoute, choisi et monté à partir d'une et une seule des fenêtres disponibles. Ce point d'écoute correspond en général à un bruit (celui du planeur par exemple) ou une ambiance sonore qui est développée sur toute une séquence : c'est le cas pour les fragments musicaux vers la fin du métrage, mais aussi au moment des courses de motoneiges ou des défilés en Sibérie. On a donc un "bruit" – musical ou non – sélectionné parmi d'autres qui est constitué comme point d'écoute de plusieurs écrans à l'échelle d'une séquence. Des exceptions subsistent néanmoins dans le film, pour lesquelles on peut avoir plusieurs points d'écoute en même temps : c'est notamment le cas avec la scène du hurlement du loup polaire, où il est également possible d'entendre les enfants qui s'amusent dans l'eau (sur l'écran à gauche de celui dans lequel le loup est cadré). Techniquement, en 1967 le dispositif permettait cette pluralité puisqu'il y avait une piste optique sonore pour chacun des onze films et donc des onze écrans et que chaque écran disposait d'une enceinte. Seulement, la décision de limiter les points d'écoute a sans doute été prise dans l'optique de rendre l'œuvre plus accessible et homogène, car suivre trois points de vues en même temps n'est déjà pas une mince affaire.

Par ailleurs, si le message du film mentionné plus tôt nous est délivré, c'est grâce aux deux voix-over qui parcourent la totalité du documentaire. En effet, les voix de Patrick Watson et Lise Payette assurent une véritable narration – bilingue – durant tout le documentaire. Deux voix, qui proviennent de deux personnalités singulières, principalement journalistes : l'un deviendra par la suite président de Radio-Canada/CBC tandis que l'autre a fait carrière comme animatrice de télévision et de radio québécoise, tout en étant une féministe convaincue ainsi qu'une politicienne (au côté du Parti Québécois de René Lévesque dans les années 1970). Sur le plan de la réalisation, P. Watson et L. Payette ont apposé leur voix sur la bande sonore du film lorsque ce dernier était en phase de post-production. Ce type de procédé sonore est très courant dans le genre documentaire, cinéma direct ou non, et nous pousse à poursuivre l'analyse

[1] Il y a une utilisation de *L-cut* avec l'apparition du loup polaire (le hurlement est anticipé sur l'image). Vers 11:14 dans la version restaurée *La Vie Polaire*.

de *Polar Life* par un angle singulier, à savoir l'oralité : *Polar Life* est une œuvre de cinéma élargi marquée par l'oralité[1].

7.1 L'oralité à valeur narrative

En effet, une déixis de type orale se manifeste à bien des égards dans l'œuvre de Ferguson. Tout d'abord, le recours à la voix-over pose tout un lot d'interrogations. Parler de « voix-over » est un choix délibéré[2], la terminologie sur la voix au cinéma étant riche de sens et de termes variés, souvent pertinents pour notre étude de cas : voix extradiégétique, « hétérodiégétique » (J. Châteauvert), « acousmatique » (P. Schaeffer repris par M. Chion), etc. Or, pour cerner davantage ces nuances, il est nécessaire d'appréhender plus en détail le processus de "fabrication" des deux voix qui parcourent le métrage. On s'en tiendra une fois de plus aux propos du réalisateur, tout en ayant toujours à l'esprit une certaine distance quant aux risques d'invention ou de falsification qui parasitent trop souvent les dires des réalisateurs sur leurs œuvres passées, le travail de mémoire n'étant pas sans risques :

> We showed the film to Patrick Watson and Lise Payette, who knew each other well. They wore microphones, and talked about what they were seeing. Patrick was familiar with the Arctic, but Lise had never been there, so for example she would exclaim about something and he would explain it. Sometimes they agreed and sometimes they argued. Next we cut the narration to the bare minimum and then took Lise and Patrick into a studio and tidied up the sound quality [3].

Pour résumer, le film a été projeté devant les deux journalistes, qui se sont exprimé.es pendant le défilement des images sur ce qu'ils voyaient sous leurs yeux[4], P. Watson dominant

[1] Cet énoncé correspond au titre d'une étude plus approfondie et plus ample (29 pages) que j'ai menée à l'UdeM en 2015 sous la direction de Germain Lacasse, que je ne ferai qu'esquisser ici. De plus, pour analyser davantage les voix-over dont il est question, j'ai choisi de retranscrire entièrement la continuité dialoguée du film en annexe (*fig. 35*), d'après mon écoute personnelle du film.

[2] Ce choix s'inscrit notamment à la suite de Jean Châteauvert (*Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec/Paris, Nuit Blanche/Méridiens Klinckcieck, 1996), qui différencie la voix-over de la voix-off (cette dernière renvoyant à l'intérieur de la diégèse ou aux plateaux de tournage, les voix-off étant dites par des personnages situés hors-champ). On peut ajouter que dans *Polar Life* l'univers diégétique (autrement dit les événements représentés) est souvent passé sous silence. Lorsqu'il est explicité avec les voix-over, on pourrait parler d'univers énonciatif.

[3] « Nous avons montré le film à Patrick Watson et Lise Payette, qui se connaissaient très bien l'un et l'autre. Ils portaient des micros, et parlaient de ce qu'ils étaient en train de voir. Patrick était familer avec l'Arctique, mais Lise n'y était jamais allée, donc par exemple elle pouvait s'exprimer à propos de quelque chose et il pouvait lui expliquer de quoi il s'agissait. Quelques fois ils étaient d'accord et d'autres fois ils se disputaient. Par la suite nous avons coupé la narration au strict nécessaire et ensuite nous avons emmené Lise et Patrick dans un studio pour arranger la qualité du son » (ma traduction). FERGUSON Graeme, *op. cit.*, p. 143.

[4] Sur ce point, lors de la conférence du 01 novembre 2014 à la Cinémathèque québécoise, Graeme Ferguson dit avoir repris le concept du film *Skyscraper* (Shirley Clarke et Richard Leacock, 1959), dans lequel le personnage principal – qui construit des gratte-ciels – narre le film après coup. Voir cette partie de la conférence via l'URL : <https://vimeo.com/116568039> [consulté pour la dernière fois le 08-04-2016].

souvent les conversations du fait de son expérience. De toute évidence, le processus de fabrication de la voix-over rappelle la pratique de certain.es bonimenteurs.euses de la Cinématographie-Attraction d'avant l'institutionnalisation du cinéma. Ces conférencier.ières, *lecturers* ou encore *explicadors* pouvaient s'exprimer pour certain.es en temps réel sur ce qu'ils voyaient, sans avoir consulté les vues animées au préalable, faute de temps ou de moyen. D'où le parallèle effectué avec les voix de Lise Payette et Patrick Watson. Même s'il semble d'abord paradoxal de parler de boniment pour désigner des voix enregistrées, il faut considérer le contexte d'énonciation – ou déictiques – des deux narrateurs comme s'ils nous donnaient à voir et entendre une séance de cinéma élargi bonimentée [enregistrée puis restituée]. Patrick Watson et Lise Payette ont ainsi produit une discussion enregistrée, proche de ce que des bonimenteurs de 1900 auraient pu tenir face à une séance non-sonore de vues animées, en commentant eux-mêmes l'action et les images[1]. Dans cet ordre d'idées, le type d'énonciation sollicité par les protagonistes est de l'ordre de la performance. Parmi plusieurs chercheurs, Alain Boillat a principalement permis une réactualisation de la figure du bonimenteur. Les concepts de « voix attraction » et « voix narration » sont tout particulièrement intéressants dans notre perspective :

> […] j'ai proposé d'appeler la *voix-attraction*, par opposition à la *voix-narration* qui caractérise les usages dominant de la voix-over dans le cinéma de fiction. Alors que la première tend, lorsqu'elle est enregistrée, à simuler la modularité des performances orales et à mettre l'accent sur la dimension *présentationnelle* du spectacle, la seconde se donne comme source « fixée » et anthropomorphisée de l'ensemble du discours filmique, et s'inscrit dans une visée *représentationnelle* qui favorise l'immersion du spectateur dans la diégèse. En outre, la voix-attraction – ou voix « pseudo-attractionnelle », puisqu'il s'agit d'une imitation de l'oralité sous forme fixée – concourt à présentifier les actions en les commentant comme si elles se déroulaient simultanément au temps de la profération verbale. Dans de tel cas, nous avons l'impression que le narrateur est aussi, tout autant que nous, spectateur des images qu'il « bonimente » […] [2].

En appliquant les concepts énoncés, il s'avère que le cas de *Polar Life* est éminemment ambivalent et nuancé. Certes, de prime abord il est manifeste que la « voix-attraction » est contenue dans *Polar Life* : en analysant le processus de fabrication du film, on a souligné l'aspect bonimenté ou commenté simultanément pendant la projection, ce qui fait donc référence à cette première allocution. *Polar Life* entretient un rapport direct avec le paradigme de la séance bonimentée [enregistrée puis restituée] : Patrick Watson et Lise Payette semblent

[1] On s'attache ici à parler de forme plutôt que de contenu : bien évidemment, au niveau du fond, un bonimenteur du début du 20ème siècle aurait tenu un discours sur les territoires polaires bien différent de celui des journalistes des années 1960.

[2] BOILLAT Alain, « La voix-over du *Roman d'un tricheur* et sa postérité dans *Providence*. À propos de la résurgence de pratiques "bonimentorielles" », dans LACASSE Germain, BOUCHARD Vincent et SCHEPPLER Gwenn (dir.), *Pratiques orales du cinéma ; textes choisis*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 194. Ce n'est pas moi mais Alain Boillat qui souligne.

être des narrateurs/spectateurs. Cependant, même dans une étude sur l'oralité, on ne peut faire abstraction du caractère immersif de l'œuvre. Or, si on considère désormais le lien presque naturel entre l'immersion et l'intégration narrative, il s'avère que les voix-over livrent une narration qui fait rentrer inéluctablement le spectateur dans la diégèse, et donc par conséquent dans la "réalité virtuelle". En ce sens, il y a véritablement « voix-narration ». Ce phénomène est construit, d'une part avec le réenregistrement des voix en studio, d'autre part avec la phase de montage (on pourrait rassembler ces étapes sous l'étiquette de la post-production), qui construit littéralement du sens. D'un certain point de vue, on pourrait même supposer que la voix-narration tend à effacer la voix-attraction. Cela s'explique par le fait qu'après tout, il ne faudrait pas oublier que le spectateur *lambda* de 1967 n'avait pas conscience du processus de fabrication du film en étant dans le Pavillon "l'Homme et les régions polaires". Il ne savait donc pas que c'est par le montage qu'une forme de narrativité fut créée, alors que l'étude du processus d'élaboration des voix-over tendrait à rendre l'expérience encore plus attractionnelle qu'elle ne l'est déjà.

7.2 L'oralité comme vecteur d'enjeux nationaux

D'autre part, toujours sur le versant de l'oralité, un autre élément est primordial : dans le documentaire, les deux énonciateurs s'expriment dans leur langue natale : Patrick Watson en anglais et Lise Payette en français[1]. Or, une des règles de l'Expo était de ne pas faire de versions séparées – version anglaise et version française – mais au contraire d'arriver à réaliser une seule version (en anglais et/ou français, avec la possibilité d'ajouter des sous-titres). Voilà comment Graeme Ferguson le souligne à sa façon :

> One stipulation was that we were not allowed to do separate French an English versions. This was an Expo rule. Audiences had to be able to follow the films equally well in either language. In some of the films, a narrator would deliver a sentence in one language, and then you would hear a translation, which was pretty prosaic. The solution we came up with was better. We developed the conceit that the film was narrated by two people who were both bilingual. Each would speak largely in his or her mother tongue, with an occasional sentence in the order [2].

[1] On notera tout de même une exception : Lise Payette dit une phrase en anglais vers le milieu du métrage (« It's midnight soon ») et Patrick Watson lui répond en français (« C'est le soleil de minuit »). *Cf.* continuité dialoguée en annexe (*fig. 35*).

[2] « Une modalité était que nous n'étions pas autorisés à réaliser de versions séparées française et anglaise. C'était une règle de l'Expo. Le public devait être capable de suivre le film équitablement dans chacune des langues. Dans certains films, un narrateur pouvait délivrer une phrase dans une langue, et ensuite on pouvait entendre une traduction, ce qui était assez prosaïque. La solution qui nous est venue était meilleure. On a développé le concept avec lequel le film était narré par deux personnes bilingues. Chaque personne pouvait s'exprimer en grande partie dans sa langue natale, avec occasionnellement une phrase dans l'autre langue » (ma traduction). FERGUSON Graeme, *op. cit.,* p. 142.

Le public d'Expo 67 était capable de suivre les films dans chacune des langues, anglaise et française. La solution de Ferguson – la meilleure à ses yeux – était donc que le film soit narré par deux personnes bilingues, car il souhaitait avant tout éviter de faire une version traduite en temps réel (extrêmement ennuyant à regarder selon lui). Cela permet de comprendre *a posteriori* pourquoi *Polar Life* est parcouru de voix-over bilingues, par ailleurs véritables narratrices de l'action. On pourrait dès lors penser ce bilinguisme comme un enjeu universel étroitement lié à l'Expo 67. L'anglais et le français seront légalement les deux langues officielles du Canada seulement deux ans après l'Expo 67 mais elles figurent depuis déjà bien longtemps au palmarès des langues les plus parlées au Canada et internationalement. À l'évidence, on peut y voir quelque chose d'universel, au même titre que l'Expo en elle-même, qui a tenté de représenter un échantillonnage mondial à travers les nombreux pavillons destinés aux différents pays du monde (grandes puissances ou non). En outre, après avoir réalisé des recherches approfondies sur la documentation de l'époque, nous avons remarqué que les brochures et dossiers officiels réalisés par le Bureau international des expositions étaient déjà presque systématiquement rédigés en français et en anglais[1]. Enfin – et surtout – l'option choisie par Ferguson, de ne pas opter pour une traduction des langues (que ce soit au moyen de traductions bonimentées, de doublages ou de sous-titres en deux langues), est un stratagème esthétique, qui sert l'œuvre au plus haut point. En effet, cela permet une immersion plus forte dans un film de cinéma élargi où l'oralité est à priori relayée au deuxième plan. C'est dire si les images dominent dans ce dispositif monumental de projection, qui, il est vrai, aurait été pénalisé si on l'avait agrémenté de sous-titres. Le public aurait assurément été moins absorbé par *Polar Life* s'il avait fallu qu'il lise des sous-titres où qu'il écoute doublement la discussion de Lise Payette et Patrick Watson pendant tout le film.

Cependant, penser le bilinguisme sous cet unique prisme serait alors oublier le fait que l'Expo 67 se tient à Montréal, au moment du centenaire de la Confédération et qu'elle est avant tout la première exposition universelle canadienne de l'histoire. On a également pu dire que le projet de l'Expo 67 voit le jour dès l'année 1962. Or, au Québec les années 1960 riment avec modernité et n'en finissent plus de rejeter la tradition. Maurice Duplessis éteint[2], l'élection d'un

[1] En témoigne certains documents en annexe, dont la *fig. 23*. Seuls certains rapports journaliers ou mensuels de 1967 à caractère moins officiels ont été rédigés en une seule langue, à savoir l'anglais, comme par exemple « *The Expo 67 story* » ou encore « *Expo after one hundred days* » (voir bibliographie).

[2] Maurice Duplessis a gouverné sans relâche la province du Québec de 1936 à 1959 (année de son décès), en menant une politique très austère, conservatrice, patriarcale et endémique. Des Canadien.nes-français.es ont alors fui le Québec pour les États-Unis, pour retrouver plus de modernité. Les mesures du « Grand Nord » que nous avons évoquées plus tôt sont lancées dès 1946 par Duplessis, qui fait passer la 1ère loi pour mettre en place des mines de fer dans le nord du Québec (tout cela sans demander l'avis des Autochtones).

gouvernement social démocrate va imposer de nouvelles normes en 1960 avec le Parti Libéral de Jean Lesage. Dans les années qui suivent, les historiens nomment à la hâte « La Grande Noirceur » la période refroidie qui les a précédés, au profit de leur époque contemporaine, pleine d'espoir, qu'ils traduisent avec la « Révolution Tranquille ». Cette révolution opère de nombreux changements et transformations politiques, sociales, progressistes et réformistes qui se font rapidement (en moins de dix ans) au Québec. Cette province s'ouvre au monde, la jeunesse se fait remarquer, on opère une laïcisation de la société, tandis que monte une deuxième vague de féminisme militant et surtout qu'un néonationalisme de type « sociopolitique » selon Michel Seymour s'impose : c'est à ce moment que le/la Québécois.e remplace le/la Canadien.ne-français.e et que l'on voit l'émergence de l'État Providence au Québec, qui insiste sur l'importance de la langue française, la culture québécoise et l'histoire québécoise[1]. Pour revenir sur ce que nous avons déjà élaboré lors du premier chapitre, tout cela rejoint l'idée de l'enjeu officieux de l'Expo 67 : reconnaître la nationalité québécoise aux yeux du monde.

En termes d'oralité, les années 1960 au Québec sont également ponctuées par des événements marquants, ne serait-ce qu'autour de l'avènement ou plutôt la légitimation du « parler » de la communauté vernaculaire francophone québécoise : le joual. Tout cela est à prendre en considération pour comprendre ce qui bouleverse les années 1960. Alors que la révolution est en marche et que le/la Canadien.ne-français.e devient Québécois.e, la revendication d'une identité culturelle et le sentiment nationaliste passent aussi par l'oralité. C'est dans cet ordre d'idées que le bilinguisme parcourant *Polar Life* peut également être interprété comme une vision nationale proprement québécoise. Bien sûr, le langage francophone de Lise Payette ne relève pas à proprement parlé du joual, mais le contexte dans lequel le film est ancré est à prendre en compte. Graeme Ferguson a justement corroboré notre intuition première, en soulignant le caractère proprement "québécois" de la conversation :

> They could carry a conversation, just as lots of people do in Quebec, with people talking in both languages, and each understanding the other. Viewers who spoke both languages understood the whole conversation, but if they spoke only one, they still grasped enough that they didn't feel they'd missed anything [2].

[1] Un parti autonomiste fait même entendre sa voix : le FLQ (Front de Libération du Québec 1963-1972) qui comme son nom l'indique souhaite l'indépendance du Québec par tous les moyens, ce qui engendrera des événements traumatiques en 1970 (attentats de la Crise d'Octobre).

[2] « Ils pouvaient tenir une conversation, tout comme de nombreuses personnes le font au Québec, avec des personnes parlant chacune dans leur langue respective, et chaque personne comprenant l'autre. Les spectateurs qui parlaient les deux langues comprenaient complètement la conversation, mais s'ils n'en parlaient qu'une

En bref, la conversation présente dans le film de Ferguson reflète tout simplement le type de conversation que beaucoup de gens pratiquent au Québec (et seulement dans cette province du Canada), chacun.e comprenant l'autre langue et s'en accommodant, empruntant même des mots ou des expressions. De plus, les spectateurs qui ne parlaient qu'une des deux langues ne perdaient pas la totalité du propos, tant la conversation de Patrick Watson et Lise Payette est complémentaire, voire redondante. Lise Payette reprend souvent en français les affirmations de Patrick Watson dites en anglais. Par exemple, elle répond : « Soixante ans d'immobilité », juste après que P. Watson lui ait dit : « For sixty years it's been like that » (« Depuis soixante ans, tout est resté comme ça »). Ce type de cas est fréquent tout au long du dialogue, P. Watson étant souvent celui qui mène la conversation, celui qui sait[1]. Ainsi, les deux voix construisent tour à tour une narration, fondée à partir d'un dialogue en question-réponse, proche d'œuvres du cinéma narratif[2]. Au final, cette narration nous apprend peu d'éléments sur les lieux ou les communautés filmées : la Laponie, la Sibérie et l'Alaska font partie des rares lieux annoncés par Patrick Watson. Du reste, la narration est là pour suggérer des choses, faire voyager le public dans un ailleurs qui n'a pas besoin d'être explicitement cartographié ni décripté. Lise Payette produit de fait un langage poétique et énigmatique dans le film, le son de sa voix étant très apaisé, calme et épuré.

Enfin, n'oublions pas qu'au sein même d'une analyse sur l'oralité, d'autres réflexions auraient pu être prises en considération. On pense notamment au contenu, aux réflexions évoquées par Patrick Watson et Lise Payette sur les régions polaires. Plus spécifiquement, par le biais de son oralité le documentaire pourrait permettre de comprendre quelques enjeux propres à son époque, dont la relation homme/femme en 1967, la question du rapport de sexe. Ainsi, on pourrait se demander si dans une certaine mesure, *Polar Life* est révélateur du changement des mœurs qui est loin d'être achevé au Québec dans les années 1960.

Œuvre aux multiples facettes, *Polar Life* peut être questionnée sous le prisme d'approches toutes aussi diverses et originales les unes que les autres, d'où les multiples déclinaisons qui ont jalonné cette deuxième partie. Dans la troisième et dernière partie, nous nous intéresserons finalement à la recréation du film en 2014, afin d'interroger et de mettre en évidence le dispositif dans la restauration de films.

seule, ils pouvaient quand même en saisir assez de façon à ce qu'ils ne sentent pas qu'ils aient manqué toute la conversation » (ma traduction). FERGUSON Graeme, *op. cit.*, pp. 142-143.

[1] *Cf.* continuité dialoguée en annexe (*fig. 35*).

[2] Par exemple : *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), avec les voix d'Eiji Okada et d'Emmanuelle Riva, "lui" et "elle" dans le film.

Troisième partie

L’intégration du dispositif dans la restauration de films ou le paradigme de la *recréation* de films.

Chapitre 8 :

Le processus de résurrection de *Polar Life*

Au cours des deux précédentes parties, l'étude de *Polar Life* (1967) – l'original s'il en est un – et notamment du dispositif élaboré pour cet événement historique localisé au sein de l'Expo 67 avait pour objectifs de définir et d'analyser en même temps le contexte de l'Expo 67 ainsi que le contenu et le dispositif du film de Ferguson en tant qu'objets singuliers. Comme précisé en introduction, cette étude visait à acquérir suffisamment de documentation pour pouvoir dans un deuxième temps nous intéresser à *La Vie Polaire* (2014)[1]. Car au fil du temps, Graeme Ferguson est l'un des rares cinéastes de l'Expo 67 qui ait pu revoir son "film" de nouveau projeté bien après 1967, à la différence de ses confrères, les autres projets ayant été massivement détruits, perdus ou retrouvés incomplets… temporairement ; espérons-le du moins[2]. C'est dans cette optique que nous avons choisi d'avoir recours au terme « résurrection » pour l'intitulé de ce chapitre[3]. Il nous semble adapté de parler de film ressuscité avec *La Vie Polaire*, d'autant plus qu'avant les années 1970 cette appellation était très largement employée pour les films redécouverts après leurs années d'expoitation, bien plus que celle de « restauration », qui d'un point de vue théorique pose problème, comme on le montrera bientôt.

8.1 La redécouverte du/des film(s)

Depuis 1967, "Terre des Hommes" reste indéniablement gravée dans les esprits de ceux qui, munis de leurs « passeports », ont vu et vécu l'exposition, mais pas seulement. Il suffit d'aller aujourd'hui contempler la Biosphère ou le parc d'attractions « La Ronde » sur l'île Sainte-Hélène, ou bien d'aller sur l'île Notre Dame – plutôt déserte actuellement – en ayant à l'esprit que cette île a été créée de fond en comble pour l'Expo 67 pour se rendre compte de

[1] Je tiens à préciser une nouvelle fois que la distinction langagière établie entre *Polar Life* (1967) et *La Vie Polaire* (2014) est d'ordre purement théorique et conceptuel. Il ne faut pas prendre cette distinction stricto sensu, qui est de mon propre ressort. On trouvera par exemple, en 2015 et 2016, des projections de « *Polar Life* » en version restaurée. Simplement, l'occurrence « *La Vie Polaire* (2014) » renvoie à la première version projetée du film des années après l'Expo 67, à savoir l'exposition éponyme à la Cinémathèque québécoise il y a deux ans.

[2] *We are young!* a pu être retrouvé il y a quelques années à la *Library and Archives Canada* (LAC), mais A. Hammid s'est éteint en 2004 et F. Thompson en 2003. Quant aux deux concepteurs et réalisateurs de *Labyrinth* – par ailleurs confrères de Graeme Ferguson – Roman Kroitor et Colin Low, ils sont également tous deux décédés (respectivement les 16 septembre 2012 et 24 février 2016).

[3] Au sujet de la résurrection des films, voir la thèse de Marie Frappat : « L'invention de la restauration des films ». Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuel, dans le cadre de l'École doctorale Arts & médias (sous la direction de François Thomas), Université Paris 3, décembre 2015.

l'ampleur du phénomène et des mesures prises pendant les années 1960. Mais qu'en est-il aujourd'hui des films d'Expo 67 ? Nous l'avons mentionné plus haut : à l'exception de *Polar Life* et de quelques rares œuvres, les expérimentations cinématographiques d'Expo 67 ont pour l'instant « disparu ».

Réuni depuis 2007, le groupe de recherche "CINEMAexpo67" « se veut une mise en valeur des plus inventives expérimentations avec écrans d'Expo 67 »[1].

> Nous sommes spécialistes, artistes et cinéastes en conversation avec des cinéastes et archivistes, entreprenant la recherche créative des cinémas de l'Expo 67. Réunissant en partenariats, des spécialistes, archivistes, cinéastes, et institutions, CINEMAexpo67 vise à retrouver, à restaurer et à rediffuser les films d'Expo 67 sous de nouvelles formes et auprès de publics élargis, pour rendre compte de la complexité et de la ferveur inventive d'Expo 67, période excitante qui a marqué l'histoire du cinéma [2].

Le but ultime de ce groupe de recherche, comme mentionné ci-dessus, consiste à restaurer et à rediffuser les films d'Expo 67. Déjà en 2007, Monika Kin Gagnon[3] recherchait l'entrée « *Polar Life* » dans les registres de la médiathèque de la Cinémathèque québécoise, alors indexé en tant que « L'Homme et les régions polaires ». Or, en novembre 2011, suite à une demande de Richard Cournoyer de l'ONF[4], l'archiviste Stéphanie Côté fait la découverte du titre *Polar Life* dans les registres de la Cinémathèque québécoise. Cette trouvaille vient bouleverser la situation – jusqu'à alors close – de l'œuvre/événement historique localisé de Graeme Ferguson. L'archiviste de la Cinémathèque québécoise relate ainsi la suite de la découverte :

> En juillet 2012, nous avons réussi à localiser les copies positives à notre entrepôt de Mirabel. En juin 2013, après de nouvelles recherches dans le but de trouver les négatifs, j'ai trouvé d'autres entrées suspectes dans les registres. Vérification faite, en juillet 2013, nous avons retrouvé l'interpositif et le mixage final. Je dois préciser toutefois que nous n'avons jamais retrouvé l'interpositif de l'écran n°1. La coloriste de l'ONF a travaillé à partir du scan de notre meilleure copie positive pour cet écran. Concernant nos copies positives, nous en avons retrouvé une grande quantité, mais nous n'avons pu reconstituer que deux jeux complets (écran 1 à 11) [5].

