

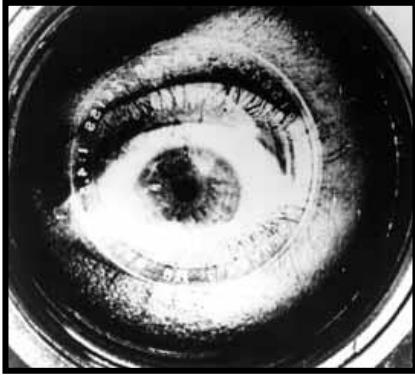
L'Office national du film du Canada
présente



MON OEIL POUR UNE CAMÉRA

une VISION de
denys desjardins

produit par
Nicole Lamothe
Studio Réalités.doc
sept. 2000



*Je suis le Ciné-Oeil, je
suis l'oeil mécanique. Je
suis la machine qui vous
montre le monde comme
elle seule peut le voir.*

*Dziga Vertov
1924*

Résumé

Marqué par la perte d'un œil dans son enfance et fasciné par le pouvoir de la caméra, un cinéaste décide de se faire implanter un œil-caméra. Cette quête futuriste s'amorce sur une table d'opération où un chirurgien lui greffe le dernier prototype d'implant oculaire. Durant sa longue convalescence, il cherche à troquer son œil artificiel en plastique contre une caméra microscopique qui lui permettra de filmer le monde à son insu. Tout au long de sa quête, il découvrira les dernières technologies en matière d'œil et de caméra, ce qui l'amènera à réfléchir sur sa vision du monde.

AVANT-PROPOS

L'histoire qui va suivre est basée sur la vision¹. **Mon œil pour une caméra**, c'est d'abord et avant tout la quête d'un cinéaste borgne² qui voudrait se faire implanter une caméra dans l'œil. Idée insensée, rêve futuriste, folle entreprise, peu importe, cette quête est la mienne et, en ce sens, elle est bien réelle et surtout bien vécue³.

Mon œil pour une caméra, c'est donc un film vécu jusque dans la peau — incarné, pour être plus précis —, dans la mesure où cette quête de l'œil-caméra me convient à moi plus qu'à n'importe qui d'autre. Qui serait prêt, en effet, à sacrifier un de ses yeux pour y implanter une caméra ? Personne. Sinon un cinéaste borgne qui n'a rien à perdre et tout à gagner.

Cinéma incarné et vécu, donc, parce que toute ma vie est un film que je peux visionner à ma guise. Car je suis le fils d'un « homme à la caméra ». Pendant la majeure partie de mon enfance et de mon adolescence, mon père a greffé son œil au viseur de sa caméra Super-8. Sans cesse à l'affût des scènes de la vie familiale, sa vision s'est immortalisée grâce à cette curieuse machine à vues que nous appelons caméra.

En ce sens, la caméra a toujours été pour moi un objet de fascination intimement lié à l'œil. Je ne peux parler de l'un sans penser à l'autre... Penser à l'autre... c'est penser à l'œil que j'ai perdu dans un accident de voiture. Mon père était au volant. Et, depuis ce jour de mai 68, je vis avec un œil artificiel. C'est cet œil que je serais prêt à échanger contre une caméra microscopique. Voici... **Mon œil pour une caméra**.

Note au lecteur : Le scénario a été découpé en séquences. Pour des raisons de compréhension générale, elles vous sont présentées ici en ordre chronologique dans le respect de leur unité dramatique et temporelle. Certaines de ces séquences contiennent plusieurs scènes. À la page 26, vous trouverez une hypothèse de structure qui modifie la chronologie du récit en répartissant ces différentes scènes sur l'ensemble du film. Enfin, chaque séquence comprend une partie **contenu** et une partie **traitement**. Le traitement général du film se trouve à la fin de ce document (p. 30). Bonne lecture.

¹ Dans mon dernier film, **Almanach** (ONF, 1999), il était aussi question de visions, de visions liées à la fin du monde telle qu'annoncée par les voyants et autres prophètes de malheur.

² Il est aussi fasciné par les théories sur le Ciné-Oeil élaborées dans les années 1920 par le cinéaste soviétique Dziga Vertov.

³ Pour vous en convaincre, j'ai pensé faire un petit bout à bout de certaines séquences déjà tournées, donc déjà vécues, dont l'intervention que j'ai subie le 1^{er} août dernier alors qu'un chirurgien ophtalmologiste m'a opéré à l'œil gauche.



Contenu : Pendant très longtemps, mon père a été pour moi et pour son entourage ce qu'on pourrait appeler un homme à la caméra. Omniprésente, sa caméra super-8 a immortalisé la majeure partie de mon enfance et de mon adolescence. Revoir ma vie est pour moi un jeu d'enfant ; il me suffit de mettre une bobine dans le projecteur, et tout mon passé se déroule comme un film. Musique.

Traitement : Sur un fond noir, la narration est très succincte (voir résumé plus haut) ; elle introduit le film qui va suivre. On entend le son d'une caméra super-8 suivi d'une musique des années 50 (Bing Crosby). On aperçoit les premières images du film (et de ma vie) : mes premiers pas devant la caméra où l'on me voit marcher dans l'ombre de mon père qui filme : moi dans la balançoire sur la galerie, en compagnie de ma mère, dans le bain, avec mon ourson Yogi, mes premiers saluts à la caméra, mes anniversaires, etc.