[1] Citation extraite depuis le site du groupe de recherche CINEMAexpo67. En ligne : <http://cinemaexpo67.ca/fr/> [consulté pour la dernière fois le 20-03-2015].
[2] *Ibid*.
[3] Monika Kin Gagnon est professeure au département de communication de l'Université Concordia à Montréal (l'une des deux principales universités anglophones de Montréal) et chercheuse à l'initiative du groupe de recherche CINEMAexpo67. Son père, Charles Gagnon, était un artiste présent lors de l'Expo 67 (il a réalisé le film *The Eighth Day* pour le Pavillon Chrétien), alors que Monika était tout juste âgée de 5 ans.
[4] D'après les propos que Stéphanie Côté m'a communiqués par e-mails le 25/11/2014. Pourtant, lors d'un appel téléphonique le 02/04/2015, Richard Cournoyer ne m'a pas clairement confirmé cette information (il semblerait qu'il ait tout simplement oublié le contexte précis du projet, qui remonte tout de même à quelques années déjà).
[5] CÔTÉ Stéphanie, *ibid.*

Au final, quarante bobines 35 mm de *Polar Life* sont retrouvées. Après sélection des meilleures bobines, deux jeux complets de copies positives provenant de l'entrepôt de Mirabel situé au nord-ouest de l'île de Montréal (à une soixantaine de kilomètres de la ville de Montréal) sont constitués et sauvegardés, ainsi que dix bobines d'interpositif (il manque toujours l'interpositif du premier écran) du dépôt à Boucherville (à une vingtaine de kilomètres de Montréal, sur la rive sud), sans compter le mixage final. Cette soudaine et inespérée matrice de conservation rend désormais possible à l'avenir un projet de rediffusion du film même si dans l'idéal, retrouver directement onze interpositifs aurait facilité le travail de résurrection du film. Les copies positives étant les copies d'exploitation du film, elles nécessitent plus de soins et de corrections numériques que les interpositifs ou leurs successeurs, les internégatifs (ou contretypes), qui servent au tirage de série des positifs.

Légalement et juridiquement, les archives retrouvées par Stéphanie Côté font partie d'un fonds qui a été légué par la Ville de Montréal à la Cinémathèque québécoise en 1996. Il en découle que le film appartient à la Ville de Montréal et est conservé à la Cinémathèque québécoise. Or, le film ayant été produit par le Gouvernement du Canada par le biais de la Compagnie canadienne de l'Exposition universelle[1], il devrait appartenir "en principe" à tout le monde (du moins, aux citoyen.nes canadien.nes qui payent leurs impôts). En réalité, la situation s'avère très complexe quant à savoir qui détient actuellement les droits du film, entre Graeme Ferguson (en tant que principal producteur du film), le gouvernement du Canada, la Ville de Montréal, l'ONF ou encore la Cinémathèque québécoise. Cela tend à expliquer le partenariat, ou plutôt la collaboration quadripartite qui très vite se met en place, composée par la Cinémathèque québécoise, l'ONF, l'équipe de recherche CINEMAexpo67 et la Ville de

[1] Rappelons qu'au niveau juridique, l'Expo 67 « est placée sous l'autorité d'un ministre délégué par le gouvernement du Canada. La préparation, l'organisation et l'administration de l'Exposition incombent à la Compagnie canadienne de l'Exposition universelle [CCEU], dont le président exerce la fonction de commissaire général. La compagnie est régie par un conseil d'administration composé de douze membres nommés par le Gouverneur général, dont six sur recommandation du gouvernement du Québec. La Compagnie est soumise à un contrôle financier avec vérification annuelle des comptes aux niveaux fédéral et provincial. Elle doit faire approuver, par les ministères des Finances du gouvernement fédéral et de la Province du Québec, son budget annuel d'immobilisation et d'exploitation qui est ensuite présenté respectivement à la Chambre des Communes et à l'Assemblée nationale du Québec. *Le financement de l'exposition est réparti entre le gouvernement fédéral d'Ottawa, la province du Québec et la ville de Montréal, qui contribuent respectivement pour 50%, 37,5% et 12,5%* ». D'après RASMUSSEN Anne et SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *op. cit.*, p. 216-217. C'est moi qui souligne.

Montréal. Cette collaboration a logiquement succédé à la découverte du film, dans le but d'engager un projet de restauration et de diffusion du film[1].

8.2 La restauration en question : objectifs visés et problèmes rencontrés

Très vite, il est décidé que c'est l'Office national du film du Canada qui est chargée de faire l'expertise du film ainsi que les "travaux de restauration", si l'on peut encore avoir recours au terme « restauration », qui, comme on pourra le voir plus en détails par la suite, est problématique à bien des égards. Ces travaux aboutissent à la création d'un DCP (sorte de nouveau positif du film), en partant de bobines positives et interpositives numérisées de sorte à constituer préalablement un DI (intermédiaire numérique, comparable à un nouveau négatif) puis un DCDM (*Digital Cinema Distribution Master* ou master final du film, comparable à un nouveau négatif monté). Ces tâches sont effectuées en consultation avec Graeme Ferguson ainsi que son fils, Munro Ferguson (réalisateur, animateur 3-D et explorateur de médias immersifs[2]). Ce dernier est nommé "chargé de projet de la restauration numérique". Confier le travail de restauration à l'ONF est un choix complètement assumé par Graeme Ferguson. Selon lui, l'ONF avait un rôle important lors de l'Expo 67 : tous les cinéastes travaillaient main dans la main avec cette institution pendant toute la durée de l'événement. En effet, l'ONF avait son propre pavillon en 1967 et nouait des liens d'amitié avec les réalisateurs.trices québécois.es et canadien.nes. Tous les travaux de laboratoire qui devaient être faits pour l'Expo 67 se faisaient à l'ONF. C'est pourquoi en 2014 cette nouvelle tâche lui revient naturellement de droit.

[1] Toutefois, dans le générique de la version restaurée de *La Vie Polaire*, cette collaboration ne mentionne pas le groupe de recherche CINEMAexpo67 (hormis le remerciemment aux membres du groupe Monika Kin Gagnon et Janine Marchessault). Le volet portant sur la « Restauration de *La vie polaire* [*sic*]» indique ni plus ni moins ce qui suit : « Ce film comprenant 11 bobines 35 mm a été numérisé à partir d'un interpositif faisant partie du dépôt de la Ville de Montréal conservé dans les réserves de la Cinémathèque québécoise. Le projet de restauration et de numérisation est né de la collaboration entre plusieurs personnes et organisations : Cinémathèque québécoise / Ville de Montréal / ONF ». Par la suite, le générique spécifie : « Réalisé avec la collaboration des organismes suivant : L'Institut de l'Arctique de l'Amérique du Nord ; Le Laboratoire de recherches de l'Arctique, Barrow ; Les archives nationales du film britannique ; Le centre du film documentaire de Moscou ; L'Institut de géophysique de l'université de l'Alaska ; Forces navales de soutien des États-Unis, secteur de l'Antarctique ».

[2] Né en 1960 à New York, Munro Ferguson est actuellement chef de projet à l'ONF, après avoir travaillé pendant quelques années pour le compte de la société IMAX (notamment sur le développement de l'outil d'animation stéréoscopique 3-D immersif nommé SANDDE). Sa carrière entretient surtout des liens profonds et diversifiés avec l'ONF, comme en atteste son profil professionnel *Linkedin* : <https://ca.linkedin.com/in/munro-ferguson-a5895716> [consulté pour la dernière fois le 11-04-2016]. Quelques films remarquables de Munro Ferguson : *How dinosaurs learned to fly ?* – consultable via l'URL <https://www.nfb.ca/film/how_dinosaurs_learned_to_fly/> [consulté pour la dernière fois le 11-04-2016] – (1995), *Falling in Love Again* (2003), *June* (2004), *Minotaur* (2014). Ce dernier film immersif reprend la thématique et l'esthétique du *Labyrinth* d'Expo 67, dont Munro Ferguson a avoué avoir été inspiré.

L'objectif de la restauration du film en 2014 est double : obtenir une image la plus proche possible de l'originale et surtout, essayer de recréer l'expérience vécue par les spectateurs de l'époque avec les outils d'aujourd'hui (d'où l'intérêt d'approfondir la question de l'immersion et de la réception spectatorielle précédemment). Dans un premier temps, pour accomplir le premier objectif, de très nombreuses étapes ont été mises en place. Pour commencer, les onze bobines choisies – interpositifs et positif pour le premier écran – sont numérisées, mais encore faut-il au préalable remonter les onze bobines en un seul film ! Ce travail de remontage du film multi-écrans en un unique écran numérique ne fut pas chose facile, loin s'en faut. Grâce à Graeme Ferguson, des questions d'ordre technique très pointues ont pu être résolues (en recontactant en plus certains techniciens du film encore en vie aujourd'hui), sans quoi le projet n'aurait peut-être pas vu le jour. Gardons à l'esprit que le montage du film a été pensé sur pas moins de onze écrans, avec des timings précis et continus, ce qui n'était pas évident à reconstituer, surtout cinquante ans après la mise en place de ce dispositif complexe de projection. Fort heureusement pour l'équipe de restauration[1], des documents techniques préservés d'époque ainsi que les conseils avisés de la monteuse Toni Myers et de techniciens du Pavillon "l'Homme et les régions polaires" se sont aussi avérés être d'une grande aide pour le remontage du film. Deux documents techniques en particulier ont pu être précieux : une feuille explicative pour les transferts sonores (« *Mono masters for Ferguson for transfer to optical* ») et un document explicatif pour le montage en multi-écrans (« *Cues for loop assembly – revised april 7* »)[2]. Ces deux documents ne sont pas datés (mis à part l'inscription « *revised*

[1] Le générique de fin de la version restaurée du film de Ferguson comporte tout une partie sur l'équipe de restauration. Il me paraît important de transparaître cette équipe au complet ici, qui montre à quel point un film est une création collective, aussi bien sur le plan de la réalisation que de la restauration : « Montage en ligne : DENIS PILON ; Génériques : MÉLANIE BOUCHARD ; Spécialiste intermédiaire numérique : DENIS BERGERON ; Commis principal, conservation et laboratoire : JOHANNE ST-AMANT ; Technicien, numérisation, conservation et laboratoire : MARTIN FORGET.
CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE :
Directeur de la préservation et de l'accès aux collections : JEAN GAGNON ; Archiviste des collections de cinéma, vidéo, télévision et nouveaux médias : STÉPHANIE CÔTÉ ; Technicien à la conservation des collections de cinéma, vidéo, télévision et nouveaux médias : SERGE DÉSAULNIERS.
REMERCIEMENTS : MONIKA KIN GAGNON & JANINE MARCHESSAULT.
Réalisateur et coproducteur, et codirecteur photo du film original : GRAEME FERGUSON ; Chargé de projet : MUNRO FERGUSON ; Montage sonore : JAMIE WOOLLARD.
L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA :
Directeur général adjoint, Accessibilité et entreprises numériques : JAMES ROBERTS ; Directeur, Ressources techniques : CLAUDE BRIEN ; Coordinateurs techniques : RICHARD CLICHE & MIRA MAILHOT ; Mixage : JEAN PAUL VIALARD ; Technicien, archives sonores, synchronisation : PIERRE ST-GERMAIN ; Technicien, son numérique : SYLVAIN CAJELAIS ; Étalonneuse coloriste principale : SYLVIE MARIE FORTIER ».

[2] J'ai reçu des photocopies de ces documents par mail le 13/10/2015 de la part de Mira Mailhot (coordonnatrice technique de projet à l'ONF), que je remercie chaleureusement. Ils sont consultables en annexe (*fig. 37* et *38*).

april 7 » qui semble correspondre au 7 avril de l'année 1967, le début de l'Expo étant le 28 avril) et sont écrits à la machine, sans doute par un assistant de Ferguson. En 2014, ils sont de nouveau utiles car ils contiennent tout un lot de *timecodes* et de mesures (en pieds) pour chaque bobine/écran. Il y est en effet à chaque fois indiqué le début et la fin de chaque bobine pour chaque écran, ce qui facilite le travail d'assemblage du film, rendu très compliqué numériquement, d'autant que les écrans cohabitent en même temps durant tout le métrage[1].

Par la suite, une fois que le travail d'assemblage ou de remontage du/des film(s) est opéré, les bobines sont numérisées en 4K au moyen de machines de hautes définitions (l'ONF possède entre autres les numériseurs *Datacine* et *Arriscan*). Depuis que la restauration numérique s'est généralisée dans les années 2000, le tirage par immersion – anciennement le meilleur moyen pour préserver les éléments de la matrice de conservation – a en effet dû laisser place à la numérisation (ou scan numérique). Seulement, numériser onze bobines tout en respectant le format d'image du film n'a pas été une mince affaire…

> Divers outils ont été utilisés afin d'aligner verticalement et horizontalement les onze bobines et d'ajuster les couleurs afin qu'elles soient le plus ressemblante (entre les trois écrans) possible. […] La restauration de ce projet nous a demandé d'utiliser tout notre équipement comme on ne l'avait jamais fait auparavant. Nos machines sont conçues (et sont très efficaces) pour la création de film HD et 2K ; pas pour des formats hors normes. Nous les avons donc poussées à leurs limites. Le résultat présenté à la cinémathèque était beaucoup plus flou que ce qu'on pouvait voir en cours de production. Cette machine n'était donc pas adéquate pour ce travail. Nous avons donc entrepris de recommencer le processus (en partant des 11 bobines numérisés) avec d'autres outils que nous avons, et que nous utilisons dans diverses circonstances. Nous avons essuyé deux échecs avant de trouver un outil adéquat. Le problème majeur était la largeur de l'écran… [2]

Dès lors, bien que l'exposition à la Cinémathèque québécoise se soit achevée le 02 novembre 2014, on constate avec les propos de Mira Mailhot que la nouvelle version de *La Vie Polaire* n'était pas encore "achevée" à la fin de l'exposition. Des corrections sur le DI ou l'intermédiaire numérique ont été effectuées dans les laboratoires de l'ONF des mois après l'exposition *La Vie Polaire.* Dans ce type de procédures, on peut parler de corrections *post-mortem* : « Le film a été terminé au début du mois d'avril dernier et approuvé le 13 avril précisément »[3]. Ces derniers travaux étaient toutefois nécessaires : comme précisé par Mira

[1] Une fois de plus, pour comprendre l'utilisation de chaque écran en fonction du temps associé au film, se référer au document *Timing Schedule ou « découpage temporel » de Graeme Ferguson* en annexe (*fig. 22*).

[2] MAILHOT Mira, coordonnatrice technique de projet à l'ONF. Les propos de Mira Mailhot m'ont été directement communiqués par e-mails le 02/04/2015.

[3] MAILHOT Mira. Propos communiqués tels quels par e-mail le 06/10/2015. À l'ONF, les corrections de *La Vie Polaire* ont en effet duré six mois de plus que ce qui était initialement prévu. Plusieurs versions numériques du film ont donc été produites (comme celle de l'exposition en salle Norman-McLaren), avant qu'un DCDM ou

Mailhot, l'objectif était de rectifier certains défauts inhérents au dispositif numérique, par exemple les défauts de flous sur les contours des photogrammes[1]. Néanmoins, malgré ces défauts presque invisibles, le résultat du premier objectif – obtenir une image la plus proche possible de l'originale – est jugé satisfaisant par une large communauté lorsqu'est lancée l'exposition "*La Vie Polaire*" le 09 octobre à la Cinémathèque québécoise dans la salle d'installation Norman-McLaren avec la première version restaurée du film. Le 10 octobre, dans le journal *La Presse+*, Daniel Lemay semble ravi par les résultats obtenus : « Les couleurs sont brillantes et l'image, d'une netteté parfaite : franchement, on n'a nullement l'impression de voir un film vieux de 50 ans… »[2]. Graeme Ferguson a avoué qu'au niveau des couleurs, *La Vie Polaire* (2014) est de meilleure facture que l'original de 1967. C'est presque sans surprise que l'on peut saisir cet aveu de Ferguson sur l'amélioration des couleurs de son film, tant c'est devenu habituel avec la restauration numérique[3]. Pour Toni Myers, qui répond à la question « What do you think of the recreation of 2014 ? » posée par Monika Kin Gagnon, les images n'ont pas vieilli, le film est très contemporain. Toni Myers se montre d'ailleurs agréablement surprise par cet aspect[4]. Il faut rajouter qu'après avoir été numérisé, le film a subi une correction

master définitif soit finalement approuvé en avril 2012. L'année dernière, lors d'un appel téléphonique (02/04/15), René Chénier m'informait que le projet arrivait bientôt à son terme : la copie maîtresse terminée, il restait désormais à l'équipe chargée des travaux de produire un DCP. En parallèle, la Cinémathèque québécoise avait acquis en mars les fichiers issus de la numérisation de *La Vie Polaire* par l'ONF. Ces fichiers, stockés sur cassettes LTO3, étaient constitués d'une suite d'éléments informatiques multiples et complexes dont il convenait au préalable d'effectuer un tri conséquent, voire une reconstruction, si l'on voulait retrouver une version de *La Vie Polaire* constituée des bons fichiers, du bon montage, etc. Autant dire que ce type de conservation sur cassette LTO pose peut-être plus de problèmes qu'il n'en résout, d'autant que techniquement ce type de support de sauvegarde est réellement problématique. Tous les deux ans, une nouvelle génération de cassette LTO voit le jour, rendant obsolètes les générations précédentes : à un moment donné les générations trop datées ne peuvent plus être lues (actuellement, la dernière génération est la cartouche LTO 7 d'une capacité de 6,4 To, la version 8 étant d'ores et déjà annoncée). Face à ce "chaos du numérique", difficile de se réjouir du DCP concocté par l'ONF, l'objet étant lui aussi sujet à débat dans le milieu archivistique.

[1] Défauts peu visibles pour un spectateur *lambda*, si l'on peut admettre qu'il existe un spectateur *lambda*…

[2] LEMAY Daniel, « Du Grand Nord au Grand Écran ». En ligne dans *La Presse+*, édition du 10 octobre 2014, section ARTS, écran 5 : <http://plus.lapresse.ca/screens/c8c89f4a-731c-4b0f-958f-85e165504a66%7C_0> [consulté pour la dernière fois le 23-03-2015].

[3] Les logiciels de restauration numérique peuvent en effet complètement corriger les couleurs et les contrastes des films, parfois à outrance. Aux États-Unis, les logiciels *Revival* et *Diamant* sont sans doute les plus couramment utilisés. Ils peuvent traiter énormément d'artefacts, de la correction des couleurs à la suppression du pompage de lumière, ce qui peut avoir des effets assez destructeurs. En France, ces logiciels sont aussi utilisés mais d'autres sont également préconisés. Par exemple, selon une source orale dont nous souhaitons conserver l'anonymat, les laboratoires Éclair font appel à d'autres logiciels : *MTI Nova* pour enlever les tâches, régler l'instabilité et enlever les déformations ou encore *Phoenix Refine*, pour enlever toutes les petites tâches automatiquement. En revanche, la définition et la qualité d'image dépendent de la résolution de la numérisation, qui souvent peine à égaler celle des films argentiques (cela est particulièrement vrai pour les films IMAX en 70 mm comme on a pu le constater précédemment).

[4] « Que pensez-vous de la recréation de 2014 ? » (ma traduction). La séquence préférée de Toni Myers reste celle du *dancehall* (elle se rappelle d'ailleurs de plans non gardés au montage). L'interview de Toni Myers réalisée par

des couleurs – par la coloriste de l'ONF Sylvie Marie Fortier – et enfin une suppression d'artefacts (tâches, rayures, déchirures, déformations). La restauration numérique était ainsi décelable à la Cinémathèque québécoise : la texture numérique du film ne parvenait pas à cacher le *lifting* opéré, proche de l'idéologie du « nettoyage », qui consiste à donner une valeur ajoutée à une œuvre en essayant de la rendre plus belle que de nature. Quand bien même, si le film ne faisait pas tellement « vieux », les images et les couleurs étaient tout de même largement passables.

Sur le plan de la restauration du son, outre les éléments déjà en possession par l'équipe de restauration, à savoir le mixage final du film, rappelons que des documents comme la feuille explicative pour les transferts sonores (« *Mono masters for Ferguson for transfer to optical* ») ont été des plus utiles. Dans le dispositif de 1967, le son de *Polar Life* n'est pas en mono, il est déjà spatialisé : une enceinte est présente en dessous de chaque écran, il y a donc onze pistes sonores, soit une piste optique par bobine 35 mm. À titre comparatif, en 1953 le *Cinérama* de Fred Waller est pourvu de sept pistes sonores pour un son spatialisé. Or, selon les dires de Ferguson lors d'une conférence à la Cinémathèque québécoise, le mixage de *Polar Life* semble avoir été problématique en 1967:

> The acoustics were not very good. Actually, one of the weaknesses was the acoustic treatment of the walls. It was a bit complicated to mix it, because we have to mix the sound to move across those screens. Munro, my son, he re-mixed the film for this presentation because that had to be done [1].

En conséquence, nul doute que le mixage ait été bonifié en 2014 pour *La Vie Polaire*. Sous la supervision de Munro Ferguson (chargé des travaux de restauration), ce travail a été effectué par Jean Paul Vialard de l'ONF. Le film a été remixé dans une version stéréophonique qui tient compte des sons tels qu'ils étaient perçus à l'époque (en reprenant les masters du mixage final en son optique et en les adaptant à la technologie numérique actuelle). Comme c'est toujours le cas lors des restaurations numériques, le spectateur contemporain est lui-même

Monika Kin Gagnon le 09 octobre 2014 à la Cinémathèque québécoise est consultable en intégralité via cet URL : <https://vimeo.com/116768764> [consulté pour la dernière fois le 03-03-2016].

[1] « L'acoustique n'était pas très bonne. En fait, une des faiblesses était le traitement acoustique des murs. C'était un peu compliqué de mixer le film parce que nous devions mixer le son pour qu'il évolue en suivant les écrans. Munro, mon fils, a remixé le film pour cette présentation parce que cela devait être fait » (ma traduction). Propos tirés de la conférence de Graeme Ferguson (interviewé par Scott MacKenzie) en salle Fernand-Seguin suite à l'exposition *La Vie Polaire* à la Cinémathèque québécoise le samedi 01 novembre 2014, consultable via cet URL : <https://vimeo.com/116975384> [consulté pour la dernière fois le 30-05-2016].

victime de son confort d'audio-vision[1], il est donc impossible pour lui de retrouver les configurations techniques audio-visuelles de 1967. Bien évidémment, pour Graeme Ferguson qui participe à la restauration et donc au remixage de son film, c'est l'occasion ou jamais de rectifier les défauts constatés et regrettés en 1967[2]. Comme le montre le générique de la version restaurée, les techniciens sons, mixeurs et monteurs sonores sont présents en nombre dans l'équipe de restauration du film, ce qui montre l'importance accordée au remixage sonore du film.

Dans un deuxième temps, au sujet du deuxième objectif – essayer de recréer l'expérience vécue par les spectateurs de l'époque avec les outils d'aujourd'hui – on admettra d'emblée qu'il est théoriquement impossible à atteindre. Principalement, en 2014, on ne peut tout simplement pas retrouver le spectateur de 1967, ou se mettre dans sa peau et ainsi revivre, comme dans un voyage à travers le temps, l'événement historique localisé *Polar Life* dans la conjoncture de l'Expo 67. Or, tout est une question de nuance. Si *retrouver* une expérience vécue par des spectateurs cinquante ans plus tôt – qui plus est avec les outils d'aujourd'hui – tend à aller vers le non-sens et l'impossibilité, en revanche *re-créer, re-modeler* cette expérience semble déjà plus envisageable. La problématique majeure à cette « recréation spectatorielle » tient dans le fait qu'il est très compliqué de comparer le dispositif de 1967 avec celui d'aujourd'hui sans avoir fait l'expérience des deux. À ce propos, la présence de Graeme Ferguson a néanmoins permis de restituer au maximum l'expérience originale, même si après toutes ces années, le travail de mémoire peut paraître peu fiable dans ce genre de cas. Quoi qu'il en soit, Ferguson a souhaité être le plus fidèle possible à son dispositif initial, celui installé dans le Pavillon "l'Homme et les régions polaires", ce qui forcément a posé bien des défis. En réalité,

[1] Certains professionnels français – Serge Bromberg pour ne pas le citer – affirment « restaurer les spectateurs » en même temps qu'un film, or il est très paradoxal de constater que par cette formule douteuse ces derniers sous-entendent un nettoyage sonore et visuel et l'ajout d'améliorations propres au cinéma contemporain, ou du moins actuel et institutionnalisé (en opposition avec la cinématographie des attractions par exemple). Par exemple, on entend ici l'ajout d'une musique contemporaine dans un film muet, ou encore, la spatialisation sonore d'un film conçu en mono, ou, dernier exemple, la colorisation d'un film originalement en noir et blanc. Par ailleurs, on nous rappelle trop souvent que les spectateurs d'aujourd'hui ne sont pas les mêmes que ceux du début du cinéma-institution. Si cela est incontestable et même très important, cela ne devrait pas pour autant justifier le recours aux "bonifications" et lissages bien trop souvent effectués par certains restaurateurs sans scrupules sur les films anciens. On aimerait nous faire croire que les spectateurs d'aujourd'hui, dans un souci de confort d'écoute et de vision, ne sont pas capables de regarder un film muet (ou même un film sonore en mono) avec une image en noir et blanc…

[2] J'ai pleinement conscience que ce cas d'étude s'inscrit dans ce que Vincent Pinel appelle « Les remaniements apportés par les réalisateurs eux-mêmes ». Mon approche est donc soucieuse des problèmes et risques qu'un tel projet de restauration peut entreprendre. Voir à ce sujet : PINEL Vincent, « La restauration des films », dans AUMONT Jacques, GAUDREAULT André et MARIE Michel (dir.), *Histoire du Cinéma, Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 134.

l'équipe chargée de la restauration n'a tout bonnement pas eu d'autres choix que de transformer *Polar Life* en un film entièrement numérique et de transformer l'espace de réception de l'expérimentation, cela pour de multiples raisons, comme on l'analysera dans le prochain chapitre.

Chapitre 9 :

La recréation du dispositif de Polar Life *:*
l'exposition La Vie Polaire *à la Cinémathèque québécoise en 2014*

En 2014, soit près de cinquante ans après l'Expo 67, un projet de recréation de l'expérimentation de Graeme Ferguson aboutit conjointement aux travaux de résurrection du film. Une nouvelle installation permet de faire revivre le court-métrage *Polar Life* pour la première fois depuis 1967. Cette installation prend la forme d'une exposition, qui est localisée à la Cinémathèque québécoise en salle Norman-McLaren du 09 octobre au 02 novembre 2014 : *La Vie Polaire*. Au cours de ce chapitre, on s'intéressera particulièrement au *dispositif* mis en place pour remplacer celui élaboré dans le Pavillon "l'Homme et les régions polaires".

9.1 La prise en compte d'une architecture révolue : un défi de taille (monumental)

Suite au succès populaire de l'Expo 67, dès la saison d'été de 1968, le site de l'exposition universelle de Montréal réouvre et devient une exposition permanente intitulée "Terre des Hommes / Man and His World" en référence au thème d'Expo 67. Les pavillons ont donc été dans un premier temps conservés ou du moins recyclés, pendant que d'autres édifices sont construits. Chaque été, "Terre des Hommes" accueille de nouvelles attractions et certains festivals (par exemple les Floralies internationales de Montréal en 1980). Les manèges de la Ronde se renouvellent et continuent d'attirer petits et grands. Contrairement à ce qui est généralement admis, l'exposition permanente "Terre des Hommes" ne s'est pas tenue jusqu'en 1981 mais plutôt 1984[1], date après laquelle le site est clôs pour de bon puis transformé en un grand parc public[2]. Fatalement, après dix-sept années d'activités, quasiment tous les pavillons récalcitrants de l'Expo 67 finissent par être démolis, ce qui est généralement le sort des pavillons plus ou moins démontables des expositions universelles (ou encore des Jeux Olympiques ou des Coupes du monde de football), bien que Jean Drapeau souhaitait initialement qu'ils soient conservés et convertis[3]. Leur fonction étant passée dans les années qui

[1] *Cf.* photocopie en annexe de l'article « Terre des Hommes, c'est fini ! » de Georges Lamon paru dans le journal *La Presse* le vendredi 31 août 1984 (*fig. 34*).

[2] En 2000, ce parc – situé principalement sur l'île Sainte-Hélène – est renommé Jean-Drapeau en l'honneur de l'ancien maire, décédé en 1999.

[3] Il reste tout de même une dizaine de vestiges de l'Expo 67 qui perdurent actuellement sur le Vieux-Port de Montréal et les îles Sainte-Hélène et Notre Dame. L'île Sainte-Hélène accueille désormais le parc Jean Drapeau,

suivirent l'événement, il était difficile d'envisager une réelle réhabilitation de tous les pavillons, tant leur création avait été pensée dans l'éphémère, le provisoire, pour un but précis et pratique. Les bâtiments en forme tétraédrique de l'ensemble « L'Homme interroge l'univers / Man the Explorer » n'échappent pas non plus à la déconstruction (ou la démolition le cas échéant, lorsque les matériaux ne permettent pas une déconstruction en règle). Progressivement, l'ancien site d'Expo 67 est laissé à l'abandon[1].

Dès lors, la prise en compte de cette architecture révolue constituait déjà un sérieux problème pour la préservation des films de l'Expo 67 (en plus du fait qu'ils aient été disséminés ou perdus assez vite). Car comme on a pu le voir en amont, les films étaient très liés à l'architecture des pavillons, d'où le fait d'avoir précédemment eu recours à l'appellation "événement historique *localisé*". Pour revenir plus précisément sur notre cas d'étude, la disparition du Pavillon "l'Homme et les régions polaires" pose un défi de taille au projet de recréation du film *Polar Life* en 2014. En étant un tant soit peu réaliste, il s'avère impossible pour l'équipe chargée du projet de recréer l'architecture originale monumentale, comprenant une salle circulaire, avec un carrousel mobile divisé en quatre estrades, onze écrans, etc. À moins bien évidemment de disposer d'un budget de restauration colossal – ce qui est rarement le cas[2] – faute de quoi cette idée est très vite rejetée du projet. La deuxième question qui vient alors est la suivante : quel format ? Il se trouve qu'actuellement, la technologie numérique permet des formes d'innovations comparables à ce que la vidéo a apporté dans le sillage du cinéma élargi. Dans la conjoncture actuelle, il semblait tout bonnement impossible de ne pas

le parc d'attractions « La Ronde » (<https://www.laronde.com/fr/larondefr> consulté pour la dernière fois le 12-04-2016) et surtout la Biosphère : Pavillon des États-Unis pendant l'Expo 67, cet édifice est dorénavant à la fois l'emblème architectural de Montréal et de l'Expo 67. La Biosphère revêt une nouvelle fonction, c'est désormais un musée de l'environnement parfois appelé « Centre d'Interprétation Météo & Environnement » (<http://www.parcjeandrapeau.com/biosphere-musee-de-environnement-montreal/> consulté pour la dernière fois le 12-04-2016). Les îles Sainte-Hélène et Notre Dame demeureront des lieux de recréations et parcs après l'Expo, selon la volonté du maire Jean Drapeau. D'autre part, certains pavillons nationaux subsistent encore aujourd'hui (Pavillon du Canada, de la Jamaïque, de la Corée, etc.), ainsi que la Place des Nations et le Casino de Montréal.

[1] Depuis quelques années déjà, des passionnés de l'Expo 67 se rassemblent pour contester le laisser-aller qui plâne sur les vestiges du site de la "Terre des Hommes". Certains pavillons et scultures de 1967 tombent aujourd'hui véritablement en ruines et de plus en plus de férus de l'Expo 67 appellent à une valorisation du site. Ces passionné.es comptent des membres comme Yves Jasmin (ancien directeur de l'information pendant l'Expo 67) ou encore Julie Bélanger, fondatrice du très actif et prolifique groupe Facebook « Expo 67 » (rassemblant 3500 membres en ce début d'année 2016), qui publie et partage chaque jour tout un tas d'informations, de documents et de photographies de l'Expo 67.

[2] Cela renvoie à l'un des pouvoirs – l'argent – exposé par Vincent Pinel dans son approche de la restauration de films (il met également en évidence les pouvoirs de la création et de la censure). Voir à ce sujet : PINEL Vincent, *op. cit.*, p. 137.

opter pour le numérique : choisir l'analogique supposait au minimum le contre-typage de onze nouveaux internégatifs (sans parler de la location des onze projecteurs et des onze écrans pour une exposition éphémère à la Cinémathèque québécoise), ce qui aurait été également trop lourd à entreprendre financièrement. En bref, le numérique s'impose tout naturellement, comme souvent dans les projets de restaurations de films depuis une dizaine d'années déjà[1]. Iolande Cadrin-Rossignol, directrice générale de la Cinémathèque québécoise[2], justifie le recours aux outils numériques d'aujourd'hui de la manière suivante : « La Cinémathèque québécoise n'est pas tournée vers le passé mais vers l'avenir »[3]. En réalité, on retiendra qu'il n'y avait nul autre choix possible pour permettre de ranimer *Polar Life*. Questionner le projet de recréation du film d'un point de vue éthique revient alors à se poser une question d'ordre binaire : fallait-il ou non restaurer *Polar Life* ? Ce à quoi il serait très difficile de s'opposer. Notre point de vue sur le sujet est que l'entreprise d'une restauration accroît l'intérêt des chercheurs et archivistes et donc la sauvegarde de l'objet en question *in fine*. Ainsi, le projet *La Vie Polaire* aura au moins permis un regain d'intérêt sur le film, et donc sa préservation.

9.2 Recréation d'un dispositif de projection pour l'éphémère exposition à la Cinémathèque québécoise

Intéressons-nous alors précisément au dispositif mis en œuvre en salle Norman-McLaren à l'automne 2014 à la Cinémathèque québécoise. Tout d'abord, voici comment la recréation de *La Vie Polaire* est présentée par la Cinémathèque québécoise ainsi que par le groupe de recherche CINEMAexpo67 :

> La projection numérique immersive recrée l'expérience audiovisuelle pionnière du film à écrans multiples *La Vie polaire*. Par le biais d'une technologie numérique avancée, d'un écran incurvé sur 90 degrés représentant 25% de l'écran original et de trois projecteurs numériques haute définition (avec des techniques de distorsion et de fusion des bords qui créent une suite unique et fluide), les images restaurées du film avancent sur les onze écrans virtuels se déplaçant à l'horizontale sur l'écran afin de recréer l'expérience visuelle vécue par le public en 1967 [4].

[1] Restons toutefois positifs : dans beaucoup de projets de restaurations, on fait tirer – *shooter* selon le jargon des professionnels – des copies argentiques à la suite de restaurations numériques. Cette pratique est d'ailleurs préconisée par la FIAF, le film argentique étant à ce jour toujours le meilleur support de préservation des films.

[2] Depuis juin 2015, Iolande Cadrin-Rossignol n'est plus directrice générale de la Cinémathèque québécoise (elle occupait en fait ce poste à titre intérimaire depuis décembre 2011). C'est désormais Marcel Jean qui occupe le poste de directeur général de la Cinémathèque québécoise.

[3] CADRIN-ROSSIGNOL Iolande. Propos tirés de la présentation à la presse de l'exposition *La Vie Polaire* à la Cinémathèque québécoise le jeudi 09 octobre 2014, consultable via cet URL : <https://vimeo.com/117552863> [consulté pour la dernière fois le 27/04/2016].

[4] *Cf.* présentation officielle complète de *La Vie Polaire* par la Cinémathèque québécoise en annexe (*fig. 36*).

« Recréer l'expérience [de LA VIE POLAIRE] », c'est aussi le titre d'une entrevue vidéo avec Monika Kin Gagnon de décembre 2014 figurant dans les collections en ligne de la Cinémathèque québécoise. D'une part, cette vidéo informe l'internaute sur le projet de recréation de *La Vie Polaire* et le rapport particulier qu'entretient Monika Kin Gagnon avec l'Expo 67. D'autre part, elle permet à intervalles réguliers d'avoir un aperçu du dispositif de projection de *La Vie Polaire* en salle Norman-McLaren sous la forme d'une captation fixe de très bonne facture, qui donne à voir l'installation comme si l'on y était[1].

Pour ce projet de recréation amorcé dès 2013, la direction technique de l'installation est assurée sous la supervision de René Chénier, producteur exécutif des projets spéciaux à l'ONF. Contrairement au dispositif de 1967, l'installation prend donc des allures beaucoup plus restreintes que celle monumentale d'origine, tout en souhaitant maintenir le caractère d'expérience collective : la jauge est revue à la baisse, pour n'accueillir au maximum qu'une centaine de personnes (la salle Norman-McLaren ayant une capacité à vide de quatre cent cinquante personnes). Les spectateurs sont allongés sur des coussins, assis sur des chaises, ou encore debout selon leur choix. Un écran panoramique incurvé leur fait face, sur lequel trois projecteurs numériques haute définition (accrochés sur un grill au plafond, au-dessus des spectateurs) diffusent au maximum trois images cadrées sur la surface plane délimitée par l'écran incurvé. Les images projetées sont animées d'un mouvement latéral, qui va de la gauche vers la droite, chaque projecteur étant animé par le même mouvement. Les images sont donc tout le temps en mouvement, même si par moment elles semblent se figer temporairement. On a donc un cadre – délimitant une image – par projecteur. La fenêtre de projection prend alors successivement la forme d'un, deux ou trois écrans à la fois selon l'instant du film (les projecteurs ne sont pas toujours tous en action en même temps), comme c'était le cas avec le dispositif de 1967[2].

[1] Cette entrevue vidéo est consultable via cet URL : <http://collections.cinematheque.qc.ca/publications-recentes/collections-textes-essais/recreer-lexperience-de-la-vie-polaire-graeme-ferguson-1967-entrevue-video-avec-monika-kin-gagnon-2/> [consulté pour la dernière fois le 14-04-2016]. D'autre part, une autre rencontre du même ordre avec Monika Kin Gagnon est disponible sur la plateforme *Youtube*, sans dévoiler toutefois l'installation et l'exposition *La Vie Polaire* en salle Norman-McLaren. Il s'agit d'un reportage de cinq minutes réalisé pour la chaîne québécoise *CINÉ TFO*, animé par Claudia Hébert et consultable via cet URL : <https://www.youtube.com/watch?v=a1euzjJ9qjQ> [consulté pour la dernière fois le 14-04-2016].

[2] *Cf.* photographies de l'exposition et installation *La Vie Polaire* en annexe (*fig. 39 à 43*). On peut aussi se faire une idée plus précise et vivante de l'installation avec les captations de la conférence de presse du 09/10/2014 dans lesquelles on entrevoit le court-métrage *La Vie Polaire* diffusé en arrière plan. Ces vidéos sont consultables via les URL : <https://vimeo.com/117552863> (partie 1) ; <https://vimeo.com/117557404> (partie 2); <https://vimeo.com/117557405> (partie 3) [consultés pour la dernière fois le 13-04-2016]. Ou encore avec cette captation très amateuriste qui rend toutefois compte de l'ensemble de l'exposition, consultable à cet URL : <https://www.youtube.com/watch?v=W1WHo1SURd8> [consulté pour la dernière fois le 13-04-2016].

En résumé, en 2014 le nouveau dispositif est donc entièrement numérique, et le plateau tournant n'est plus de mise. Les spectateurs sont assis face à un large écran, fenêtre qui restera fixe pendant toute la durée de la projection. Ce sont les images qui bougent et non plus les spectateurs, ce qui en quelque sorte inverse totalement le dispositif d'origine. Pourtant, le processus immersif semble perdurer, bien que la renaissance du film suppose une recréation totale du contexte de projection de l'œuvre. Si dans la deuxième partie de notre étude on sentait une constante oscillation entre le cinéma d'attraction et le cinéma documentaire, on verra dorénavant que l'exposition *La Vie Polaire* renoue avec l'attraction immersive.

9.3 L'immersion : perte de l'aura ?

À première vue, on pourrait considérer le dispositif élaboré en salle Norman-McLaren comme plutôt minimal et faible par rapport au dispositif monumental de projection de 1967. De fait, selon la présentation officielle de la Cinémathèque québécoise, l'écran ne représente que 25% de l'écran original. Surtout, le fait que le public soit immobile et qu'à l'inverse le mouvement provienne des "écrans" projetés inverse totalement la situation de 1967. Cependant, l'expérience de la projection montre que le dispositif de *La Vie Polaire* est tourné vers l'immersion. Bien que n'ayant pas vécu l'expérience du film en 1967, le spectateur de 2014[1] se retrouve quand même face à un dispositif monumental de projection. Assis au centre de la pièce, face à l'énorme écran panoramique incurvé, le spectateur n'a pas d'autres choix que de choisir en temps réel la fenêtre qu'il souhaite regarder. Cette décision se prend dans l'instantané, au cas par cas. Plus encore, si l'on est « dans la fiction », *dans* l'écran d'immersion, alors le mouvement peut nous paraître totalement imperceptible[2]. Or, pendant les projections de 1967, il se pouvait que le public n'ait pas non plus l'impression d'être en mouvement sur un plateau tournant (comme vu au cours de la première partie). Deux raisons principales tendent à expliquer cette absence d'impression du mouvement. Tout d'abord, comme en 1967, le mouvement latéral des images/du plateau tournant (même vitesse et sens de défilement dans les deux cas) est tellement lent que cela suffit à nous duper. Mais surtout, si le spectateur est démuni face à ce mouvement qu'il ne soupçonne pas vraiment, c'est parce que le spectateur est lui-même ailleurs, en immersion avec ce dispositif étonnant. Cela tend à prouver que la mobilité et

[1] On note que ce « spectateur de 2014 » a pu voir le film en 1967. Cependant, il n'est certainement pas majoritaire sur l'échelle du public global de l'exposition.

[2] Personnellement, je n'ai pas constaté l'impression du mouvement latéral des images à la première projection. Il m'a fallu plusieurs projections, durant lesquelles mon regard s'est fait plus absent (par rapport à la diégèse) en même temps que plus affuté et réflexif, pour que je perçoive le mouvement latéral des images. Pour ma part, il a en effet été possible de relever nettement le mouvement en me focalisant sur les limites du cadre et en les comparant avec un point fixe hors de la fenêtre projetée.

l'immersion ne sont pas intimement connectées : l'absence du plateau tournant et l'immobilité du public ne jouent pas. Tout bien considéré, le caractère immersif de l'installation justifie à lui seul la recréation de *La Vie Polaire* avec des technologies numériques. Sur ce volet, il est vrai que comme l'annonce la Cinémathèque québécoise dans la présentation de *La Vie Polaire*, l'exposition recrée « l'expérience visuelle vécue par le public en 1967 ». La location de trois projecteurs numériques suffit amplement à recréer une expérience pourtant plus bien plus complexe à l'origine.

Lors de l'exposition à la Cinémathèque québécoise, *La Vie Polaire* revêt donc une nouvelle fois un caractère événementiel, d'ordre attractionnel et immersif. L'intérêt de l'événement n'est pas tant de voir un film rare que de vivre une expérience de cinéma élargi. Comme en 1967, les projections sont de nouveau mises en boucle pendant toute la durée de l'installation (soit vingt quatre jours). On a donc à faire à un nouvel événement *historique et localisé* (dans l'espace-temps), qui, en outre, est de nouveau *éphémère*. De plus, à la différence de *Polar Life* lors de l'Expo 67, *La Vie Polaire* est un événement artistique gratuit inscrit dans une pratique « muséale », la Cinémathèque québécoise étant un établissement dont le mandat – rappelé à l'occasion de chaque projet ou publication – est le suivant :

> La Cinémathèque québécoise est le musée de l'image en mouvement à Montréal. Sa mission est d'acquérir, documenter et sauvegarder le patrimoine cinématographique, télévisuel et audiovisuel québécois ainsi que le cinéma d'animation international, collectionner des œuvres significatives du cinéma canadien et mondial, pour en assurer la mise en valeur à des fins culturelles et éducatives [1].

De manière générale et en cherchant à simplifier, on peut admettre que les cinémathèques – ou musées de l'image en mouvement – ont à voir avec les musées tel qu'on l'entend plus communément, même si les missions des cinémathèques sont certainement plus diversifiées ou du moins spécialisées. Mais si dans l'exposition *La Vie Polaire* tout est fait pour recréer l'atmosphère de visionnement de 1967, on ne peut toutefois occulter un autre aspect, purement spectatoriel : le spectateur de 2014 n'est pas celui de 1967 et ne le sera jamais.

[1] On peut retrouver cette mission énoncée telle qu'elle dans de nombreuses publications de la Cinémathèque québécoise, mais le moyen le plus direct pour la retrouver reste cet URL : <http://www.cinematheque.qc.ca/fr/cinematheque/mission> [consulté pour la dernière fois le 09/10/2014].

Chapitre 10 :

La Vie Polaire
ou le paradigme de la recréation de films

« Mais contrairement à ce que l'on croit, la chose plus grave par rapport à l'œuvre d'art n'est pas tant ce qui manque que ce qui, indûment, s'y introduit »[1].

Cesare Brandi

Si l'essai fondateur de Cesare Brandi traite des principes et des méthodes de restaurations des *œuvres d'arts*, on admettra que concernant le *cinéma*, il faut reprendre ces principes de manière plus spécifique. Traiter de questions de variablilité et de versions ne relève en rien d'un discours original pour ce média : le cinéma est – et a toujours été – un art de la copie, de la reproduction, du multiple, de la reprise, etc. Déjà en 1935, en s'interrogeant sur le cinéma et la notion d'aura – liée à son *hic* et son *nunc* – Walter Benjamin affirmait : « Le film nous offre une forme dont le caractère artistique est pour la première fois de part en part déterminé par sa reproductibilité »[2]. Par la suite, la résurgence de la notion de version au cinéma s'est surtout manifestée lorsque la pratique de la restauration – dite résurrection avant les années 1970 – de films s'est développée et qu'il a fallu sélectionner des fragments d'une œuvre cinématographique au sein de différentes versions et formats de films, dans le but de retrouver (restaurer ?) un original. Or, restaurer un film n'est-ce pas constituer une nouvelle version d'une œuvre ? Au fond, on ne restaure pas un film, on en recrée une version, un nouvel état (un « faux » ?), par le biais d'une nouvelle copie, neuve et non pas authentique.

10.1 La restauration impossible des films

Pour appuyer cette affirmation qui consiste à dire que la restauration de films implique la création d'une version nouvelle, d'un film nouveau, donc finalement d'un nouvel *original*, on peut partir de ce postulat posé dès 1985 par Vincent Pinel :

[1] BRANDI Cesare, « Théorie de la restauration » (traduit de l'italien par Gilles A. TIBERGHIEN), *Recherches Poïétiques*, n°3 : L'acte restaurateur, hiver 1995-1996, p. 134. Il est écrit comme tel « la chose plus grave ».
[2] BENJAMIN Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (première version, 1935) », *Œuvres III*, Ed. Gallimard, coll. Folio Essais, 2000 [1935], p. 83.

> D'une façon générale, et qu'il s'agisse d'une reconstitution scrupuleuse ou d'une adaptation très libre, toute restauration représente une version nouvelle. *Un film restauré est un film nouveau* dont il importe de préciser au générique au moins le statut et la date [1].

Quelques années plus tard, on peut voir écrit de la même plume une conception proche mais nuancée de cette même pratique de « conservation active »[2] : « restaurer un film, c'est le *rétablir* dans l'état formel le plus proche de sa présentation d'origine »[3]. Restaurer : rétablir ou recréer, telle est la question…

Comme le précisait Jean-Pierre Berthomé lors d'une conférence ou plus exactement un cours publique tenu au Tambour à l'Université Rennes 2 Haute Bretagne le 03 février 2014, les restaurations sont toujours, *in fine*, une « adultération de l'original » et non un « renvoi à l'original » d'une œuvre, si tant est qu'il y ait véritablement « un » original et non « des » originaux dès l'essence même d'un film, dont les copies diffèrent très souvent selon différentes localisations, époques, etc.. Toujours selon Berthomé, les « versions restaurées » constituent un abus de langage : restaurer un film, c'est lui donner une nouvelle vie par le biais d'une nouvelle copie, d'un nouvel original. Ainsi, s'agissant de septième art, le terme « restauration » ne semble pas adapté, d'où l'intitulé de notre sous-partie, reprise du cours publique énoncé : "la restauration impossible des films". Cette vision peu commune sur la restauration est pourtant réaliste et pragmatique : une restauration est à la fois une nécessité, un risque et dans le même temps une entreprise commerciale et lucrative[4]. En ce sens, on peut à nouveau interroger le risque et la nécessité de restaurer *Polar Life* : l'exploitation de cette œuvre ayant été pensée comme *éphémère*, il y a en quelque sorte un paradoxe à vouloir restaurer quelque chose du domaine de l'éphémère. Dans notre cas d'étude, on voit bien que la notion de « nécessité » est problématique puisqu'il n'y avait pas de réelle urgence pour la préservation du film. D'autre part, on peut aussi entrevoir le projet de restauration de *Polar Life* comme une entreprise de valorisation de l'ONF, la Cinémathèque québécoise, la Ville de Montréal et l'équipe de recherche CINEMAexpo67. Quant au caractère commercial et lucratif de la restauration de films, soulignons ici que *La Vie Polaire* constitue un contre-exemple puisque le film a été

[1] PINEL Vincent, *op. cit.*, p. 144. Ce n'est pas moi mais Vincent Pinel qui souligne.
[2] PINEL Vincent, *Dictionnaire Technique du Cinéma*, *op. cit.*, p. 65. Selon Vincent Pinel, la conservation des films peut être statique ou active. Parmi cette dernière, plusieurs strates entrent en jeu, dont la restauration des films.
[3] PINEL Vincent, « Pour une déontologie de la restauration des films », *Positif*, n°421, mars 1996, p. 90. C'est moi qui souligne.
[4] Lors du cours publique de Berthomé, divers problèmes liés à la nécessité et au risque de restaurer avaient notamment été évoqués : la détérioration des films couleurs, l'incapacité du support numérique à assurer une pérennité, le principe de réversibilité de moins en moins respecté par les restaurateurs, etc.

restauré dans l'unique but de faire redécouvrir l'œuvre : l'exposition en salle Norman-McLaren était gratuite et en libre accès pour quiconque souhaitait la voir à la Cinémathèque québécoise.

Par ailleurs, force est de constater qu'un chaos général entoure le champ de recherche de la restauration de films, chacun y allant de son propre lexique : résurrection, renaissance, reconstruction, réinterprétation, recréation, etc. La notion de restauration en cinéma relève en fait d'une certaine ambivalence, voire d'une polysémie, tout comme certains de ses paramètres. Par exemple, la "reconstruction" peut être entendue à la fois comme *filmique* ou *électronique* :

> La reconstruction consiste à rétablir l'intégrité narrative d'une œuvre filmique. Le résultat de la reconstruction est un élément dont le contenu est le plus proche possible de la version de l'œuvre considérée comme version d'origine. […] La technologie numérique a attribué une deuxième définition au terme : il s'agit de la reconstruction qui peut être effectuée à l'intérieur d'un photogramme ou d'un segment de la bande son, grâce aux outils numériques [1].

Le problème de fond vient probablement d'un manque de théories de la restauration :

> Malgré tous les efforts de renouvellement dans le domaine de la restauration cinématographique, celle-ci souffre toujours, […] du manque de "principes" établis et généralement admis. Un petit groupe de chercheurs et archivistes de Bologne – Michele Canosa, Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti[2] – va même plus loin dans ses propos : selon lui, le défaut d'une "théorie générale" empêche qu'il y ait une "méthode univoque" de restauration [3].

En effet, malgré les initiatives et les solutions apportées par le groupe de Bologne ou encore par la Commission technique de la FIAF (qui publie fréquemment des chartes et des recommandations sur le sujet depuis 2001), la notion de restauration continue de prendre diverses consonances selon qui l'emploie, de la même manière que le terme "original" ne cesse de revêtir différents sens en matière de cinéma[4].

[1] DENIOZOU Iris Alkistis, « La restauration des films : élaboration et application de l'éthique dans le contexte technologique actuel – L'exemple de *Lola Montès* de Max Ophuls (1955) ». Thèse de doctorat (sous la direction de Jean Gili), Université Paris 1, 2014, pp. 59-60.

[2] CANOSA Michele, FARINELLI Gian Luca et MAZZANTI Nicola, « Nero su bianco. Note sul restauro cinematografico : la documentazione », *Cinegrafe*, *Ancona*, n°10, 1997, pp. 9-21 (en anglais pp. 191-202).

[3] LENK Sabine, « Pour une théorie de la restauration de films », 2008. En ligne via l'URL : <http://www.mediologie.avinus.de/2008/03/24/lenk-sabine-pour-une-theorie-de-la-restauration-de-films-240308/> [consulté pour la dernière fois le 29-04-2015].
À ce propos, selon nous ce qui empêche une « "méthode univoque" de restauration » n'est pas tant le « défaut d'une "théorie générale" » mais plutôt le fait que chaque restauration constitue un cas particulier à part, qui répond à des attentes précises et à un dispositif spécifique. Ainsi, on échappe sans arrêt à l'établissement d'une théorie générale de la restauration face à l'ensemble hétérogène constitué par les multiples cas singuliers et complexes que sont les restaurations de films.

[4] À ce sujet, il faut lire l'article pertinent de Krista Jamieson, qui propose de revenir sur la notion de l'éthique dans la restauration de films, en tenant compte du choix effectué de l'état d'origine d'un film, autrement dit la ou les conception(s) que l'on peut avoir sur le concept de l'"original" : JAMIESON Krista, « Ethical Film Restoration and Concepts of "Original" », *Journal of Film Preservation*, n°93, octobre 2015, pp. 9-14.

> Restoration is the set of technical, editorial and intellectual procedures aimed at compensating for the loss or degradation of the moving image artifact, thus bringing it back to a state as close as possible to its original condition. Removing alterations or manipulations detected on the artifact (in the reproduction process), retrieving elements missing from it (with reconstruction practices), and reversing the effects of time, wear and tear on the optical, chromatic, and (in the case of sound film) aural content of the motion picture carrier, are all components of the restoration work [1].

En 2000, l'archiviste italien Paolo Cherchi Usai défendait le point de vue que chacune des actions citées ci-dessus, si entreprise toute seule, ne suffit pas pour constituer une véritable restauration[2]. Cela rejoint d'ailleurs la définition stricte de la restauration que Jacques Ledoux (conservateur à la Cinémathèque Royale de Belgique de 1948 à 1988) prônait quelques décennies plus tôt, s'opposant à la négligence d'un Henri Langlois quelque peu fantasque, ou, selon les mots de Serge Toubiana, « fougueux, visionnaire et désordonné, tacticien et retors »[3]. Néanmoins, Cherchi Usai n'omet pas de préciser par la suite qu'il distingue la restauration en peinture (ou d'autres disciplines) du travail de restauration de films, qui implique la reproduction d'une copie à partir d'éléments d'origines multiples, d'originaux disparates (dans un principe de réversibilité). Or, si dans le domaine de la recherche en cinéma tout le monde semble se mettre d'accord sur le fait qu'une restauration aboutit à recréer un nouvel original d'un – ou devrions nous dire *des* – film(s), pourquoi ne pas recourir à la "recréation" des films ?

10.2 Le paradigme de la recréation de films

Pour Cherchi Usai aussi bien que chez d'éminents chercheurs et professionnels comme Éric Le Roy, la "recréation" est un cas à part qui a trait à des projets spécifiques ; pour vulgariser, selon eux on parle de recréation en travaillant sur des films – souvent incomplets, altérés ou inachevés – dont les matériaux existent et permettent une réappropriation ultérieure (la pratique du *found footage* en est un exemple probant). Or, on pourrait tout aussi bien utiliser

[1] « La restauration est l'ensemble des actions techniques, éditoriales et intellectuelles entreprises dans le but de compenser la perte ou la dégradation de l'image en mouvement, afin de la rétablir à l'état formel le plus proche possible de l'original. Enlever les altérations ou manipulations détectées sur l'image en mouvement (lors du processus de la reproduction), récupérer des éléments manquants (par les pratiques de la reconstruction) et inverser les effets du temps, les usures, les déchirures sur le contenu optique, chromatique et (dans le cas des films sonores) oral du support filmique, sont toutes les actions constituant le travail de restauration » (ma traduction). CHERCHI USAI Paolo, *Silent Cinema : An Introduction*, Londres, Bristish Film Institute, 2000, p. 66.

[2] Aujourd'hui Paolo Cherchi Usai adopte néanmoins une position plus nuancée sur la restauration de films, qu'il entrevoie de manière plus élargie avec la restauration numérique. Or, cette dernière ne faisait que débuter à la fin des années 1990, d'où les changements de discours et de pratiques qui ont logiquement suivis depuis.

[3] TOUBIANA Serge, « L'homme de la Cinémathèque », dans MANNONI Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, p. 7.

les termes "réappropriation", "réemploi", "récupération", "régénération" voire même "détournement" pour ce genre de pratiques – artistiques ou institutionnelles – conduisant il est vrai à la création de nouvelles œuvres à partir d'anciennes[1]. Or, c'est bien là tout l'enjeu de la notion et au-delà des questions épistémologiques, les traductions et termes techniques diffèrent souvent d'une langue à une autre dans ce champ de recherche, ce qui crée parfois un vrai capharnaüm[2]. Il arrive aussi que certaines restaurations soient « dérestaurées » par le milieu :

> Beaucoup d'actions dites « de restauration », baptisées pompeusement « retour à l'original », faites par les cinéastes ou les maisons de production, peuvent apparaître étranges à des historiens du cinéma, pour lesquels elles sont de la rénovation ou de la *recréation* [3].

Selon nous, si restaurer consiste à créer un nouveau film, cela passe par l'action de *recréer*, même si le film a déjà connu une exploitation par le passé. D'un film, *Polar Life*, on aboutit à sa recréation, *La Vie Polaire*. En revanche, transférer, dupliquer ou numériser un film n'est pas recréer un film : un changement de support peut bien être opéré (passage du nitrate à l'acétate ou du polyester au numérique), mais si le travail effectué se limite au duplicata d'une nouvelle copie, on ne parlera pas de recréation mais de transfert, conversion ou encore sauvegarde dans le cas où le but à atteindre est la préservation des supports originaux. Après tout, le cinéma est par nature un art de la copie et la profusion des versions différentes existantes pour une quelconque – unique ? – œuvre filmique en est symptomatique.

Récemment, dans un rapport sur une conférence de l'association archivistique "Focal International" appelée « What is restoration ? », Luke McKernan relatait les propos des différents intervenant.es. Or, il se trouve qu'un compte-rendu rencontre pleinement nos considérations :

> Frank Gray of UK regional film archive Screen Archive South East ruffled a few feathers when he asked whether what we were doing was more re-creation than restoration. By this he did not mean that we are manipulating the past (that is, using digital to change films for the supposedly

[1] Dans l'avant-garde ou le film d'art contemporain, le terme "appropriation" est souvent employé lorsqu'une œuvre fait l'objet d'une nouvelle "version", un artiste souhaitant y adjoindre son propre travail de création.

[2] Conservation, sauvegarde, reconstruction, préservation, restauration, duplication, numérisation : tous ces termes n'ont pas forcément la même signification selon les chercheurs et encore moins selon les traductions étrangères. En France, les définitions générales tendent tout de même à être univoques sur quelques notions : « À la différence de la conservation qui consiste à stocker les films dans les conditions matérielles adéquates au support, de la sauvegarde qui consiste à les dupliquer sur un support de sécurité, la restauration est une intervention complexe, aussi bien technique qu'artistique, qui ne peut se faire sans références historiques solides quant au contexte de réalisation du film ». LE ROY Éric, *Cinémathèques et archives du film*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 195.

[3] BERGEON Ségolène, « La restauration des films », dans *CinémAction*, n°97, ROGER Philippe et SERCEAU Michel (dir.), *Les Archives du cinéma et de la télévision*, Corlet, 2000, p. 162. C'est moi qui souligne.

> better – though there are those who believe they can do this), but rather that we are not in any real sense returning these objects to a former state. We are not going back to an original – we are building something from it. Art restoration involves repairing an original, but film restoration builds generation upon generation, taking us further away from the original while we imagine we are getting closer. Is restoration just a romantic conceit? [1].

Certes, cette conception de la restauration relève d'un point de vue catégorique, qui ne vient pas clarifier la situation déjà embrouillée sur ce sujet. Néanmoins, notre parti pris originel est très proche de celui énoncé par Frank Gray. Tout comme cet archiviste, il nous semble que la restauration est un mythe romantique et inatteignable, puisque l'original n'est jamais réellement retrouvé lorsqu'un film – ou plutôt une *copie* d'une *version* précise de ce "film"– est restauré. Un film "restauré" ne sera donc jamais strictement le même que celui visé, et d'ailleurs, quand bien même il faut se demander quelle version du film est "restaurée". Qui plus est, en effectuant des recherches dans des archives cinématographiques autour d'un film, on trouvera très rarement un original (idéalement, le négatif caméra, soit le film exposé devant la caméra, autrement nommé négatif original) mais des originaux. D'où le fait qu'on admettra qu'un film restauré est une recréation d'une œuvre. Dans cette optique, nous recourrons dorénavant systématiquement au paradigme de la *recréation* pour qualifier cette pratique de sauvegarde et de redistribution actuelle des films anciens – ou de patrimoine – sur de nouveaux supports. Qu'on ne s'y trompe pas : le paradigme de la recréation est avant tout un acte théorique qui pointe une pratique commune de manière pragmatique, tout en visant à ne pas cautionner les monstruosités de l'histoire de la restauration[2] et ses pratiques de remixages sonores, de colorisation des films avec les outils contemporains, etc. Le parti-pris de cette nouvelle appellation permet en substance de rendre compte qu'en "restaurant" un film, on aboutit à la création d'une copie de nouvelle génération, construite à partir d'un ou des originaux. Ce concept permet de clarifier le(s) problème(s) de la restauration de films *in fine.*

[1] « Frank Gray (*UK regional film archive Screen Archive South East*) a provoqué ses collègues et l'auditoire en suggérant que leur travail relevait plus de la re-création que de la restauration. Par cela il n'a pas voulu dire que l'on est en train de manipuler le passé (de fait, en utilisant le numérique pour rendre les films supposément meilleurs – même s'il se trouve que certain.es croient en effet qu'ils peuvent faire cela), mais plutôt que l'on ne retourne jamais vraiment ces objets à leur forme d'origine. On ne rétablit pas un original – on construit quelque chose à partir de ce dernier. L'art de la restauration implique de réparer un original, mais la restauration de films aboutit à la création de copies de nouvelles générations qui nous éloignent à chaque fois un peu plus de l'original, alors que l'on imagine s'en rapprocher. Est-ce que la restauration ne serait pas qu'un concept romantique ? » (ma traduction). McKERNAN Luke, "What is Restoration? FOCAL International Conference Report", *Journal of Film Preservation*, n°89, novembre 2013, p. 37. En ligne : <http://lukemckernan.com/2013/05/02/what-is-restoration/> [consulté pour la dernière fois le 04-03-2015].

[2] Pour parler de ces "monstres" que sont par exemple la version Lobster du *Voyage dans la lune*, le *Metropolis* de Giorgio Moroder, la version Dawson d'*Othello* ou encore les restaurations de l'œuvre de Jean Vigo, le terme recréation semble en effet plus approprié que le terme restauration.

Pour revenir à notre cas d'étude, pour la recréation de *La Vie Polaire* on est parti de dix interpositifs et une bobine positive pour en arriver à la création d'un nouveau négatif ou DCDM (master numérique) et ensuite un nouveau « positif numérique » appelé DCP. Ainsi, les remarques du type : « ce film n'a pas vieilli », observées précedemment, peuvent ici nous apparaître comme un lapsus – récurrent dans la restauration de films – si l'on prend le film dans sa pure matérialité et non son seul contenu. Quand on juge *La Vie Polaire* en 2014, il s'agit d'une ultime version, d'un « nouveau » film tout neuf, cette fois recréé : il est impossible de savoir comment le film a vieilli, sauf évidémment pour les archivistes de la Cinémathèque québécoise comme Stéphanie Côté qui ont travaillé à partir des matériaux d'origine. En revanche, ce qui a vieilli ou du moins changé, c'est bien le rapport à l'œuvre : la réception spectatorielle n'est plus la même entre 1967 et 2014, même pour un spectateur âgé qui aurait connu les deux dispositifs. C'est justement ces changements du rapport à l'œuvre qui nous intéresseront désormais.

10.3 L'intégration d'un paramètre négligé dans la restauration de films : le dispositif

Un nouveau problème se dresse lorsque l'on s'en tient à la théorie de la restauration des films, sur le plan du dispositif : la restauration n'intègre pas – ou trop peu – la notion de dispositif et échoue dans sa tentative de retourner à un *dispositif* original. Or, elle doit tenir compte de ce paramètre qui est primordial si l'on veut justement s'attacher à envisager la restauration d'un point de vue éthique. Pour rester dans la définition établie par François Albera et Maria Tortajada autour de la notion de « dispositif de vision et d'audition », soulignons à nouveau que l'*utilisateur-spectateur* fait intégralement partie du dispositif, tout comme la *représentation* et la *machinerie*, ces trois éléments étant souvent négligés dans la théorie de la restauration.

Ainsi, à la différence de la restauration de films, notre cas d'étude s'inscrit dans la reconstitution et la réinterprétation non seulement d'une œuvre mais surtout d'une expérience, d'un dispositif. Tout film est toujours caractérisé par son expérience originale. Dans cette idée, la recréation de *La Vie Polaire* à la Cinémathèque québécoise – incluant le film ET son dispositif – serait proche de l'original à 60%, selon le diagnostic de Graeme Ferguson dont Monika Kin Gagnon nous a fait part[1]. Cela peut s'avérer satisfaisant, surtout si l'on considère l'architecture du pavillon comme étant un élément crucial, qui n'est évidemment pas transposé

[1] Entretien avec Monika Kin Gagnon du 18/11/2014 à la Cinémathèque québécoise (Montréal, QC).

dans la recréation, de même que l'expérience originale du film qui appartient au passé. Au sujet du terme "REcréation"[1] que l'on affirme désormais de manière conceptuelle, ajoutons que nous ne sommes justement pas les seuls à le trouver particulièrement adéquat et juste pour traiter de l'expérimentation de Ferguson. Il semblerait que ce soit Monika Kin Gagnon qui ait suggérée assez naturellement ce terme tant adapté au projet de remise en marche du film et qui nous apparaît depuis comme une évidence[2]. Pour continuer à mettre en crise le concept de restauration de films ou rester dans notre approche de « dérestauration », on peut aussi mentionner que Jean Gagnon – directeur de la préservation et de l'accès aux collections à la Cinémathèque québécoise – a qualifié la recréation en question de « nouvelle version du film »[3], son point de vue étant sans doute plus calibré sur le film en tant qu'archive, en tant que « source film ». Cela fait écho à la polysémie de la notion « film », qui peut renvoyer à une matérialité (35 mm, 16 mm, etc.) quelque peu relayée à l'heure du tout numérique. Par ailleurs, tous les problèmes particuliers inhérents à la restauration de films ne concernent pas forcément la recréation de *La Vie Polaire.* Par exemple, la question des versions de films reste limitée avec notre cas d'étude. Comme on l'a vu plus tôt, une des règles de l'Expo 67 imposait de recourir à une seule version par film, pour une exploitation éphémère interne et exclusive à l'événement. Grâce à cette norme, le film n'a pas connu de versions multiples (dans différentes langues, ou sur différents supports de conservation) ou même de distributions multiples (dans différents lieux, différents pays), de remontages (version du réalisateur *vs* producteur ou ayants droits), recoupages ou autres réalités du cinéma. Immanquablement, plusieurs sets de copies ont malgré tout été produits pour la présentation à l'Expo 67, qui pour rappel tournait en boucle et risquait ainsi la cassure des bandes par usure (*Polar Life* a été projeté en boucle douze heures par jour pendant 183 jours d'affilé). De plus, comme le film relève du domaine chimique et de procédés argentiques, sa conception a impliqué négatifs, interpositifs, internégatifs et positifs. Pour le reste, aucun projet précurseur ou antérieur de recréation n'a été entrepris avant le projet dont nous avons fait le portrait.

Désormais, on pourrait revenir sur le deuxième objectif posé préalablement pour la recréation du film : recréer l'expérience vécue par les spectateurs de l'époque avec les outils

[1] Formulé ainsi, on peut y voir un clin d'œil à l'œuvre expérimentale de l'américain Robert Breer de 1956-1957, *REcreation*, dans laquelle la voix de Noël Burch livre un texte avant-gardiste destiné à accompagner les images qui s'entrechoquent en animation. Visionnable via cet URL : <http://www.dailymotion.com/video/x35sxql> [consulté pour la dernière fois le 11-04-2016].

[2] Entretien avec Monika Kin Gagnon du 18/11/2014 à la Cinémathèque québécoise (Montréal, QC).

[3] GAGNON Jean. Propos tirés de la présentation à la presse de l'exposition *La Vie Polaire* à la Cinémathèque québécoise, le jeudi 09 octobre 2014, consultable via cet URL : <https://vimeo.com/117552863> [consulté pour la dernière fois le 27/04/2016].

d'aujourd'hui. Formulé différemment, cela revient à se demander : peut-on entrevoir une certaine proximité avec l'expérience sensible originelle du public de 1967 lors de la recréation de Polar Life en 2014 ? Nous avons déjà traité la question de l'immersion (en *9.3*), qui répondait plutôt favorablement à la question posée. Seulement, sur de plusieurs, pour ne pas dire de nombreux autres paramètres, on va voir que tout tend à opposer les deux experimentations. On l'a vu, le *dispositif* constitue déjà un premier facteur de variabilité, à la fois du fait de l'architecture révolue du pavillon et du fait du nouveau et totalement différent dispositif créé en salle Norman-McLaren qui suppose une adaptation ou une réinterprétation du dispositif original de 1967. Dans notre cas, on verra finalement que l'enjeu est plutôt du côté de la réception du film. Cette réception du film, forcément différente entre 1967 et 2014 (publics et dispositifs différents), justifie à elle seule le recours au terme *recréation*.

10.4 Un dernier facteur de variabilité : le nouveau regard sur la nordicité et l'Expo 67

La question de la réception de *La Vie Polaire* prédomine assurément en 2014 avec le nouveau public qui a librement accès à l'œuvre et le nouveau discours promotionnel tenu[1]. Or, la recréation de films est conditionnée par son époque, aussi bien d'un point de vue idéologique que technique. Comme le montre Krista Jamieson, la variabilité se joue aussi au niveau culturel :

> Recreating a specific experience is inherently impossible due to changing audience members, expectations, and cultural reference points. A restoration of the effect of a dispositif through an invocation of the "original" experience could be made, however, by attempting to elicit the same reaction from a present-day audience as the film did from (one of) its "original" audiences [2].

En résumé, le contexte culturel est donc à prendre en compte lorsque l'on envisage de traiter de l'expérience originelle du public de 1967. Il est en effet impossible d'avoir un public actuel qui correspondrait à celui de l'époque. C'est pourquoi il faut continuer de parler de recréations, ou encore de réinterprétations, lorsque l'on s'attache à traiter d'expériences de ce genre, qui tentent de transposer un dispositif appartenant au passé et s'insérant dans un ou des événements antérieurs, avec la projection contemporaine d'une certaine version – d'une certaine manière – avec un certain dispositif, forcément altéré si l'on cherche à établir sa

[1] *Cf.* présentation officielle complète de *La Vie Polaire* par la Cinémathèque québécoise en annexe (*fig. 36*).

[2] « La recréation d'une expérience spécifique est intrinsèquement impossible dû aux changements de spectatorat, des attentes et des points d'ancrages culturels. Une restauration de l'effet d'un dispositif par le recours à une expérience "originale" peut être cependant effectuée, par la tentative de susciter la même réaction chez un public contemporain, comme le film l'avait fait pour un (les) public(s) "original(aux)" » (ma traduction). JAMIESON Krista, *op. cit.*, p. 11.

correspondance avec l'original (s'il en existe un). Or, le changement de contexte entre les années 1960 et les années 2010 est également souligné dans la brochure promotionnelle de la Cinémathèque québécoise :

> Des photographies d'archives, des dessins architecturaux, une maquette du pavillon d'origine, des outils ayant servi à la création du film pour onze écrans et divers objets-souvenirs sont exposés pour contextualiser l'expérience. La recréation de *La Vie polaire*, sa réémergence, s'avère une contribution importante dans un contexte où la géopolitique de l'Arctique et le réchauffement climatique occupent les esprits [1].

Depuis quelques décennies, de profonds changements climatiques ont en effet affecté les pôles[2]. Dès lors, on ne peut plus voir un film sur les régions polaires comme *Polar Life* avec des yeux innocents et indifférents. Sans pour autant faire de raccourcis hasardeux, on peut supposer qu'on ne pourra jamais retrouver aujourd'hui le regard qu'a eu un.e spectateur.trice lors de l'Expo 67, qui était sans doute moins conscient.e des enjeux à venir avec le réchauffement climatique. Même pour des personnes qui témoignent aujourd'hui de l'éxperience du film qu'ils ou elles ont eu en 1967 en faisant appel à leurs souvenirs[3], il est aujourd'hui impossible pour eux ou elles de se remettre pleinement dans la peau de la personne qu'ils étaient il y a cinquante ans. En bref, il s'agit de tenir compte du changement d'époque et du changement des mentalités, surtout s'agissant de la vie dans les régions polaires : en cinquante ans, le document ne fait plus foi en tant que documentaire contemporain[4], même s'il reste contemporain *à l'époque en question* et dans le même temps demeure une œuvre de cinéma direct. Sur ce point de vue, on a donc en quelque sorte un nouveau film en plus d'avoir un nouveau public, ou – face à l'hétérogénéité des spectateur.trices – devrions-nous dire des publics. Ces dernier.es ont un regard forcément différent sur l'Expo 67, qui appartient désormais au passé, à l'Histoire (oubliée pour certain.es, toujours présente pour d'autres). Dans un même ordre d'idées, les publics contemporains du film n'entrevoient pas forcément les régions polaires de la même manière que les publics de 1967. Par exemple, la *DEW Line* (démantelée dans les années 1990, *cf. 6.1*) n'est plus du tout dans l'esprit du spectateur contemporain (homme ou femme). À défaut de songer à la guerre froide, ce.tte dernier.e peut

[1] *Cf.* présentation officielle complète de *La Vie Polaire* par la Cinémathèque québécoise en annexe (*fig. 36*).
[2] Outre la brochure de présentation, ces changements ne sont pas évoqués dans l'exposition *La Vie Polaire* à la Cinémathèque québécoise en 2014.
[3] J'ai pu notamment écouter les souvenirs de Graeme Ferguson, Toni Myers ou encore Monika Kin Gagnon et Olivier Asselin (M. Kin Gagnon et O. Asselin étaient encore enfants lors de l'événement).
[4] Même si Toni Myers dit avoir beaucoup appris avec ce film et pense que ça peut encore être le cas aujourd'hui avec les spectateurs contemporains, ce qui se défend. Propos tirés de l'interview de Toni Myers réalisée par Monika Kin Gagnon le 09 octobre 2014 à la Cinémathèque québécoise, consultable via cet URL : <https://vimeo.com/116768764> [consulté pour la dernière fois le 03-03-2016].

par contre inconsciemment penser à la fonte des banquises lors de la séquence d'ouverture, ou bien à la disparition des ours polaires lors de la séquence de chasse. Pour revenir aux enjeux géopolitiques et aux luttes relatives aux questions de territoire évoquées en *6.1*, notons qu'à la suite de la politisation des Inuits durant les années 1970, le Nouveau-Québec (région polaire au sein de la province du Québec) est devenu le Nunavik en 1986 et le Nunavut (territoire des Inuits de l'Arctique Central canadien) a été reconnu au niveau fédéral en 1999 de la partition des Territoires du Nord-Ouest. Et ce ne sont que quelques exemples sélectionnés parmi d'autres qui montrent que la situation a bien changée entre 1967 et 2014. Dans la lignée des mesures du « Grand Nord » dans les années 1950, des projets de développement du nord québécois ponctuent les cinquantes dernières années. Les années 1970 sont notamment marquées par l'implantation d'une centrale électrique *Hydro-Québec* dans la Baie-James par le gouvernement de Robert Bourassa, au détriment des communautés Cris et Inuits dont le mode de vie est désormais menacé. Plus récemment, en 2011, le lancement du « Plan Nord » par le gouvernement Jean Charest a entraîné des soulèvements contestataires. Le projet – prévu sur vingt-cinq ans – ne recule pas pour autant, alors qu'il est fortement dénoncé par les Innus – ou Montagnais-Naskapis – de la péninsule du Labrador. Tout cela tend à montrer que les Québécois.es ont sans doute mieux connaissance du nord et de ses communautés autochtones après les années 1960, suite à ces luttes et aux travaux d'universitaires qui se font les défenseurs de l'environnement et des droits des autotchtones. On pense particulièrement aux travaux du géographe Louis-Edmond Hamelin[1] justement initiés véritablement dans les années 1960 :

> La principale contribution de Louis-Edmond Hamelin a été de créer ce mot-programme qui a ouvert un vaste chantier intellectuel et identitaire : « nordicité ». Ce néologisme, duquel sont issues plusieurs déclinaisons, a germé vers 1960 pour apparaître en 1965, et il a depuis été traduit dans de nombreuses autres langues ; on peut avancer qu'il a dépassé la langue spécialisée pour entrer dans la langue populaire. En 2005, une enquête du magazine *L'Actualité* [2] révèle qu'il est même devenu pour les Québécois l'un des principaux mots pour rendre compte de leur identité [3].

Par-delà ce vaste concept de nordicité qui entreprend de traiter des problématiques à la fois réelles et imaginaires du nord, L.-E. Hamelin a fait plus que changer la vision du nord en

[1] Louis-Edmond Hamelin (1923 -) est principalement un géographe et linguiste québécois. Cet intellectuel et spécialiste du nord canadien au parcours impressionnant est à l'origine de nombreux néologismes, comme « nordicité », « glaciel » ou encore « pergélisol ». Hamelin est aussi un acteur de la Révolution Tranquille et du développement du Québec moderne au côté de René Lévesque. Son ouvrage clé est *La nordicité canadienne* (1975), avec lequel il obtient le prix du Gouverneur général en 1976.

[2] « 101 mots pour comprendre le Québec », *L'Actualité*, vol. 30, n°20, 15 décembre 2005.

[3] CHARTIER Daniel et DÉSY Jean (dir.), *La nordicité du Québec : entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, pp. 5-6.

cassant l'image du « territoire sauvage » (comme le fait tout aussi bien *Polar Life*) puisqu'il est en plus allé sur le terrain politique en s'engageant dans la défense des Autochtones :

> Les recherches de Louis Edmond Hamelin contribuent également à exposer en plein jour les préjugés dont sont victimes les descendants des peuples premiers. En 1971 le gouvernement décide de développer le potentiel hydroélectrique du Moyen Nord, les ingénieurs sont décontenancés par le spécialiste des questions nordiques qui leur demande tout simplement s'ils ont également pensé aux Cris et aux Inuits. À la fin des années 60, le géographe, quant à lui, sait gagner l'estime des habitants du Nord et acquiert ainsi un statut particulier. Affirmant sans hésitation que les artéfacts nordiques sont l'œuvre des ancêtres autochtones, Louis Edmond Hamelin laisse supposer qu'il a connu ces derniers de leur vivant, d'où le surnom humoristique de *ka apitshipaitishut*, « le ressuscité » que les Innus lui donnent [1].

Par ailleurs, en matière de corpus de films sur les régions polaires, le spectateur contemporain ne partage pas forcément les mêmes références – si tant est que l'on s'intéresse ici à des spectateurs ayant l'habitude de voir des films sur ce sujet – qu'un spectateur de 1967, excepté des classiques du genre documentaire comme *Nanouk l'esquimau* (Robert Flaherty, 1922) ou de la fiction, comme *La ruée vers l'or* (Charlie Chaplin, 1925). Par exemple, si l'on s'en tient aux œuvres expérimentales ou relevant du cinéma élargi qui traitent d'une manière ou d'une autre des territoires polaires, il est très propable que le film retenu par excellence par un.e spectateur.trice québécois.e ou plus largement canadien.ne de 2014 soit *La Région Centrale* (1970-1971) et non un film antérieur à 1967. Cette œuvre du canadien Michael Snow – un des cinéastes majeurs du cinéma structurel – est un film expérimental tourné dans le désert de la toundra arctique canadienne[2].

En outre, au sujet des documentaires tournés dans des régions polaires, précisons d'emblée que l'ONF a produit des films sur les expéditions polaires bien avant les années 1960. En 1967, *Polar Life* est en fait très peu évoqué pour parler de ce thème, comme en témoigne cette publication de la revue montréalaise *Séquence* (n°46) d'octobre 1966, qui traite déjà des

[1] Extrait de la biographie tirée du site du téléfilm engagé sur Louis-Edmond Hamelin de Serge Giguère : *Le Nord au cœur, parcours d'un géographe* (2012). Le reste de cette biographie est disponible via l'URL : <http://lenordaucoeur.rapideblanc.ca/louis-edmond-hamelin/biographie/> [consulté pour la dernière fois le 15-04-2016].

[2] Le film est dédié aux mouvements de caméra si l'on peut dire, puisque Snow fait fabriquer par un technicien de Montréal – Pierre Abeloos – une caméra avec un pied hémisphérique spécial qui est capable d'effectuer des mouvements dans toutes les directions : horizontalement, verticalement, latéralement et en spirale. D'une durée de trois heures, *La Région Centrale* est uniquement composé de plans en mouvements tournés avec cette caméra : « Le cinéma devient trajectoire, vecteur temporel dans l'espace ». LEBRAT Christian, *Cinéma Radical : dimensions du cinéma expérimental et d'avant-garde*, Paris, Paris Expérimental, coll. Sine qua non, 2008, p. 46.

films de l'Expo 67 à paraître sur la thématique des régions polaires, sans qu'il ne soit à un seul moment question de *Polar Life* :

> La caméra témoigne aussi des expéditions scientifiques dans les régions polaires (*Terre des glaces* de Jean-Jacques Languepin, le film de l'O.N.F. : *Aux prises avec les glaces*, qui retrace l'histoire des expéditions maritimes dans le Grand Nord, et l'excellent film français de Mario Marret : *Terre Adélie*, sur le continent antarctique). Elle fixe dans les images inoubliables des paysages, le mode de vie des esquimaux, les caractéristiques de la faune et de la flore (*Au Pays des jours sans fin, Angoti, Chasseurs du Pôle nord, L'Extrême-Nord canadien, La Toundra canadienne*, ces cinq films étant produits par l'O.N.F.). Une des œuvres les plus curieuses à cet égard est celle de Mario Marret : *Aptenodytes Forsteri*, sur la vie des manchots-empereurs et, en particulier, sur leur rassemblement en quantité innombrable à la saison des amours [1].

On remarque que le cinéaste militant et explorateur polaire français Mario Marret est quant à lui évoqué à plusieurs reprises ici. En plus de *Terre Adélie* (1950) et d'*Aptenodytes Forsteri* (1954), d'autres courts-métrages français sur des expéditions polaires de cette époque auraient pu être mentionnés, par exemple *Groenland 51* (Georges de Caunes, 1951) et *Allo ! Charcot...* (Jacques Masson, 1960). Au final, il subsiste aujourd'hui énormément de films sur le sujet, tous pays confondus, dont une large production signée par les Canadien.nes de l'ONF. Dans ce contexte d'ordre culturel, il est clair que *Polar Life* est complètement noyé dans la masse, déjà en 1967, même si cette production est plus conséquente et plus accessible en 2014.

En définitive, la question des différentes réceptions des films *Polar Life / La Vie Polaire* et de leurs dispositifs respectifs revêt différentes couches de variabilités, selon que l'on s'intéresse au contexte idéologique, géographique, culturel, etc. Ainsi, on peut voir que la place du spectateur – au sein du dispositif – a pleinement un rôle à jouer dans le paradigme de la recréation de films, qu'il ne faut pas sous-estimer. On peut alors se demander quel jugement le public de 2014 peut-il faire sur *Polar Life* (1967) alors qu'il n'a lui-même sans doute pas connu l'Expo 67 de l'intérieur et qu'après tout, le film conçu pour le Pavillon "l'Homme et les régions polaires" relève d'un *événement historique localisé* particulier. En ce sens, le paradigme de la recréation de films, en rappelant l'importance et l'intégralité de la notion de dispositif, nous semble être le modèle le plus approprié pour cerner au plus près la résurrection de *Polar Life*, en englobant ainsi à la fois le film, son histoire et son contexte à travers l'étude du non-film ou de la documentation accumulée sur l'Expo 67, et son dispositif dans sa totalité, comprenant de nombreux paramètres, dont l'architecture, la machinerie utilisée pour la projection circulaire, le spectacle qui en résulte, mais aussi l'immersion et surtout le/la spectateur.trice.

[1] BLAIN Gilles, « Cinéma et Terre des hommes », *Séquence*, n°46, octobre 1966, p. 9.

Conclusion

Au fur et à mesure de l'étude, la délimitation de notre sujet de recherche s'est faite de plus en plus précise. En partant en préambule du contexte général de l'Expo 67 et des souvenirs et traces qui en résultent aujourd'hui, nous en sommes finalement arrivés à traiter de la question de la recréation de *La Vie Polaire* en 2014.

Au cours de ce travail universitaire, dans une volonté de multiplier les angles de recherche liés à la documentation – avant restauration – de *Polar Life*, nous avons volontairement cherché à diversifier les approches, en évoquant et en analysant dans un premier temps les questions propres au dispositif complexe de *Polar Life*, à son montage et à son appartenance à la mouvance du cinéma élargi des années 1960. Nous avons par la suite entrepris de nous focaliser sur la question de l'attraction immersive monumentale *versus* l'œuvre filmique narrative, en ayant recours une fois de plus à diverses branches des études cinématographiques (l'histoire et l'étude des formats larges et spéciaux dont l'IMAX, mais encore le cinéma documentaire ainsi que l'oralité). Enfin, en traitant de la redécouverte de *Polar Life*, nous avons cherché à identifer et à mettre en évidence le paradigme de la recréation de films, grâce à l'intégration du dispositif – dans sa totalité – dans le processus de recréation. On a vu que le concept de restauration de films tend bien souvent à négliger la question du dispositif ou encore plus précisément celle du spectateur. Aussi, par delà les différents volets de l'étude, nous avons à plusieurs reprises souligné le caractère officieux de l'Expo 67 : reconnaître aux yeux du monde la nationalité québécoise. Cet enjeu nous semble primordial, d'une part parce qu'il communique directement à travers *Polar Life* – surtout par le biais de l'oralité – mais aussi parce qu'il est au fondement même de la vision moderne que le Québec a commencé à se forger dans les années 1960, où pour la première fois les Québécois.es s'affirment avant tout – voire uniquement pour certain.es – comme Québécois.es (avant d'être Canadien.nes). Par ailleurs, d'autres enjeux idéologiques et géopolitiques ont également été convoqués, comme par exemple la territorialisation des régions polaires au Canada ou bien le contexte de la guerre froide avec la *DEW Line.*

Enfin, s'il fallait retenir un élément parmi tous ceux approfondis lors de la phase de documentation relative aux différents modes d'existence de *Polar Life*, ce pourrait être le néologisme pionnier élaboré par Louis-Edmond Hamelin. Son concept clé de *nordicité* pourrait en fin de compte qualifier et clarifier l'œuvre de cinéma élargi, immersive, attractionnelle,

narrative et documentaire qui répond au titre de *Polar Life / La Vie Polaire.* L'œuvre de Graeme Ferguson réalisée pour l'Expo 67 s'inscrit en effet pleinement dans ce registre avant d'être une œuvre plurielle, en tentant en premier lieu de construire et de qualifier le caractère nordique des différentes régions du monde.

Mais alors que l'exposition *La Vie polaire* s'achevait le 02 novembre 2014 à Montréal, un nouveau problème se dressait pour l'œuvre de Ferguson : quel sera désormais l'avenir de *Polar Life / La Vie Polaire* ?

Épilogue : un avenir de l'œuvre incertain ?

On l'a déjà dit à maintes reprises, *Polar Life* est à l'origine un événement historique localisé lors de l'Expo 67 de Montréal, puis par la suite un événement artistique inscrit dans une pratique muséale lors de l'exposition à la Cinémathèque québécoise en octobre-novembre 2014. Passés ces deux événements éphémères et *in situ*, en termes de diffusion cinématographique le futur de *La Vie Polaire* était on ne peut plus indécis et cela pour plusieurs raisons.

Premièrement, au niveau des droits du film, la situation s'avère être quelque peu complexe et bouchée, comme nous avons pu le voir plus tôt, le film ayant été initialement commandé et financé entièrement par le gouvernement du Canada et étant désormais "partagé" entre différentes entités. Pour ces raisons de droit, il ne semble donc pas envisageable de diffuser légalement et intégralement *La Vie Polaire* sous la forme d'une vidéo sur des plateformes comme *Youtube*, *Dailymotion* ou *Vimeo*. On pourra néanmoins voir le film sous la forme d'extraits sur ces plateformes, comme c'est déjà le cas actuellement[1]. En revanche, pour visionner *Polar Life* en intégralité sur internet, on pourrait s'attendre à l'avenir à un accès gratuit et libre sur le site de l'ONF, sur une seule fenêtre et uniquement en consultation en ligne. En effet, l'Office permet souvent aux internautes de visionner les films qu'elle a produits – ou co-produits – afin de prolonger leur durée de vie et leur assurer un succès et une visibilité sur le long terme.

Deuxièmement, en raison de ses conditions spécifiques de projection et de son format panoramique, re-projeter de nouveau *La Vie Polaire* devant un public et dans des conditions

[1] Ces extraits ont déjà été mentionnés mais j'ai choisi de remettre les liens ici : <https://vimeo.com/118485063> ; <https://vimeo.com/118498157> ; <https://vimeo.com/118498158> ; <https://vimeo.com/118498159> [consultés pour la dernière fois le 14-04-2016].

immersives proches du dispositif développé à l'Expo 67 pose des problèmes techniques considérables. Cela implique un coût de projection élevé, dû à la location de trois projecteurs, etc. Pourtant, force est de constater que depuis l'exposition à la Cinémathèque québécoise de 2014, *Polar Life / La Vie Polaire* a été projeté – certes plus modestement qu'en salle Norman-McLaren – à plusieurs reprises devant de nouveaux publics, dans différents endroits et à différents moments. Le jeudi 20 août 2015, une nouvelle projection de *Polar Life* est tenue au *Innis College Town Hall* de l'Université de Toronto pour une conférence sur le documentaire[1]. Quelques jours plus tard, le samedi 29 août, une autre projection du film a lieu dans l'auditorium du *Spurlock Museum* de l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign (IL, États-Unis). Monika Kin Gagnon est sur place afin de présenter l'œuvre de Ferguson ainsi que sa recréation. D'autre part, cette projection se situe dans un cycle de trois jours intitulé « Rediscovering the Arctic Archive » et est exposée comme suit :

> *Polar Life* began as an eleven-screen film shown at Montreal's Expo '67, documenting both the Arctic and Antarctic, and lives of the Inuit, Sámi, and the Northern inhabitants of Alaska, Scandinavia and Siberia. After his experiences making the film, Graeme Ferguson went on to develop IMAX. Unseen for almost 40 years, and recently restored as a three-channel work by La cinémathèque québécoise and The National Film Board of Canada/Office national du film, *Polar Life* stands as one of the first transnational circumpolar films, and a key early work of 'expanded cinema' [2].

Enfin, dernier exemple de projection postérieure à l'exposition *La Vie Polaire* en salle Norman-McLaren à la Cinémathèque québécoise : dans l'après-midi du 20 novembre 2015, à Portland (OR, États-Unis), le film de Ferguson est de nouveau projeté – cette fois de manière fractionné – lors de la conférence *AMIA 2015* après avoir été préalablement présenté par Jean Gagnon et Monika Kin Gagnon[3]. C'est ainsi que le film est annoncé par l'*AMIA* :

[1] MAILHOT Mira, coordonnatrice technique de projet à l'ONF. Les propos de Mira Mailhot m'ont été directement communiqués par e-mails le 13/10/2015.

[2] «*Polar Life* a d'abord été un film de onze écrans présenté à l'Expo 67 de Montréal, documentant à la fois l'Arctique et l'Antarctique, et la vie des Inuits, Sámis, et les habitants du Nord de l'Alaska, de la Scandinavie et de la Sibérie. Après ses expériences autour de la réalisation du film, Graeme Ferguson a été amené à développer l'IMAX. Inédit depuis presque 40 ans, et récemment restauré avec un travail sur trois canaux par La cinémathèque québécoise et la National Film Board of Canada/Office national du film, *Polar Life* se présente comme l'un des premiers films circumpolaires transnationaux, et un travail clé et précurseur de « cinéma élargi » (ma traduction). Le programme de la conférence du 29 août 2015 est disponible via cet URL : <https://publish.illinois.edu/arcticcinemasconference/film-screenings/> [consulté pour la dernière fois le 27-04-2016].

[3] L'acronyme AMIA correspond à « Association of Moving Image Archivists ». Cette association est basée à l'Université de Toronto. De plus, on peut avoir un compte-rendu de la conférence AMIA 2015 via cet URL : <https://amiaatuoft.wordpress.com/> [consulté pour la dernière fois le 27-04-2016].

> The presentation is a case study of the digital restoration and digital simulation of the Expo 67 multiscreen film, *Polar Life*, and its resulting exhibition presentation in Fall 2014. It explores the capacities of multimedia archiving to bring complex multiscreen films to expanded audiences through different access points of public presentation. Providing photographic documentation and descriptions of the restoration process, accompanied by filmed interviews with director Graeme Ferguson, and assistant editor, Toni Myers, this presentation will also show excerpts from the final digitized film. It will chronicle the partnership of institutions, scholars and film archives that realized the various stages leading to the restoration, exhibition and immersive screening of *Polar Life* [1].

Précisons que lors des projections et conférences sur les films d'Expo 67 organisées en 2015[2], le dispositif immersif développé pour l'exposition *La Vie Polaire* en salle Norman-McLaren n'était plus de mise. C'est-à-dire qu'en 2015, il n'y avait plus onze ou encore trois projecteurs numériques, mais seulement un seul, employé pour diffuser les trois fenêtres panoramiques sur une unique surface plane. En 2015, on peut se réjouir de voir le film de Ferguson de nouveau projeté, nous permettant d'appréhender un avenir potentiel à l'œuvre. Mais on peut aussi se demander à quelle fin, ou plutôt selon quel(s) moyen(s), quel(s) *dispositif(s)* pourra-t-il être de nouveau projeté dans l'avenir en tentant de rendre compte du dispositif original comme c'était le cas à la Cinémathèque québécoise ? Pour la chercheuse Monika Kin Gagnon, la solution la plus viable dans un futur proche pourrait être de montrer le film avec un nouveau dispositif, voire un nouveau média. Les casques de réalité virtuelle *Oculus Rift* offrent par exemple une étendue nouvelle de possibilités créatives. Selon nous, cela tendrait d'autant plus à assumer le recours au paradigme de la recréation, voire de la remédiation. Ainsi, en plus des nouveaux dispositifs de réalité virtuelle, on pourrait imaginer explorer *Polar Life* sur des sites internet immersifs, permettant un accès à l'œuvre bien plus intéressant et captivant que sur des plateformes comme *Youtube* ou des sites comme celui de l'ONF, qui ne sont pas forcément adaptés pour diffuser des œuvres de cinéma élargi au dispositif monumental. En

[1] « Cette présentation est un cas d'étude de restauration numérique et de simulation numérique d'un film en multi-écrans de l'Expo 67, *Polar Life*, résultant de sa présentation lors de l'exposition à l'automne 2014. Il explore les capacités de l'archivage multimédia pour amener des films multi-écrans complexes à des publics élargis grâce à un accès différent sur le plan de la présentation publique. En fournissant de la documentation photographique et des descriptions du processus de restauration, accompagnées d'interviews filmées avec le réalisateur Graeme Ferguson et l'assistante monteuse Toni Myers, cette présentation montrera également des extraits de la dernière version numérisée du film. Elle fera la chronique des partenariats entre les institutions, des universitaires et des archives de films qui ont réalisé les différentes étapes menant à la restauration, l'exposition et la projection immersive de *Polar Life* » (ma traduction). Le programme de la conférence AMIA 2015 est disponible via cet URL : <http://www.amiaconference.net/2015-preliminary-program-session-abstracts/> [consulté pour la dernière fois le 27-04-2016].

[2] En marge des quelques projections mentionnées (de façon non exhaustive), des présentations des films d'Expo 67 sont également organisées par l'équipe de recherche CINEMAexpo67 à l'Université de McGill-Queen's. Le programme des films et documentaires de l'Université McGill-Queen's (Kingston, ON) est disponible via cet URL : <https://www.mqup.ca/blog/category/film-and-documentary/> [consulté pour la dernière fois le 27-04-2016].

effet, on a déjà pu voir que visionner *La Vie Polaire* sur une seule fenêtre sur internet soulève des problèmes : le format de la vidéo en ligne nous paraît inadéquat pour diffuser l'œuvre de Ferguson. De même, l'édition d'un DVD *La Vie Polaire* poserait dans l'immédiat les mêmes problèmes de visibilité et de respect de l'œuvre et de son dispositif que les plateformes comme *Youtube*, du fait de devoir se contenter d'une fenêtre – plus ou moins minuscule – pour en représenter trois. Quel intérêt de visionner le film de Ferguson sur un simple écran d'ordinateur ou de télévision ? Cette question est d'ailleurs la même avec les films IMAX au format monumental :

> Pour quelques rares films [du festival de La Géode 2004], qui ont rencontré beaucoup de succès, on peut se procurer le DVD (en vente parfois sur le site de La Géode). Mais quel intérêt à visionner ce genre de films sur l'écran minuscule de télévision ? Rappelons-nous, dans une moindre mesure, le problème soulevé par la diffusion des films en Cinémascope à la télévision, et la nécessité de leur recadrage, parfois de leur remontage, pour le télécinéma. Le spectacle cinématographique est alors dénaturé, l'œuvre originale n'étant pas respectée. Le spectacle Omnimax, de toute évidence, se veut être un spectacle non reproductible à la télévision, c'est pour cette raison d'ailleurs que les formats spéciaux sont envisagés par certains comme l'avenir possible du cinéma traditionnel [1].

Dorénavant, il faudrait donc soit réussir à retrouver occasionnellement le dispositif développé en 2014 à la Cinémathèque québécoise, soit projeter le film sur grand écran ou écran géant comme cela a été fait quelquefois en 2015, ou enfin penser à inventer un nouveau dispositif, une nouvelle re-création. Quoi qu'il en soit, les diverses projections de *La Vie Polaire* en 2015 ainsi que les solutions futures envisagées (comme par exemple les dispositifs de réalité virtuelle) convergent donc sur le fait que *La Vie Polaire* présente un avenir qui n'est finalement pas si incertain, après avoir connu un éphémère succès en 2014, comme *Polar Life* l'avait en quelque sorte été – à plus grande échelle – pendant l'Expo 67. Enfin, lors de notre entretien du 18 novembre 2014, Monika Kin Gagnon nous avait confié espérer re-projeter *La Vie Polaire* en 2017 pour les cinquante ans de l'Expo 67 avec le groupe CINEMAExpo67, cette fois dans les mêmes conditions qu'à la Cinémathèque québécoise. Actuellement, rien n'est moins sûr malheureusement. Alors que le cinquantenaire approche désormais à grands pas et qu'il est attendu par une foule de passionné.es d'Expo 67, il nous tarde de découvrir quels films de l'Expo 67 seront retenus, et surtout quels dispositifs permettront leur recréation.

[1] PESEUX Valérie, *op. cit.*, p. 20.

Bibliographie

Cette bibliographie entremêle différents sujets, champs d'études et intérêts. Pour davantage de cohérence, j'ai donc choisi de scinder les sources selon différentes sous-parties, bien qu'indéniablement certains documents auraient pu figurer dans plusieurs classements à la fois. De plus, dans chaque sous-partie une nomenclature permet de regrouper les documents en fonction de leur type. Mes choix sont donc quelque peu arbitraires mais tiennent compte d'une logique propre à mon mémoire et aux regroupements que j'ai effectués dans la table des matières.

Méthodologie de recherche & ouvrages de référence :

Ouvrages :

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts Visuels », 2010 [2007].

AUMONT Jacques et MARIE Michel (dir.), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2011 [2008].

OLIVIER Lawrence, BÉDART Guy et FERRON Julie, *L'élaboration d'une problématique de recherche : Sources, outils et méthode*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », Août 2013.

PINEL Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

PINEL Vincent, *Vocabulaire Technique du Cinéma*, Paris, Nathan, coll. "Réf.", 1996.

Articles :

SADOUL George, « Matériaux, méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma », *La nouvelle critique*, n°47, 1965, Les Éditions Sociales, pp. 5-29.

TORTAJADA Maria, « Archéologie du cinéma : de l'histoire à l'épistémologie », *CiNéMAS : revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n°2-3, 2004, p. 19-51.

Reproductibilité, restauration et recréation de films

Ouvrages :

BENJAMIN Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Ed. Gallimard, coll. Folio Essais, 2000 [1935].

CHERCHI USAI, Paolo, *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*, Londres, BFI, 1994.

CHERCHI USAI Paolo, *Silent cinema : an introduction*, Londres, BFI, 2000.

CHERCHI USAI, Paolo, *The Death of Cinema : History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres, BFI, 2001.

DUVAL Gilles et WEMAERE Séverine, *La couleur retrouvée du Voyage dans la Lune de Georges Méliès*, Nantes, Capricci, 2011.

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art I. Immanence et transcendance,* Paris, Poétique / Seuil, 1994.

HABIB André, *L'attrait de la ruine*, Belgique, Éditions Yellow Now, 2011.

HABIB André et MARIE Michel, *L'avenir de la mémoire : patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques*, Villeneuve d'Ascq (France), Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

MARIE Michel et THOMAS François (dir.), *Le mythe du director's cut*, *Théorème*, n°11, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

PAÏNI Dominique (dir.), *La persistance des images : tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la cinémathèque française*, Paris, Cinémathèque française & Hazan, 1996.

Contribution à un ouvrage :

PINEL Vincent, « La restauration des films », dans AUMONT Jacques, GAUDREAULT André et MARIE Michel (dir.), *Histoire du Cinéma, Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 131-154.

Articles :

ALBERA François, « Restaurez, restaurez, il en restera toujours quelque chose... », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 40 | 2003, pp. 89-101.

BERGEON Ségolène, « La restauration des films », *CinémAction*, n°97, ROGER Philippe et SERCEAU Michel (dir.), *Les Archives du cinéma et de la télévision*, Corlet, 2000, pp. 158-164.

BERTHOMÉ Jean-Pierre, « Cinéma : des films à faire revivre », *Recherches Poïétiques*, n°3 : L'acte restaurateur, hiver 1995-1996, pp. 56-65.

BERTHOMÉ Jean-Pierre, « Un héritage confisqué ? Jacques Demy et Ciné-Tamaris », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 72 | 2014.

BERTOLA Agnès, COURTET-COHL Pierre, GARNERO Jean-Baptiste, VANINI Isabelle et VIGNAUX Valérie, « Rétrospective et restauration de l'œuvre cinématographique d'Émile Cohl », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53 | 2007, pp. 316-323.

BRANDI Cesare, « Théorie de la restauration » (traduit de l'italien par Gilles A. TIBERGHIEN), *Recherches Poïétiques*, n°3 : L'acte restaurateur, hiver 1995-1996, pp. 126-135.

BOWSER Eileen, « Some Principles of Film Restoration », *Griffithiana*, vol. 13, n°38-39, octobre 1990, pp. 170-173.

CANOSA Michele, FARINELLI Gian Luca et MAZZANTI Nicola, « Nero su bianco. Note sul restauro cinematografico : la documentazione », *Cinegrafe, Ancona*, n°10, 1997, pp. 9-21 (en anglais pp. 191-202).

CHERCHI USAI Paolo, « La conservation des images en mouvement », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 69 | 2013.

COSANDEY Roland, « L'édition des films restaurés », *CinémAction*, n°97, ROGER Philippe et SERCEAU Michel (dir.), *Les Archives du cinéma et de la télévision*, Corlet, 2000, pp. 199-205.

COUSIN Olivier, « Conservation et restauration des films Eastmancolor », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 20 | 1996, pp. 81-98.

DUPRÉ LA TOUR Claire, « La restauration des intertitres : pratiques et enjeux », *CinémAction*, n°97, ROGER Philippe et SERCEAU Michel (dir.), *Les Archives du cinéma et de la télévision*, Corlet, 2000, pp. 178-185.

GENIN Christophe, « Le restaurateur comme opérateur », *Recherches Poïétiques*, n°3 : L'acte restaurateur, hiver 1995-1996, pp. 66-75.

JAMIESON Krista, « Ethical Film Restoration and Concepts of "Original" », *Journal of Film Preservation*, n°93, octobre 2015, pp. 9-14.

LE FORESTIER Laurent, « L'œuvre de Jean Vigo à l'époque de sa reproduction numérique », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 42 | 2004, pp. 142-147.

LENK Sabine, « Pour une théorie de la restauration de films ». En ligne : http://www.mediologie.avinus.de/2008/03/24/lenk-sabine-pour-une-theorie-de-la-restauration-de-films-240308/ [Consulté pour la dernière fois le 25/04/2015].

LEWINSKY Mariann, « Capellani ritrovato. Recherche des copies et restauration », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 68 | 2012.

MCKERNAN Luke, "What is Restoration?" FOCAL International Conference Report, *Journal of Film Preservation*, n°89, novembre 2013. En ligne : <http://lukemckernan.com/2013/05/02/what-is-restoration/> [Consulté pour la dernière fois le 04/03/2015].

PATALAS Enno, « On « Wild » Film Restoration, or Running a Minor Cinematheque », *Journal of Film Preservation*, n°56, Juin/Juillet 1998, pp. 28-38.

PATTE Caroline, « La restauration des films d'Albert Capellani détenus par les Archives françaises du film (CNC) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 68 | 2012.

PINEL Vincent, « Pour une déontologie de la restauration des films », *Positif*, n°421, mars 1996, pp. 90-93.

POZZI Davide, « Un canon sans poudre. A propos de *Prix de Beauté* d'Augusto Genina » suivi de « *Prix de Beauté*, l'atelier d'écriture de René Clair », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 45 | 2005.

POZZI Davide, « La Caduta di Troia et sa renaissance », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 49 | 2006.

ROGER Philippe, « Le temps des restaurations », *CinémAction*, n°97, ROGER Philippe et SERCEAU Michel (dir.), *Les Archives du cinéma et de la télévision*, Corlet, 2000, pp. 172-177.

Travaux universitaires :

CHRÉTIEN Félix, « Restaurer et faire connaître les films anciens : la nouvelle vie du patrimoine cinématographique ». Mémoire de 4e année (sous la direction de Mme Caire Toupin-Guyot), Rennes, Science-Po, 2012-2013.

DENIOZOU Iris Alkistis, « La restauration des films : élaboration et application de l'éthique dans le contexte technologique actuel – L'exemple de *Lola Montès* de Max Ophuls (1955) ». Thèse de doctorat (sous la direction de Jean Gili), Université Paris 1, 2014.

FRAPPAT, Marie, « L'invention de la restauration des films ». Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuel, dans le cadre de l'École doctorale Arts & médias (sous la direction de François Thomas), Université Paris 3, décembre 2015.

Cinémathèques et archives cinématographiques

Ouvrages :

BORDE Raymond, *Les Cinémathèques*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

BORDE Raymond, *La crise des cinémathèques… et du monde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1997.

FIAF (Fédération internationale des archives du film), *50 ans d'archives du film, FIAF = 50 years of film archives, 1938-1988*, Bruxelles, FIAF, 1988.

LE ROY Éric, *Cinémathèques et archives du film*, Paris, Armand Colin, 2013.

MANNONI Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006.

OLMETA Patrick, *La Cinémathèque française : de 1936 à nos jours*, Paris, CNRS ed., coll. CNRS histoire, 2000.

PAINI Dominique (dir.), *Le musée imaginaire d'Henri Langlois*, Paris, Flammarion, La Cinémathèque Française, 2014.

ROGER Philippe et SERCEAU Michel (dir.), *Les Archives du cinéma et de la télévision*, *CinémAction*, n°97, Corlet, 2000.

Cinéma élargi et théorie du dispositif :

Ouvrages :

ALBERA François et TORTAJADA Maria (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011.

BAZIN André, « Le mythe du cinéma total » et « Peinture et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2002 (14ème édition) [1985 ; 1946], *resp.* pp. 19-24 et pp. 187-192.

BELLOUR Raymond, « Querelle », *La Querelle des dispositifs*, Paris, P.O.L., 2012, pp. 12-47.

BISERNA Elena, DUBOIS Philippe et MONVOISIN Frédéric (dir.), *Extended Cinema / Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2010.

COSSAR Harper, *Letterboxed : The Evolution of Widescreen cinema*, Lexington, University Press Of Kentucky, 2011.

DUBOIS Philippe, RAMOS MONTEIRO Lucia et BORDINA Alessandro (dir.), *Oui, c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement / Yes, it's cinema. Forms and Spaces of the Moving Images*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2009.

LEBRAT Christian, *Cinéma Radical : dimensions du cinéma expérimental et d'avant-garde*, Paris, Paris Expérimental, coll. Sine qua non, 2008.

MARCHESSAULT Janine et LORD Susan (dirs.), *Fluid screens, expanded cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, coll. "Classiques de l'Avant-Garde", 1999 [1979].

YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970.

Articles :

ALBERA François, « Exposition : J'aime les panoramas ! », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 77 | 2015, pp. 184-186.

BAUDRY Jean-Louis, « Le dispositif », *Communications*, n°23, 1975, pp. 56-72.

GUNNING Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 50 | 2006, pp. 54-65.

KESSLER Frank, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », *CiNéMAS : revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n°1, 2003, pp. 21-34.

KESSLER Frank, « Recadrages : pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 31, 2011 [mis à jour en 2014], pp. 15-32.

TORTAJADA Maria, « Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et « pré-cinéma » à l'œuvre chez Alfred Jarry », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 40 | 2003, pp. 5-23.

Théories de l'immersion dans l'image et études sur la 3-D et l'IMAX

Ouvrages :

ADLER Dan, MARCHESSAULT Janine et OBRADOVIC Sanja, *3D Cinema and Beyond*, Chicago, University of Chicago Press, Intellect Press Hardcover, 2014.

CALLEJA Gordon, *In-Game : From Immersion to Incorporation*, Cambridge, MA, MIT Press, 2011.

FRIEDBERG Anne, « The Screen », dans *The Virtual Window : From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA, MIT Press, 2009, pp. 149-180.

GRAU Olivier, *Virtual art : from illusion to immersion*, Cambridge, MA, MIT Press, 2003.

GRIFFITHS Alison, « Expanded Vision IMAX Style : Traveling as Far as the Eye Can See », dans *Shivers down your Spine : Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York, Columbia University Press, 2008, pp. 79-113, 300-305.

MANOVICH Lev, *The language of new media*, Cambridge, MA, MIT Press, 2001.

PESEUX Valérie, *La projection Grand Spectacle : du Cinérama à l'Omnimax*, Paris, Editions Dujarric, 2004.

RYAN Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.

ZONE Ray, *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Films, 1838-1952*, Lexington, University Press of Kentucky, 2007.

Contributions à un ouvrage :

KATZ Stéphanie, « Les dispositifs de l'infigurable », dans DESGOUTTE Jean-Paul (dir.), *Le cadre et l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 11-15.

PESEUX Valérie, « La projection hémisphérique au Festival de La Géode 2005 », dans DESGOUTTE Jean-Paul (dir.), *Le cadre et l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 17-30.

WEIBEL Peter, « Expanded Cinema, Video and Virtual Environments », dans *Future Cinema : The Cinematic Imaginary after Film*, SHAW Jeffrey et WEIBEL Peter (dir.), Cambridge, MA, MIT Press, 2003, p. 110-125.

Articles :

ACLAND Charles, « IMAX Technology and the Tourist Gaze », *Cultural Studies*, vol. 12, n°3, 1998, pp. 429-445.

BÉGHIN Cyril, « Imax, l'étalon-or ; entretien avec Andrew Cripps et Brian Bonnick de Imax », *Cahiers du cinéma*, n°719, février 2016, p. 35.

VÉRONNEAU Pierre, « L'Imax est-il un héritier du cinémascope ? », dans MEUSY Jean-Jacques (dir.), *Le cinémascope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2003, pp. 323-334.

Travaux universitaires :

DUNCAN Lauren K, « Three-Dimensional and the Era of Immersion (1985--2005) : The Historic Implications of Modern Stereo Film Technology on Content and Presentation ». Thèse de doctorat, Virginie, Regent University, 2006.

FEHSENFELD Lisa, Format Report MIAP Internship Class Fall 2006.

AUGER GOSSELIN Louis, « La rencontre des contraires : attraction/narration et immersion/réflexivité dans le film en IMAX 3-D ». Mémoire de Maîtrise (sous la direction d'Olivier Asselin), Montréal, QC, Université de Montréal, 2010.

PESEUX Valérie, « 100 ans de cinéma à grand spectacle : histoire et élaboration des formats spéciaux ». Thèse de doctorat en Histoire des techniques (sous la direction d'André Guillerme), Paris, Conservatoire national des arts et métiers (CNAM), 2001.

WHITNEY Allison, « The Eye of Daedalus : A History and Theory of IMAX Cinema ». Thèse de doctorat, Chicago, IL, University of Chicago, 2005.

L'Expo 67 et le contexte canadien des années 1960 :

Ouvrages :

BANTEY Bill et SAINT-MICHEL Françoise, *Visitez l'Expo 67 avec Bill Bantey*, Montréal, Gazette Printing Company, 1967.

BELL Don, *Film at Expo* 67, Montréal, Expo 67, 1967.

JACOB Siskind, *Expo 67 : Films*, Montréal, Tundra Books, 1967.

KIN GAGNON Monika et MARCHESSAULT Janine (dirs.), *Reimagining cinema : Film at Expo 67*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014.

RASMUSSEN Anne et SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *Les fastes du progrès : le guide des expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992.

SCHICKEL Richard et SIMON John, *Film 67-68 : an anthology by the National Society of Film Critics*, New York, Simon and Schuster, 1968.

Dossiers administratifs et rapports officiels :

APC (Association professionnelle des cinéastes du Québec), « Résumé commenté de la correspondance échangée entre l'Association professionnelle des cinéastes et la Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967 ou petite histoire kafkaienne et sans suite... », Montréal, Association professionnelle des cinéastes, 1966, 18p.

Association of National Advertisers, « Pionneering Audiovisual Techniques at Expo 67 », New York, Eugene Demick, 1967.

EXPO 67, *L'AUDIO-VISUEL à l'Expo 67*. Montréal, Expo 67, 1967, 39p.

EXPO 67 (Bureau international des expositions), *Le thème Terre des Hommes*, Montréal, La Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, 1965.

EXPO 67 (Bureau international des expositions), *L'Homme Interroge l'Univers / Man the Explorer*, Montréal, La Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, 1963.

EXPO 67 (Bureau international des expositions), *The Expo 67 story*, Montréal, La Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, 1967.

EXPO 67 (Bureau international des expositions), *Expo after one hundred days*, Montréal, La Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, 1967.

« Atlanctic Films : expo '67 », Atlanctic Films and electronics, 1967.

Contribution à un ouvrage :

KRÖLLER Eva-Marie, « Expo 67 : Canada's Camelot ? », *Remembering the Sixties*, publication spéciale dans HOWELLS Coral Ann et KRÖLLER Eva-Marie, *The Cambridge History of Canadian Literature*, Cambridge, Cambridge UP, 2009 [1997], pp. 36-51.

Articles / Bulletins :

ATHERTON Tony, « When camera and gun collide », *Ottawa Citizen*, 20 juillet 2000, pp. D7.

BLAIN, Gilles, « Cinéma et Terre des hommes », *Séquences*, n°46, octobre 1966, pp. 4-12.

COMOLLI Jean-Louis et DELAHAYE Michel, « Le cinéma à l'Expo de Montréal », *Cahiers du cinéma*, n°189, avril 1967, pp. 9-10.

CÔTÉ Evelyne et LEBANC Thomas, « Expo 67 Redux », *Nightlife Magazine*, n°86, juin 2007, pp. 20-22.

DARWIN Veronique, « Expo 67 : An Image of Unity, An Image of Diversity », *The Atlas : UBC Undergraduate Journal of World History*, Vol.7, Vancouver, CA, University of British Columbia Press, 2011.

DICKENS Homer et FREDERICK Robert (et autres), « Expo 67's films », *Films in Review*, New York, vol. XVIII, No. 7, août - septembre 1967, pp. 447-448.

ICI RADIO-CANADA, « Émissions de Radio-Canada présentés dans le cadre du Centenaire et de l'Expo 67 », *Culture Information*, n°1, 11, février 1967, pp. 3-32.

LAMON Georges, « Terre des Hommes, c'est fini », *La Presse*, Montréal, vendredi 31 août 1984.

LEMAY Daniel, « Du Grand Nord au Grand Écran ». En ligne dans *La Presse+*, édition du 10 octobre 2014, section ARTS, écran 5. URL : <http://plus.lapresse.ca/screens/c8c89f4a-731c-4b0f-958f-85e165504a66%7C_0> [consulté pour la dernière fois le 23/03/2015].

ROBERGE Huguette, « Comment la femme doit-elle s'habiller pour l'Expo 67 », *Le Petit Journal*, semaine du 30 avril 1967.

TREMBLAY Gaëtan, « Le Québec politique », *Parti pris*, n°4, mai-août 1967, pp. 187-188.

« Cinema : Magic in Montreal : The Films of Expo », *Time Magazine*, vendredi 17 juillet 1967.

« Colonialisme quotidien : centre bilingual centre », *Parti pris*, n°4, mai-août 1967.

« Expo 67 : Audiovisuals in All Dimensions in Canada », *Business Screen Magazine*, n°2, vol.28, 1967, pp. 18-32.

« EXPO 67 : The world in a thousand acres », *The UNESCO Courier*, Avril 1967, pp. 10-13.

« Expo 67 », Dossier de presse du site Radio-Canada. En ligne : <http://archives.radio-canada.ca/societe/ celebrations/dossiers/ 21/> [Consulté pour la dernière fois le 20/03/2015].

« L'exposition universelle et internationale de 1967 », *Bulletin mensuel de la Banque Royale du Canada (RBC)*, vol°48, n°1, Montréal, Janvier 1967, pp. 1-4.

« Special Report : Expo 67, a Showcase for Films », *Business Screen Magazine*, n°5, vol.28, 1967, pp. 33-45.

Travaux universitaires :

ANDERSON David et GOSSELIN Viviane, *Private and public memories of Expo 67 : a case study of recollections of Montreal's World's Fair, 40 years after the event*, Vancouver, CA, University of British Columbia Press, 2008.

GALLANT Conrad et MANKOWSKI Sophie, « Étude patrimoniale sur les témoins matériels de l'exposition universelle et internationale de Montréal de 1967 sur l'île Sainte-Hélène ». Rapport dirigé par le professeur Réjean Legault, Montréal, Laboratoire de recherche sur l'architecture moderne et le design, École de design, UQAM, 2005.

WHITNEY Allison, « *Labyrinth* : Cinema, Myth and Nation at Expo 67 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, McGill University, 1999.

Histoire du cinéma québécois et canadien :

Ouvrages :

LEVER Yves, *Le cinéma de la Révolution tranquille : de Panoramique à Valérie*, Montréal, Y. Lever, 1991.

LEVER Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995.

VÉRONNEAU Pierre (dir.), *Les Cinémas canadiens*, Paris/Montréal, Pierre Lherminier et la Cinémathèque québécoise, coll. Cinéma Permanent, 1978.

ZÉAU Caroline, *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003) : éloge de la frugalité*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.

Territoires du nord et régions polaires (histoire et géopolitique) :

Ouvrages :

ANDRÉ Marie-Françoise (dir.), *Le monde polaire : mutations et transitions*, Paris, Ellipses, coll. Carrefours, 2005.

CHARTIER Daniel et DÉSY Jean (dir.), *La nordicité du Québec : entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014.

ILLINGWORTH Frank, *La vie au nord du cercle polaire arctique*, Paris, Payot, 1954.

Article :

« 101 mots pour comprendre le Québec », *L'Actualité*, vol. 30, n°20, 15 décembre 2005.

Intermédialité et interdisciplinarité :

Ouvrages :

BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini*, Paris, L'Harmattan, 2007.

CRARY Jonathan, *L'Art de l'observateur*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994 [1990].

GAUDREAULT André, *Cinéma et attraction : Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

GAUDREAULT André et MARION Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

RANCIÈRE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Éd. du Seuil, 2001.

Article :

GARRAUD Colette, « Art et nature : l'éphémère », *Recherches Poïétiques*, n°2 : Faire et défaire le paysage, 1995, pp. 50-61.

Oralité, film de voyage et cinéma documentaire :

Ouvrages :

BOILLAT Alain, *Du bonimenteur à la voix-over : voix attraction et voix narration au cinéma*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2007.

CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1982.

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma ; histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, L'Etoile, coll. « Cinéma Essais », 2003.

CHÂTEAUVERT Jean, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec/Paris, Nuit Blanche/Méridiens Klinckcieck, 1996.

GRAFF Séverine, *Le cinéma-vérité : Films et controverses*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2014.

Contributions à un ouvrage :

BOILLAT Alain, « La voix-over du *Roman d'un tricheur* et sa postérité dans *Providence*. À propos de la résurgence de pratiques "bonimentorielles" », dans LACASSE Germain, BOUCHARD Vincent et SCHEPPLER Gwenn (dir.), *Pratiques orales du cinéma ; textes choisis*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 191-208.

GANTHERET Lise, « Les mutations de l'oralité dans les films de voyage », dans LACASSE Germain, BOUCHARD Vincent et SCHEPPLER Gwenn (dir.), *Pratiques orales du cinéma ; textes choisis*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 113-125.

Article :

RUOFF Jeffrey, « Around the World in 80 minutes : The Travel Lecture Film », *CineAction*, n°47, Canada, 1998.

Travail universitaire :

CAMPEAU-VALLÉE Guillaume, « La voix-over dans le cinéma documentaire ». Mémoire de Maîtrise (sous la direction d'Olivier Asselin), Montréal, Université de Montréal, 2010.

Annexes





Figures 1 et 2 : Plan souvenir et plan d'époque officiels de l'Expo 67



Figure 3 : Plan détaillé officiel de l'Île Notre-Dame



Figure 4 : Plan détaillé officiel de l'Île Sainte-Hélène



Figure 5 : Plan détaillé officiel de La Ronde



Figure 6 : Plan détaillé officiel de la Cité du Havre



Figure 7 : Logo de l'Expo 67 et symbolique officielle

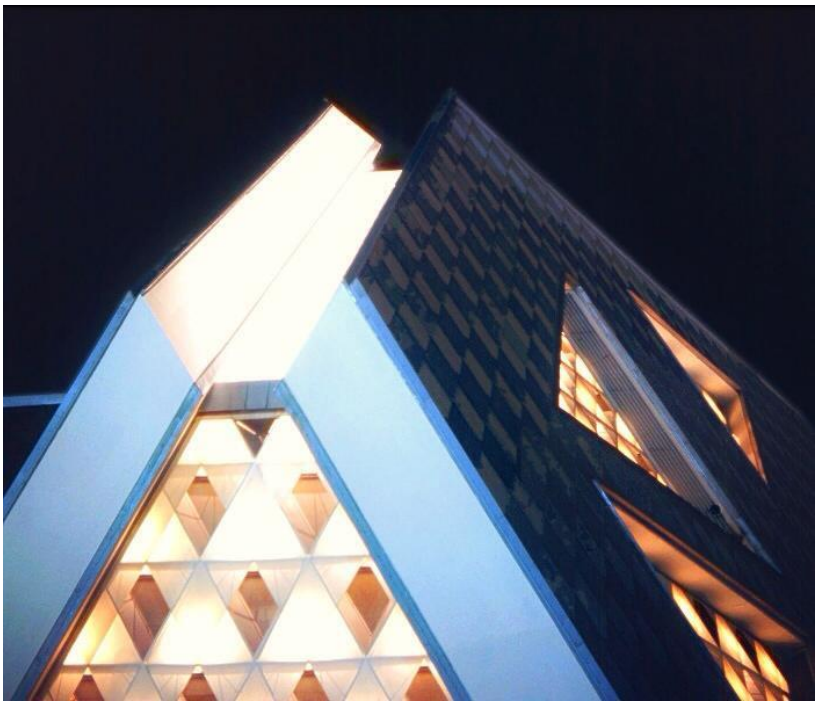
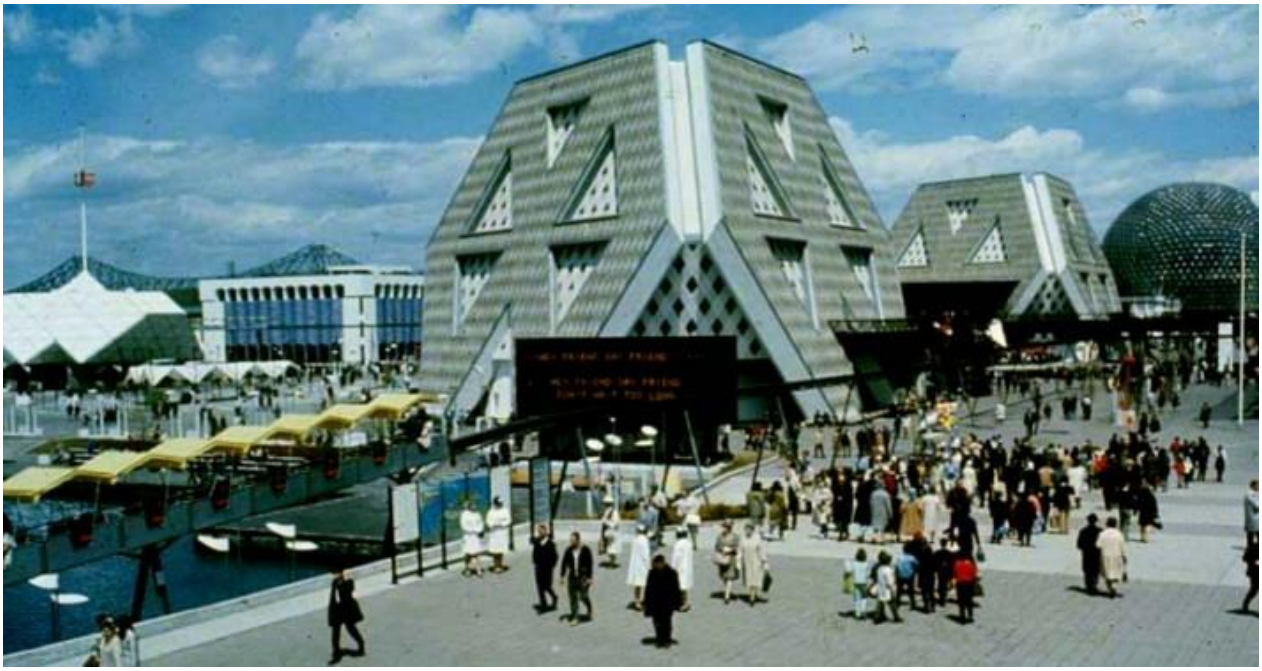


Figure 8 : Sommet du tétraèdre tronqué du Pavillon "l'Homme et les régions polaires"





Figures 9 et 10 : Installation localisée dans le Pavillon "l'Homme et les régions polaires" sur l'île Sainte-Hélène



JOURNAL DE MONTREAL / MARDI, 16 MAI 1967

27

Le BILLET de MONIQUE

L'âge agaçant

Certains adultes déclarent du bout de leur simplisme:

—Nous, les enfants, on les aime, à la condition qu'ils soient naturels! Mais quand ils se mettent à faire des simagrés, pouah!

Peut-on être illogiques parfois! Pourtant qui n'a de cesse de les complimenter sans arrêt quand ils sont petits: les adultes!

—Ah! qu'il est mignon! Voyez-moi ces beaux grands yeux! L'adorable petite fille! Si jolie, si mince, si élégante! Et ces cheveux d'un blond miel!

Alors les enfants devraient faire la sourde oreille à tous ces propos ou se barder d'humilité pour résister à de tels assauts de gentillesses? A deux, trois ou quatre ans! En voyant leurs parents se bouffir de satisfaction chaque fois qu'ils se sentent gratifiés dans leur progéniture, celle-ci devrait peut-être les rappeler à l'ordre:

"Tut, tut, tut! Vanité des vanités, tout n'est que vanité!"

Et tant qu'à y être, pourquoi pas en latin.

"Vanitas vanitatis!"

"Il faudrait d'abord que les adultes sachent se taire en présence des enfants pour éviter de les rendre détestables. Il faudrait que les adultes le sachent et n'en fassent pas un monde! Les enfants, arrivés à un certain âge, tombent amoureux de leur reflet: c'est normal, cent fois normal!

Ne vous frappez pas si, tôt ou tard, vous découvrez qu'ils battent des cils, s'examinent attentivement dans la glace, bombent le torse et se font du charme. Vraiment pas de quoi s'affoler, s'inquiéter outremesure, se demander si on n'a pas mis au monde un monstre de prétention.

Un enfant qui ne passerait pas par cette phase narcissique de son développement, à diverses étapes de son évolution, ne serait pas normal.

Il a besoin de s'aimer, de s'apprécier, de s'estimer pour se construire. C'est ici que la confiance en soi prend son origine.

L'orgueil, la fatuité, la suffisance ne sont pas de cet âge, et votre enfant n'en sera pas affligé nécessairement s'il vous fait aujourd'hui le coup du "regardez-moi, s'pas que je suis fin"!

J'en parle à mon aise: ma propre fille et deux ou trois de ses camarades viennent de dépasser le stade bébé-lala où nos compliments ne leur faisaient ni chaud ni froid. Prenez Christian par exemple, une splendeur d'enfant: regard ciel bleu et pleine lune, un nez, une bouche . . . je vous dis, plus beau que le petit Jésus en image! Maintenant, quand il vous parle, il fixe l'horizon d'un air de chérubin, sourit vaguement aux anges et à ses songes sans doute merveilleux, arrondit les lèvres comme pour souffler sur les pétales d'une fleur, bref le voilà qui séduit.

Vous croyez qu'il ignore qu'il est actuellement "croquable"? Que non! Il le sait, on le lui a assez dit. Mais il veut s'en assurer encore davantage. C'est aujourd'hui, qu'il lui importe d'avoir la preuve que son petit personnage n'a pas perdu de sa splendeur d'antan. Car ce gamin, depuis sa naissance, suscite sur son passage l'admiration de tout un chacun.

Avec le temps, les enfants se guérissent d'un excès de vanité, mais il faut le leur laisser ce temps et leur permettre de s'adapter à leur évolution. Ne craignez rien, ils ne seront pas lents à saisir qu'ils ne sont plus les nombrils du monde!

L'important c'est qu'ils sortent un jour de leur narcissisme . . . quand bien des adultes, eux, n'y arrivent jamais!

Mode

Une robe en papier pour madame Schiaperalli

M. Roger Smith de la Hallmark Gallery de New York conseille madame Elsa Schiaperalli, une grande dame de la haute-couture parisienne, dans le choix d'une robe en papier. Elle veut absolument revenir à Paris avec une de ses robes qu'elle compte porter lors d'une soirée.

Une mini-jupe pour Susan Farrell

Susan Farrell âgée de 14 ans, originaire de Tarrytown vient de recevoir l'approbation du ministre de l'Intérieur de la Grèce, M. Stylianos Patakos, à l'effet du port de la mini-jupe et des cheveux longs. Elle s'était indignée de la réaction des Grecs au sujet de la mini-jupe et avait envoyé une lettre de protestation à ce gouvernement.

LE SECRET DE SEINS JEUNES ET FERMES

Mon mari avait honte de mes seins trop petits

Mme A.M. de Québec nous écrit: "Je vous suis reconnaissante. Grâce à votre plan de Santé et de Beauté Physique et à vos merveilleux produits, mes seins autrefois petits et mous, se sont développés et raffermis. Mon mari qui avait honte de ma petite poitrine est enchanté. Votre méthode est extraordinaire".

CETTE METHODE A AIDE MA CROISSANCE

Après seulement 3 semaines ma mère a remarqué de grands changements sur ma personne. Mon buste a grossi et s'est raffermi, j'ai la taille plus mince et bien meilleure apparence.

Mlle G.B. Lac des Sables.

MES SEINS TOMBAIENT

Après deux maternités, mes seins étaient flasques, mous et tombants. J'avais essayé sans succès plusieurs méthodes. Seulement quelques jours après avoir suivi vos directives, mes seins sont devenus fermes.

Mme L.M. Sept Iles.

Mon ami n'aimait pas mon apparence

A 19 ans, je ressemblais à un garçon manqué. Mon ami n'aimait pas ma poitrine qu'il trouvait masculine. Grâce à votre méthode ma poitrine s'est développée. Mon ami est fier de mon apparence actuelle. Votre méthode est tout simplement merveilleuse.

Mlle C.F. Trois-Rivières.

DEVENEZ FIERE DE VOTRE BUSTE
SOYEZ ENVIEE, ADMIREE, AIMEE

La plus grande découverte des temps modernes. Ayez vous aussi une poitrine parfaite. Se pratique chez soi, aisément à l'insu de tous. Résultats rapides (visibles dès la 1ère semaine) acquis définitivement. Réussit où tout a échoué. Des milliers de femmes satisfaites et heureuses.

Méthode complète de Santé et de Beauté Physique
Conseils personnels

INDIQUEZ SI: DEVELOPPER (....) RAFFERMIR (....)

CREME No 1 pour le matin..... $ 3.50
COMPRIMES DE SANTE pour le jour..... $ 6.50
CREME No 2 pour le soir..... $ 3.50
PRIX REGULIER..... $13.50

SPÉCIAL DU MOIS
L'ENSEMBLE
$10.00

Institut Santé et Beauté Physique
Casier Postal 25,
Ville Mont-Royal Montréal 16.

Veuillez m'expédier sous pli discret votre méthode complète pour les seins. Vous trouverez ci-joint la somme de $10.00 (. . .). Je paierai au facteur C.O.D. la somme de $10.00 (. . .) plus les frais de poste.

NOM.....

ADRESSE.....

(Taxe en plus) Commandes C.O.D. acceptées.

Figure 11 : Extrait microfilmé du Journal de Montréal *du 16 mai 1967 (p. 27)*
[Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ)]



Comment la femme doit-elle s'habiller pour l'Expo 67?

par Huguette Roberge

Vous demandez-vous, madame, quoi porter à l'occasion d'une visite de la Terre des Hommes ? Voici quelques suggestions et conseils pratiques dictés par la simple logique et aussi par l'expérience de Mme Suzanne Martel, coordonnatrice adjointe des associations féminines et responsable du pavillon de l'Hospitalité.

On ne saurait trop insister sur l'importance du soulier de marche. Le site de l'Expo est immense, ne l'oubliez pas. Choisissez de préférence vos vieux souliers, ceux-là qui vous font oublier vos pieds. A talons militaires ou plats. Si vous devez visiter un endroit très chic, un restaurant luxueux par exemple, apportez vos souliers de toilette dans un sac. Il vaut mille fois mieux s'embarrasser d'un petit sac à chaussures que de voir écourter sa visite à cause de pieds en compote. D'ailleurs, il y a des cases fermées à clef à l'usage des paresseuses et des autres qui veulent en profiter pour y déposer des vêtements de rechange ou le produit de leurs emplettes.

Le fichu de tête est également indispensable. De par sa situation au milieu du fleuve, le site de l'Expo est exposé à tous les vents, et la température, au cours de mai et juin, y sera passablement plus basse qu'au centre de la ville. Par contre, au cours des mois d'été, à cause des multiples pièces d'eau, la réverbération du soleil sera très forte. Et comme le terrain est très avare d'ombre (sauf en l'île Sainte-Hélène), le chapeau de soleil et les verres teintés sont à inscrire au chapitre des accessoires à apporter.

Au printemps et à l'automne, la visiteuse portera un costume de lainage ou une robe et un manteau. Les coordonnés sont fort pratiques : veste-jupe pour la visite des divers pavillons et veste-pantalon (pantailleur) pour les soirées à la Ronde.

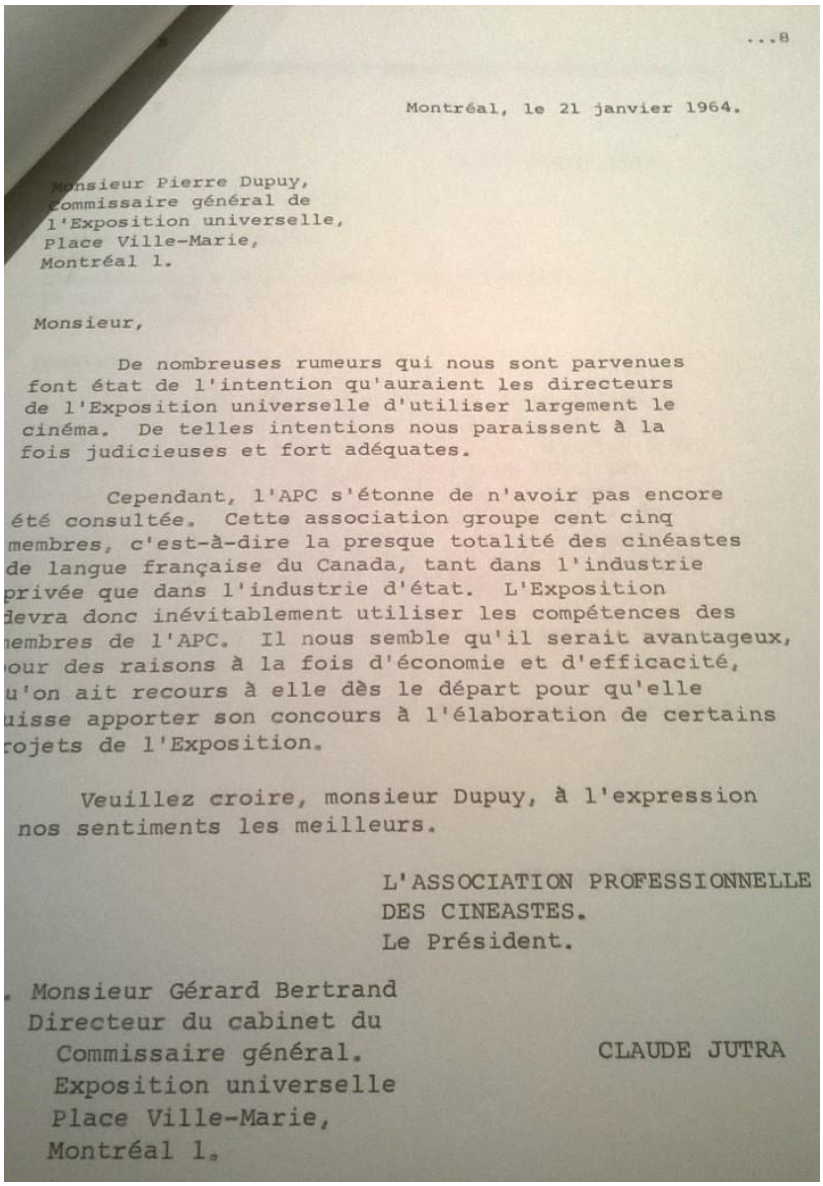
En juillet et août, évitez les robes-soleil à large décolleté (l'ombre est rare, souvenez-vous). On conseille une robe légère et infroissable, en tissu imprimé de préférence. Pour les fins de journée, apportez un gilet chaud.

Pour une marche dégagée autour et à l'intérieur des pavillons, on suggère aux dames de porter un sac qui s'accroche à l'épaule (à fermeture éclair, pour le désespoir des voleurs à la tire). S'il est assez spacieux, on peut y fourrer un tas de choses: souliers, gilet, souvenirs, etc.

Est-il besoin d'ajouter que les shorts, jeans, pantalons corsaire et autres tenues du genre, pour être confortables, n'en sont pas moins inélégants. L'image que la Québécoise doit présenter au monde est celle d'une femme de goût.

LE PETIT JOURNAL, semaine du 30 avril 1967

Figure 12 : Article d'Huguette Roberge pour Le Petit Journal *(semaine du 30 avril 1967)*



...8

Montréal, le 21 janvier 1964.

Monsieur Pierre Dupuy,
Commissaire général de
l'Exposition universelle,
Place Ville-Marie,
Montréal 1.

Monsieur,

De nombreuses rumeurs qui nous sont parvenues font état de l'intention qu'auraient les directeurs de l'Exposition universelle d'utiliser largement le cinéma. De telles intentions nous paraissent à la fois judicieuses et fort adéquates.

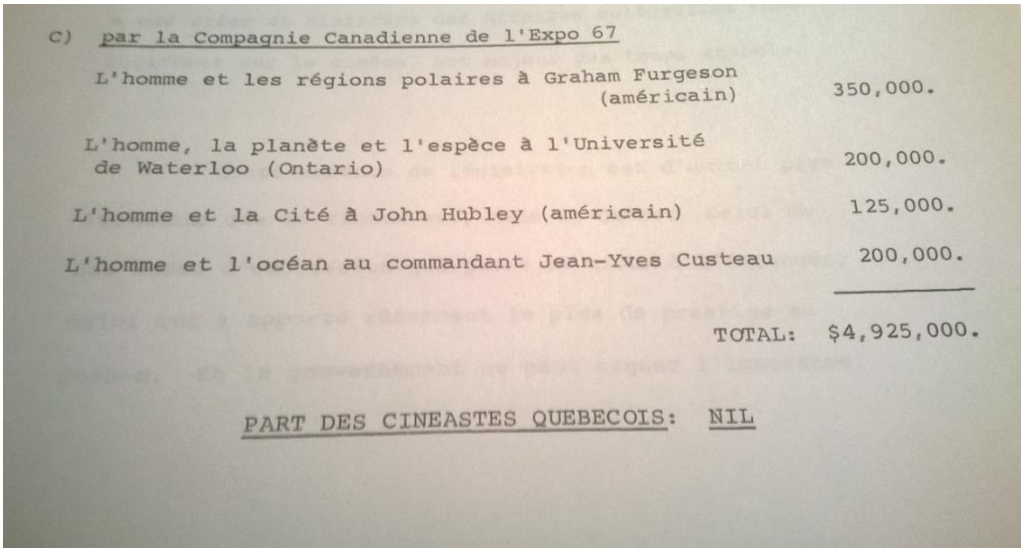
Cependant, l'APC s'étonne de n'avoir pas encore été consultée. Cette association groupe cent cinq membres, c'est-à-dire la presque totalité des cinéastes de langue française du Canada, tant dans l'industrie privée que dans l'industrie d'état. L'Exposition devra donc inévitablement utiliser les compétences des membres de l'APC. Il nous semble qu'il serait avantageux, pour des raisons à la fois d'économie et d'efficacité, qu'on ait recours à elle dès le départ pour qu'elle puisse apporter son concours à l'élaboration de certains projets de l'Exposition.

Veuillez croire, monsieur Dupuy, à l'expression de nos sentiments les meilleurs.

L'ASSOCIATION PROFESSIONNELLE
DES CINEASTES.
Le Président.

Monsieur Gérard Bertrand
Directeur du cabinet du
Commissaire général.
Exposition universelle
Place Ville-Marie,
Montréal 1.

CLAUDE JUTRA



C) par la Compagnie Canadienne de l'Expo 67

L'homme et les régions polaires à Graham Furgeson (américain)	350,000.
L'homme, la planète et l'espèce à l'Université de Waterloo (Ontario)	200,000.
L'homme et la Cité à John Hubley (américain)	125,000.
L'homme et l'océan au commandant Jean-Yves Custeau	200,000.
TOTAL:	$4,925,000.

PART DES CINEASTES QUEBECOIS: NIL

Figures 13 et 14 : Extraits de la correspondance entre l'APC et la CCEU de 1966 (Cinémathèque québécoise)







Figures 15, 16 et 17 : Polar Life *lors de l'Expo 67*

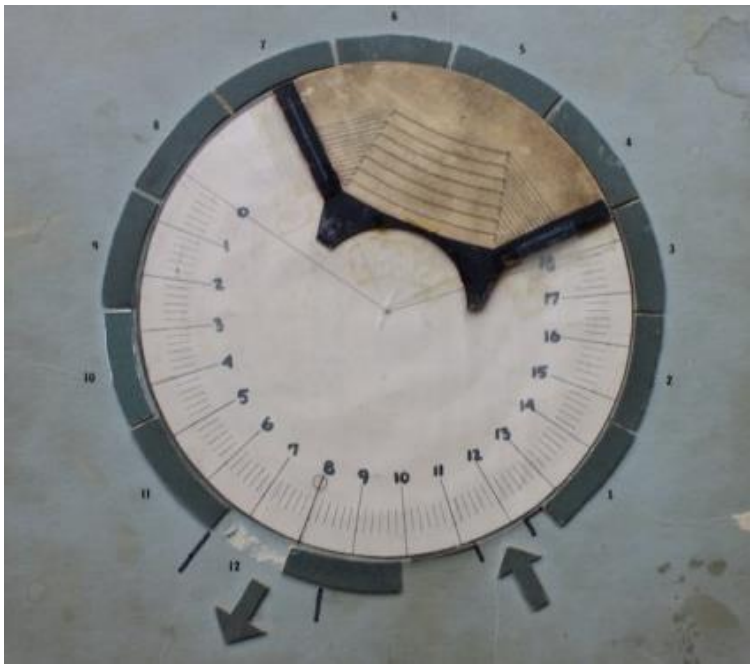


Figure 18 : « Roue de montage » de Graeme Ferguson

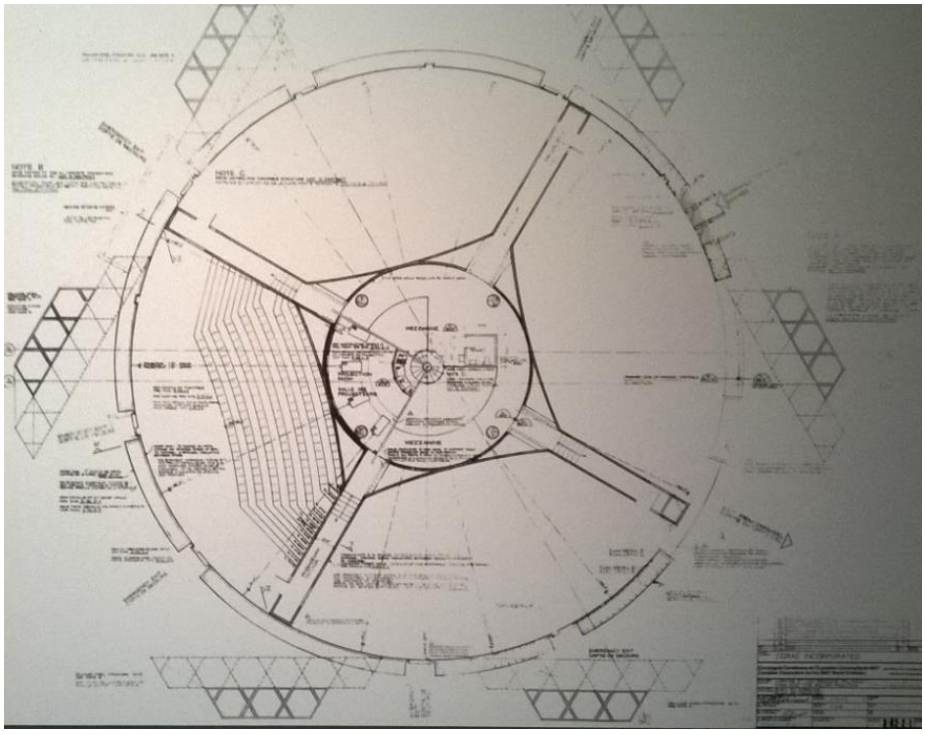
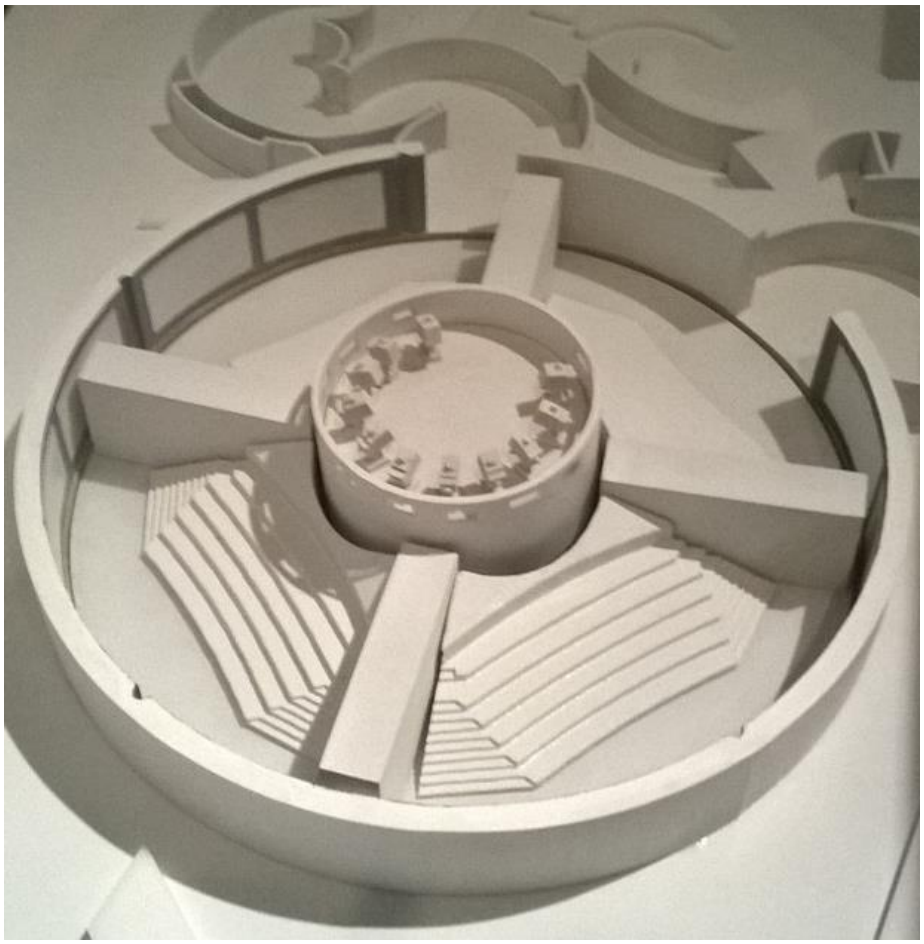
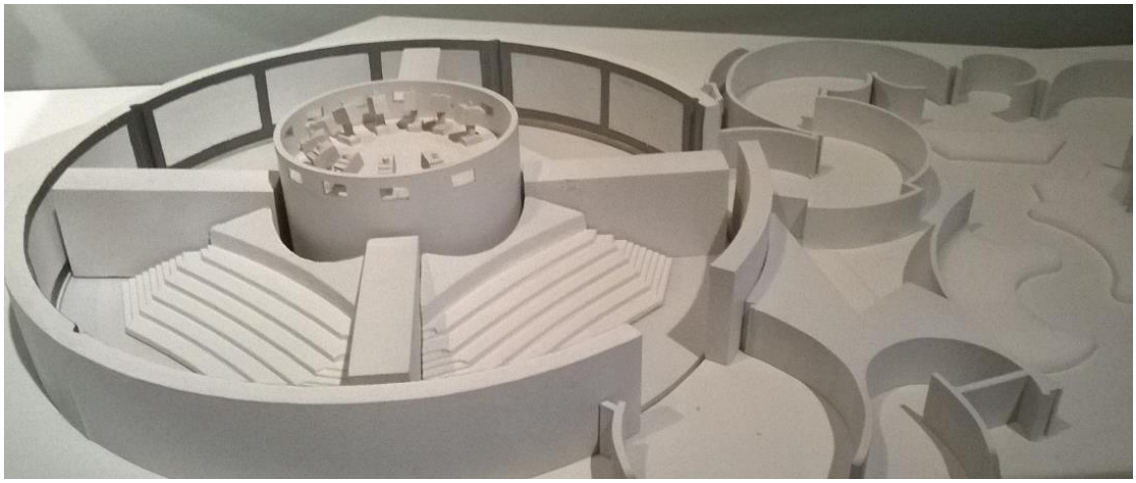


Figure 19 : Plan architectural de la salle de projection de Polar Life
(Schéma reproduit lors de l'exposition « La Vie Polaire » à la Cinémathèque québécoise)





Figures 20 et 21 : Maquette du dispositif original de Polar Life
Produite par David Clark et Donnie Thompson en 2014 au "Fabrication Lab" de la NSCAD University (Halifax, NS)

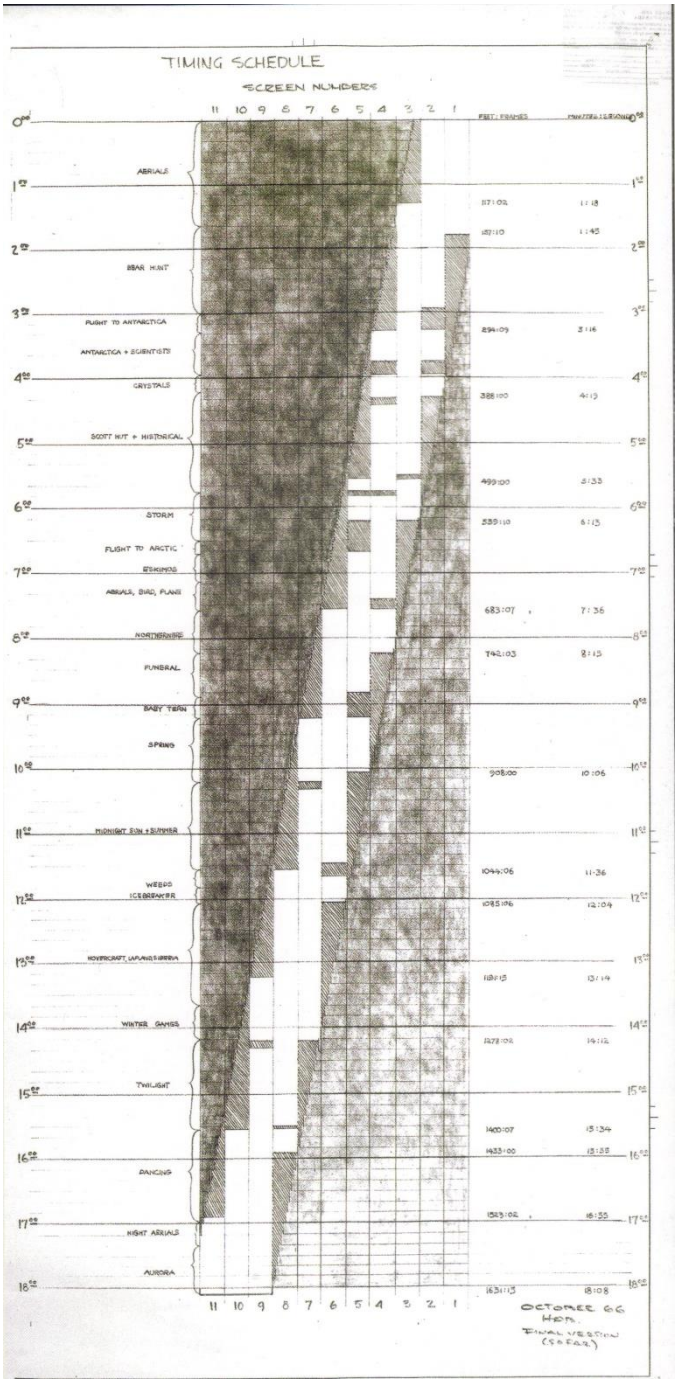
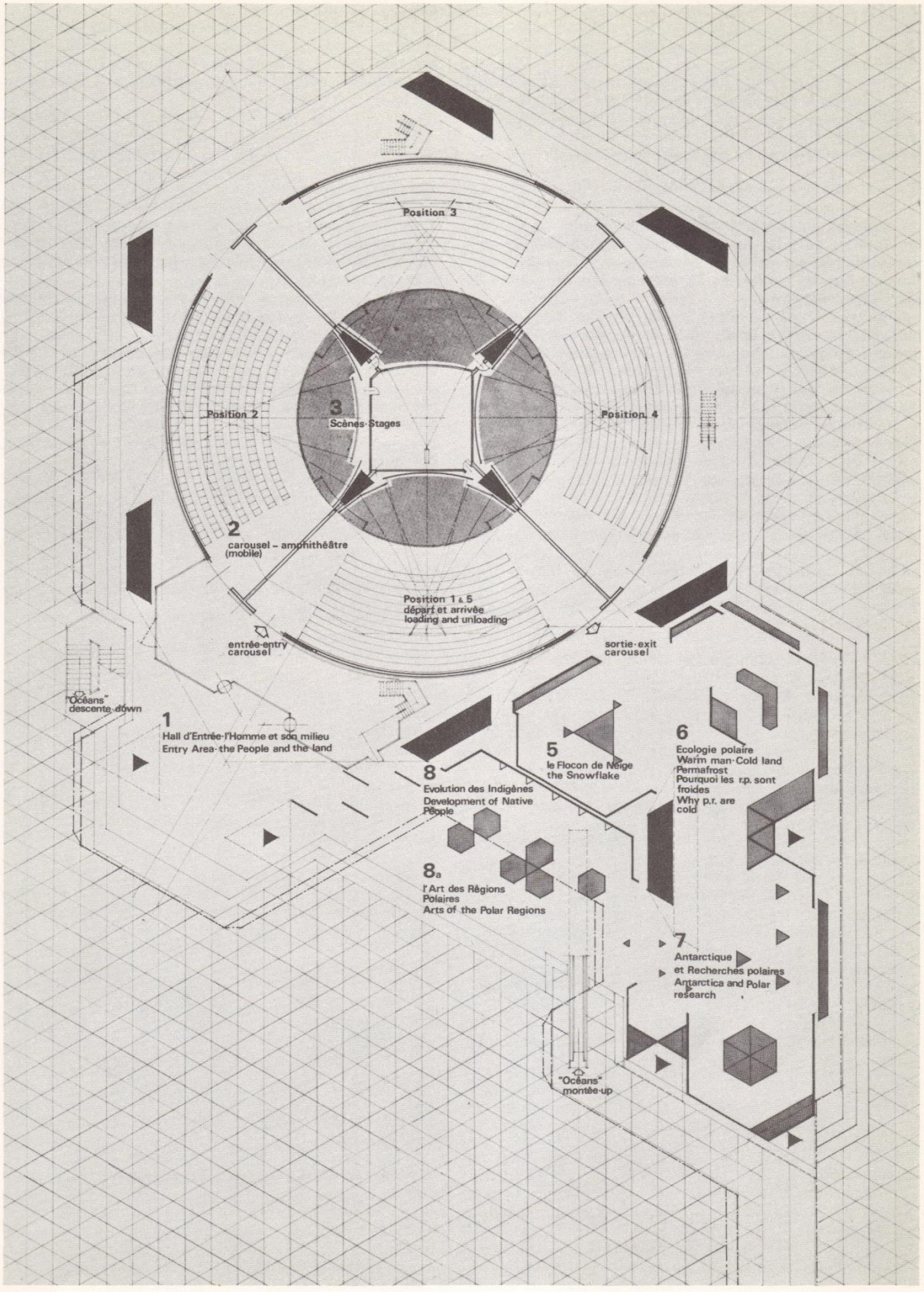


Figure 22 : Timing Schedule ou « découpage temporel » de Graeme Ferguson

Ce tableau a permis d'illustrer le montage de *Polar Life* pendant sa création. Les sections en blanc représentent trois écrans sur lesquels, parmi les onze, des images apparaissaient et à quel moment précis, pendant que le carrousel déplaçait le public vers la gauche. La section plus foncée indique qu'aucune image n'était projetée sur les écrans de ce quadrant. Il y avait donc au minimum un écran actif et au maximum trois (sections en blanc sur la diagonale).

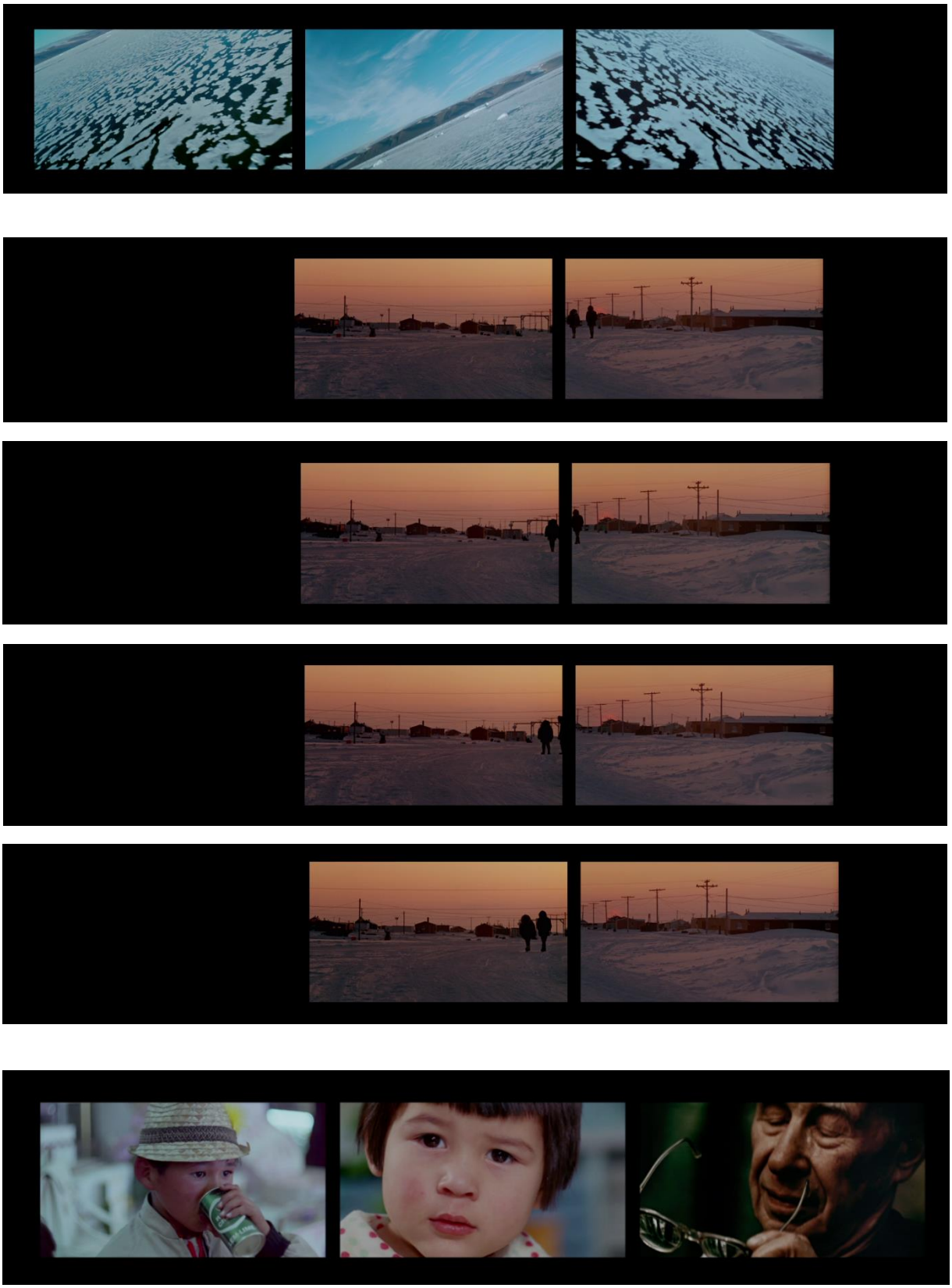


Emplacement des exhibits. Secteur: l'Homme et les régions polaires.

Man and the Polar Regions exhibit layout.

23

Figure 23 : Schéma préparatoire du Pavillon "l'Homme et les régions polaires"
(On remarque qu'à ce stade préparatoire de l'exposition, on envisage d'orienter les estrades de manière centripète, or c'est l'inverse qui sera retenu pour la forme finale du pavillon)
Source : EXPO 67 (Bureau international des expositions), L'Homme Interroge l'Univers / Man the Explorer, *Montréal, La Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, 1963, p. 23.*



Figures 24, 25, 26, 27, 28 et 29 : Photogrammes de la version restaurée de La Vie Polaire
(respectivement situés dans le métrage à environ 01:30 ; 15:18 ; 15:21 ; 15:22 ; 15:25 ; 08:04)





Figures 30 et 31 : Photographie de tournage de Graeme Ferguson et photogramme correspondant à l'extrait de la version restaurée de La Vie Polaire (situé dans le métrage à environ 11:57)

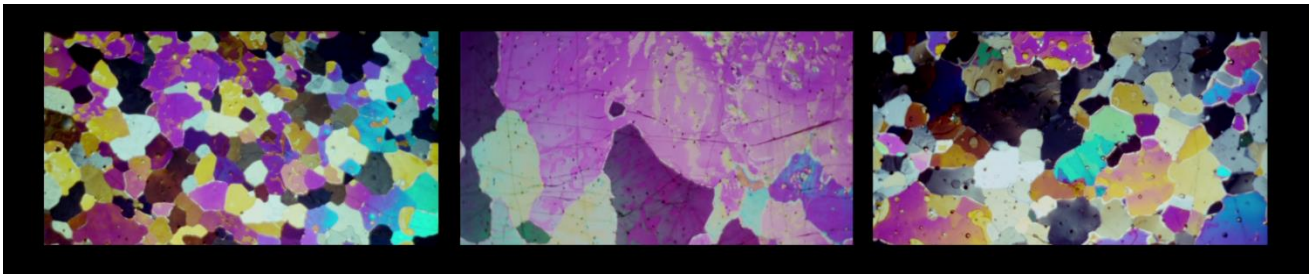


Figure 32 : Photogramme de la version restaurée de La Vie Polaire
(situé dans le métrage à environ 04:03)



Figure 33 : Photographie de Graeme Ferguson avec une carte du pôle nord illustrant les lieux de tournage de Polar Life *(Photographe inconnu. Courtesy of Graeme Ferguson)*

Lieux de tournage (en partant du haut dans le sens des aiguilles d'une montre) : Norlisk, Sibérie (filmé par Yvan Galin); Rovaniemi, Lapland (Finlande); Smith Sound, entre l'île d'Ellesmere et Greenland; l'île Axel Heiberg, Nunavut (Canada); Resolute, Nunavut (Canada); Aklavik, NWT (Canada); Fairbanks, Alaska (USA); Point Barrow, Alaska (USA); Nord de Point Barrow.



MONTRÉAL, VENDREDI 31 AOÛT 1984 ● C 7

DANS LES ÎLES

Georges Lamon

Terre des Hommes, c'est fini!

C'est déjà la dernière saison de Terre des Hommes. Et aussi l'ultime chronique *Dans les îles*. Une dernière saison qui ferme le Grand livre de cette attraction touristique qui, durant 17 années, a perpétué le message d'Expo 67.

Désormais, Terre des Hommes est appelée à une autre destinée. En effet, on le sait, pour assurer sa nécessaire relance, elle devrait s'ouvrir bientôt — un avenir qu'il est difficile encore de préciser même si le projet de loi a été adopté en juin — sur le monde de la science et des techniques et de l'agro-alimentaire.

Mais que les amateurs de La Ronde se consolent : ils pourront encore aller s'en donner à coeur joie dans les manèges trois fins de semaine durant, soit les samedis et dimanches 8 et 9, 15 et 16, 22 et 23 septembre, de midi à 2 h 30.

Trois derniers jours

■ L'Allemagne, le Vénézuéla, l'Inde, l'Égypte et l'Afrique seront en vedette à ce dernier rendez-vous international de Terre des Hommes, à l'occasion particulière du Festival de *l'Oktoberfest*.

Musique, danses folkloriques et chansons avec la chanteuse allemande Roswitha Scheer, venue expressément d'Allemagne, interprétera des lieders et chansons folkloriques de différents pays dans leur langue d'origine.

Dernier feu d'artifice

■ Une foule d'activités de tous genres : jeux collectifs, spectacles de cascadeurs, croisière inusitée, marathon du peintre André Roger, tout cela sur des airs de musique bavaroise, clôtureront le Festival de *l'Oktoberfest*. Un gigantesque feu d'artifice de 38 minutes mettra le point final.

Dimanche, à 15 heures, les plongueurs de l'*Aqua-Revue* établiront également un nouveau record de plongeon de haut vol à l'occasion d'un spectacle dédié à la plongeuse olympique Sylvie Bernier.

Un big-bazar

■ Depuis hier, le Club nautique et de plein air de Montréal organise un « big-bazar » de planches à voile. Les amateurs de ce loisir de plus en plus populaire au Québec pourront d'ailleurs bénéficier de soldes intéressants de fin d'été.

À la prochaine saison !

Figure 34 : Article « Terre des Hommes, c'est fini » de Georges Lamon, publié le vendredi 31 août 1984 dans la rubrique « Dans les îles » du journal québécois La Presse

Texte dialogué de *Polar Life / La Vie Polaire* :

Lise Payette : Ah ce que c'est grand !
Patrick Watson : To me it's like the end of the world.
L. P. : On a l'impression que la création du monde, n'est pas terminée.

L. P. : Je cherche à comprendre pourquoi des gens viennent s'installer dans ce pays.
P. W. : They can't really hunt bear when they settled.
L. P. : Il ne va pas tuer l'ours ?
P. W. : No ! It's not going to kill the bear.
L. P. : De toute façon l'ours est bien plus sympathique que l'homme. Vous croyez que l'ours ne compterait pas les hommes ?

P. W. : There is a bird that every year flies from one pole to the other.
L. P. : Ce sera une surprise pour l'oiseau. Au pôle sud il va trouver de la neige et de la glace.

L. P. : Est-ce que ce n'est pas pour s'amuser que les hommes vo nt si loin trouver le froid, l'hiver ?
P. W. : Oh, it's not just to amuse themselves. They take samples of the eyes, of just four thousand years old and they analyze it with the polarized light.
L. P. : Alors avec de la glace de quatre mille ans, ils font un jeu.

P. W. : This house was built by Scott.
L. P. : C'était un explorateur ?
P. W. : Yes, the most famous of the explorers.
L. P. : Et ça n'a pas bougé, rien n'a changé.
P. W. : For sixty years it's been like that.
L. P. : Soixante ans d'immobilité.
P. W. : Scott, Shackleton, Peary, Amundsen, these were the men who had to go to the poles.
L. P. : Plusieurs d'entre eux allaient vers la mort.
P. W. : For some of them it was a journey to death.
P. W. : When winter heats sea already, our bird leaves, he goes back north again.
L. P. : Il a raison l'oiseau, aucun homme ne peut vivre là.
P. W. : But around that other pole, north pole, people can live, they do live, they always live.
L. P. : Bien sûr, je sais que des hommes ont toujours vécu au pôle nord, ce sont des esquimaux.

Chants recomposé des esquimaux

L. P. : On a l'impression d'être dépassé par la nature.
P. W. : But they 're always been people who 've been drawn by that challenge into the vastness of the north.
L. P. : Des hommes, des femmes, qui ont le courage de la vie quotidienne.

L. P. : Au fond de leurs yeux, il y a peut-être la peur que le printemps ne revienne jamais.
P. W. : No, I see in this people an understanding of, life as it as to be live in offshore land.

Voix-in – en anglais – du prêtre pendant la procession funéraire **:** Our friend, Joey "Alergusa", have led a good life. He was always happy. Who know how and why we 've made take it now. Remember, the good life that the old man let on the soil, will help us to be strong.

L. P. : Est-ce l'oiseau qui est revenu vers le nord ?

P. W. : Yes, this is our bird.

Voix-in enfants et leurs parents

L. P. : It's midnight soon.
P. W. : C'est le soleil de minuit.
L. P. : Il reste là tout le temps ?
P. W. : That sun stays up all day and all night long too and so too the people.
L. P. : Les gens ne dorment plus, ils rendent hommage au soleil.

Voix-in enfants qui attrapent et comptent les abeilles & hurlement du loup polaire

L. P. : Voilà, ça c'est l'imagination de l'homme.
P. W. : People go where there is something to take and overcome, so they can surpass.
L. P. : Oui mais toute son imagination déployée pour combattre le froid le froid le froid, toujours.

L. P. : C'est le pays des Lapons ici ?
P. W. : Yes, this is Lapland.

L. P. : Où est-ce qu'on est maintenant ? Est-ce que c'est la Russie ?
P. W. : It's Siberia !

Fanfare & voix-in pendant la fête.

L. P. : Les jeux sont finis. C'est la grande nuit qui revient.
P. W. : Yes, this is noon, it's Point Barrow Alaska and it's sixty belong.
L. P. : Quand à midi il fait sombre en Alaska, il vaut mieux penser à autre chose qu'à l'hiver qui sera long.

L. P. : Je me demande s'ils leur arrivent de rêver quelquefois, de paysages du sud, de soleil, de mères chaudes?
P. W. : They make their own southern landscapes right where they are.
L. P. : C'est ça ?
P. W. : That's it !

Sons des dancehall et cabarets.

P. W. : There we are, northern lights !
L. P. : Tiens, c'est la première fois que je vois une aurore boréale.

Figure 35 : Continuité dialoguée du film Polar Life / La Vie Polaire *entre Lise Payette et Patrick Watson*

[Cette continuité dialoguée ressort de mon propre relevé personnel. Il peut y avoir une ou deux approximations sur certaines phrases en anglais de Patrick Watson.]

LA VIE POLAIRE / POLAR LIFE - CINEMAEXPO67

Temporaire



La Vie Polaire
Photo: Wolf Koenig, 1967

DU 9 OCTOBRE 2014 AU 2 NOVEMBRE 2014 / SALLE NORMAN-MCLAREN

LA VIE POLAIRE / POLAR LIFE - CINEMAexpo67

Cette installation immersive fait usage d'une technologie numérique de pointe pour recréer la projection multi-écrans du documentaire de Graeme Ferguson diffusé au pavillon *L'Homme interroge l'univers* d'Expo 67.

Les films présentés dans le cadre d'Expo 67 ont suscité l'intérêt du monde entier, en plus d'attirer plus de 50 millions de visiteurs à Montréal, du 22 avril au 27 octobre 1967. L'exposition s'est démarquée des foires internationales précédentes par ses déploiements cinématographiques et audiovisuels spectaculaires, prenant la forme d'architectures urbaines et futuristes. En effet, aucune exposition universelle avant Expo 67 n'avait expérimenté autant de technologies photographiques, filmiques et télématiques. Dans les années 1960, à l'apogée d'un nouvel humanisme mondial issu de l'après-guerre, le cinéma sort de son cadre pour se prolonger dans des environnements englobants, avec écrans, images multiples et immersion à 360 degrés - ces expérimentations sont souvent considérées annonciatrices d'une ère numérique transnationale. Les « films-événements » d'Expo 67 ont été de véritables expériences de création qui vibraient au rythme des énergies dynamisant, dans les années 1960, les scènes artistiques et culturelles internationales. Animée par des aspirations utopistes, Expo 67 a invité des artistes à transformer les perceptions et à recréer le monde. CINEMAexpo67 se veut une mise en valeur des plus inventives expérimentations avec écrans d'Expo 67.

Le film original

La Vie polaire est la première d'une série d'installations qui préluderont aux célébrations du 50e anniversaire d'Expo 67 en 2017. La Vie polaire est un film réalisé par Graeme Ferguson, co-inventeur (avec Roman Kroitor, entre autres) du système IMAX lancé à l'exposition universelle d'Osaka en 1970. On peut considérer La Vie polaire comme une première étape menant à la complexité spatiale panoramique des films IMAX. Faisant partie du pavillon tentaculaire « L'Homme interroge l'univers » situé sur l'île Sainte-Hélène, le film doit sa nouveauté à la salle où il est présenté, avec son plateau tournant où s'assoit le public, entouré de onze écrans fixes. Plusieurs ont souligné la fine juxtaposition des images projetées et de la narration, ainsi que la relation complexe entre l'auditoire en mouvement et les écrans multiples. La narration bilingue assurée par des personnalités médiatiques, Lise Payette et Patrick Watson, accompagne un alliage d'images en mouvement, issues d'archives ou de documents contemporains, qui propose des représentations spatiotemporelles détaillées de l'Arctique et de l'Antarctique. On y voit, entre autres, des Inuits du Nord canadien documentés dans leurs activités quotidiennes, des populations nordiques d'Alaska, de Laponie et de Sibérie, de même que des pionniers venus du Sud, des scientifiques et des explorateurs, ainsi que d'autres habitants des lieux – rennes, ours et oiseaux. Il s'en dégage un portrait candide des communautés, des traditions et des paysages nordiques. Des extraits de films d'archives réalisés par les premiers explorateurs de la région se combinent à des séquences documentaires tournées à l'époque par Ferguson, au cours d'une année de déplacements en Arctique et en

MON HORAIRE

Connectez-vous pour sauvegarder automatiquement votre horaire pour votre prochaine visite.

Imprimer horaire

Antarctique, selon un montage sur écrans multiples qui produit des relations spatiales parfois fluides, parfois fragmentées. Ne visionnant que trois écrans à la fois, le public mettait 28 minutes à effectuer le tour complet de la salle, alors que le film projeté durait en tout 18 minutes.

La recréation

La projection numérique immersive recrée l'expérience audiovisuelle pionnière du film à écrans multiples La Vie polaire. Par le biais d'une technologie numérique avancée, d'un écran incurvé sur 90 degrés représentant 25% de l'écran original et de trois projecteurs numériques haute définition (avec des techniques de distorsion et de fusion des bords qui créent une suite unique et fluide), les images restaurées du film avancent sur les onze écrans virtuels se déplaçant à l'horizontale sur l'écran afin de recréer l'expérience visuelle vécue par le public en 1967. Des photographies d'archives, des dessins architecturaux, une maquette du pavillon d'origine, des outils ayant servi à la création du film pour onze écrans et divers objets-souvenirs sont exposés pour contextualiser l'expérience. La recréation de La Vie polaire, sa réémergence, s'avère une contribution importante dans un contexte où la géopolitique de l'Arctique et le réchauffement climatique occupent les esprits.

Le partenariat

Réunissant un partenariat d'institutions, de spécialistes, d'archivistes et de cinéastes, CINEMAexpo67 vise à retrouver, à restaurer et à rediffuser ces films sous de nouvelles formes et auprès de publics élargis, pour rendre compte de la complexité et de la ferveur inventive d'Expo 67, période excitante qui a marqué l'histoire du cinéma. La recréation de La Vie polaire est issue d'un partenariat entre la Cinémathèque québécoise, où le film original, après son dépôt par la Ville de Montréal, est conservé sous la direction de Jean Gagnon, directeur de la préservation et de l'accès aux collections; l'équipe de recherche de CINEMAexpo67, composée de spécialistes et d'artistes issus des universités Concordia et York, lesquelles ont fourni un financement à la recherche, au commissariat et à la présentation. L'Office national du film du Canada a effectué la numérisation en 4K des éléments originaux du film et sa restauration numérique sous la gouverne de Munro Ferguson, ainsi que la direction technique de l'installation sous la supervision de René Chénier, producteur exécutif, Projets spéciaux.

En collaboration avec

J'aime Une personne aime ça. Soyez le premier parmi vos amis. Lire les commentaires (0) Ajouter à mon horaire

RETOUR À LA LISTE

335, boul. De Maisonneuve Est
Montréal, Québec, H2X 1K1
Métro Berri-UQAM (sortie De Maisonneuve)

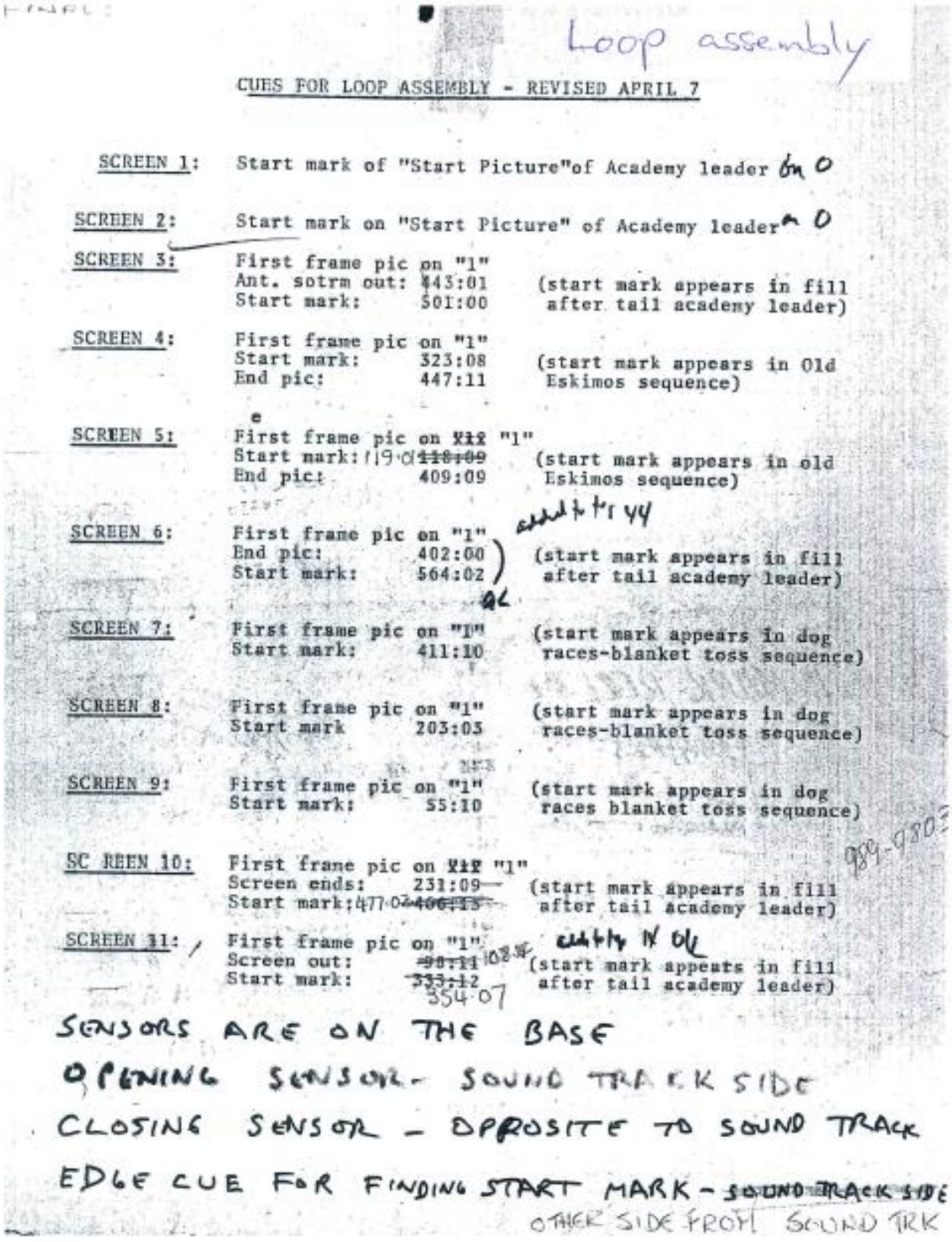
Carte Google et directions

T. 514-842-9763
F. 514-842-1816
info@cinematheque.qc.ca

SUIVEZ-NOUS...

Plan du site
Politique de confidentialité
Conditions d'utilisation

Figure 36 : Présentation officielle de la Cinémathèque québécoise (anciennement sur le site <http://www.cinematheque.qc.ca/fr>)



Loop assembly

CUES FOR LOOP ASSEMBLY - REVISED APRIL 7

SCREEN 1: Start mark of "Start Picture" of Academy leader on 0

SCREEN 2: Start mark on "Start Picture" of Academy leader on 0

SCREEN 3: First frame pic on "1"
Ant. sotrm out: 443:01 (start mark appears in fill
Start mark: 501:00 after tail academy leader)

SCREEN 4: First frame pic on "1"
Start mark: 323:08 (start mark appears in Old
End pic: 447:11 Eskimos sequence)

SCREEN 5: First frame pic on ~~Xii~~ "1"
Start mark: 119:01 ~~118:09~~ (start mark appears in old
End pic: 409:09 Eskimos sequence)

SCREEN 6: First frame pic on "1" add 4 to 1 44
End pic: 402:00 (start mark appears in fill
Start mark: 564:02 after tail academy leader)
QL

SCREEN 7: First frame pic on "1" (start mark appears in dog
Start mark: 411:10 races-blanket toss sequence)

SCREEN 8: First frame pic on "1" (start mark appears in dog
Start mark 203:03 races-blanket toss sequence)

SCREEN 9: First frame pic on "1" (start mark appears in dog
Start mark: 55:10 races blanket toss sequence)

984-980

SC REEN 10: First frame pic on ~~Xii~~ "1"
Screen ends: 231:09 (start mark appears in fill
Start mark: 477:02 ~~406:15~~ after tail academy leader)

SCREEN 11: First frame pic on "1" add 4 to 1 04
Screen out: ~~98:11~~ 108 (start mark appears in fill
Start mark: ~~333:12~~ after tail academy leader)
354 07

SENSORS ARE ON THE BASE
OPENING SENSOR - SOUND TRACK SIDE
CLOSING SENSOR - OPPOSITE TO SOUND TRACK
EDGE CUE FOR FINDING START MARK - ~~SOUND TRACK SIDE~~
OTHER SIDE FROM SOUND TRK

Figure 37 : Cues for loop assembly – revised april 7
(Document communiqué par Mira Mailhot, ONF)

Sound tracks 5

Film House Ltd  22 Front Street West Toronto 363 4321 Producers service centre

do not blow splices in reg track

MONO MASTERS FOR FERGUSON FOR TRANSFER TO OPTICAL

All masters to have a minimum over-run of 20 feet after last signal then a crossmod test.

Screen 1-- 0 to 184 ft. Run optical to 205 ft.
" 2-- 0 to 394 ft " " " 415 ft.
" 3-- No signal till 129 ft. end-383 ft. Run opt. to 605 ft
" 4-- " " " 51 " " 496 ft. " " " 520 ft
" 5-- " " " 123 ft " 533 ft. " " " 555 ft
" 6-- " " " 82 " " 526 ft " " " 550ft
" 7-- " " " 51 " " 494 ft " " " 520ft
" 8-- " " " 137 " " 569 ft " " " 590ft
" 9-- " " " 118 " " 560 ft " " " 580ft
" 10- " " " 134 " " 368 ft " " " 390ft
" 11- 0 to 138 ft. Run optical to 160 ft.

Figure 38 : Mono masters for Ferguson for transfer to optical
(Document communiqué par Mira Mailhot, ONF)







Figures 39, 40 et 41 : Photographies de l'installation La Vie Polaire *en salle Norman-McLaren de la Cinémathèque québécoise*





Figures 42 et 43 : Dispositif de projection de La Vie Polaire *à la Cinémathèque québécoise*