Il s'agit d'un montage de différents moments de mon enfance, tirés de la banque de films de mon père évidemment. Le montage est assez chronologique et un tantinet humoristique. On me voit grandir en quelque sorte.

Cette séquence sert d'ouverture au film et installe la relation privilégiée que j'ai très tôt développée avec la caméra.



Yogi, la caméra et moi



Contenu : En compagnie de mon amie Sylvie, je me rends chez un brocanteur pour acheter une caméra super-8 semblable à celle que mon père avait. Nous jetons un coup d'œil dans la vitrine et nous apercevons une caméra super-8. Sylvie entre et je la suis en filmant avec une caméra vidéo.

Le brocanteur nous accueille. Je lui demande si nous pouvons le filmer. Il accepte. Je m'informe sur la caméra super-8 dans la vitrine. Il va la chercher. J'en profite pour passer la caméra vidéo à Sylvie pour qu'elle filme la scène. J'essaie la caméra. Elle fonctionne. J'ai besoin de pellicule, il m'apporte quelques cassettes. Je déballe une cassette et l'insère dans la caméra tout en racontant au brocanteur que mon père a longtemps filmé en super-8 et que je connais ça un petit peu.

Je filme son décor et les caméras 8 mm accrochées au mur du fond. Je me tourne vers Sylvie et me réjouis que la caméra puisse filmer. Je demande au brocanteur s'il croit que je peux faire un film avec cette caméra et il me répond que je peux toujours essayer, si j'y crois ! Nous repartons avec la caméra super-8 en saluant le brocanteur.

Traitement : Cette séquence est tournée à la main en vidéo légère (VX1000 de Sony). Avec la caméra, j'enregistre ma vision des choses, mon point de vue autrement dit. Une fois à l'intérieur de la boutique du brocanteur, je passe la caméra à Sylvie qui filmiera le reste de cette séquence.

Côté montage, les plans se succèdent sans trop de transitions. Les coupes sont très visibles, au point où il y a souvent des sauts à l'image (*jump cuts*). Lorsque j'essaie d'introduire la cassette de pellicule dans la caméra super-8, on voit surgir quelques *flashes* tirés des films de mon père. Je filme ensuite le décor du brocanteur avec la caméra super-8.

Cette séquence laisse présager mon intention de me lancer sur les traces de mon père en reprenant la caméra super-8, et introduit la quête qui sera la mienne durant la majeure partie du film : trouver ma vision à l'aide de la caméra.



Contenu : Je m'installe à côté du projecteur super-8. Tout autour, il y a plusieurs bobines de films. Sur le **canapé** du fond, mes amis Sylvie, Ugo, Caroline et Catherine (qui fait le son) attendent le début de la projection. Sylvie (ou Ugo) a une caméra vidéo à la main. Elle me filme alors que je prends une bobine au-dessus d'une pile. Je l'ouvre et refais une collure (j'aimais bien observer mon père lorsqu'il collait ses films). Je profite de cette occasion pour dire à mes amis qu'il s'agit d'une séquence que mon père a filmée en 1958 alors qu'il venait tout juste d'acheter sa caméra. J'introduis la pellicule dans le projecteur et la projection débute. Nous voyons quelques raquetteurs défiler avec leur dossard. Retour au salon, je demande à mes amis si cela ne leur rappelle pas un film de l'ONF tourné la même année ??? *LES RAQUETTEURS* !

Sur une image en noir et blanc de meilleure qualité, des raquetteurs avancent alors que débute le générique du film : **Canada L'OFFICE NATIONAL DU FILM présente**. En observant en alternance les raquetteurs filmés par mon père et ceux filmés par des cinéastes de l'ONF, on voit bien la parenté qui se dessine entre le cinéma de famille et les débuts du cinéma direct à l'ONF. J'arrête le projecteur pour m'adresser à mes amis : « *Je me suis rendu compte en regardant ce film que le cinéma direct traduisait une volonté de se rapprocher du vrai monde, une volonté qui était déjà présente dans le cinéma de famille !* »

Traitement : Cette séquence est tournée à deux caméras : sur un trépied, une caméra super-8 qui filme l'action dans son ensemble avec un grand-angle (les amies sur le canapé, Sylvie qui me filme, et moi qui travaille près du projecteur) et une caméra vidéo tenue par Sylvie qui filme en plans rapprochés mes faits et gestes (année sur la bobine super-8, collage de la pellicule, les amies sur le canapé, démarrage du projecteur, etc.). Une fois le projecteur enclenché, la lumière de la projection vient éblouir la pellicule de la caméra super-8 et l'on voit apparaître les images des raquetteurs filmés par mon père. En alternance, on aperçoit des images des raquetteurs de l'ONF qui viennent confirmer les similitudes qui existent avec les images tournées par mon père.

Cette séquence positionne le type de cinéma documentaire pratiqué par mon père vis-à-vis du cinéma documentaire de l'ONF. Elle sert aussi à montrer les débuts de mon père à la caméra, tout en donnant une idée de ce qu'il a filmé et de l'influence que cela a eue sur moi.



Contenu : Ma mère est assise derrière sa machine à coudre. Je lui montre la caméra super-8 que j'ai achetée chez le brocanteur. Elle la prend dans ses mains, ce qui lui rappelle une quantité de souvenirs liés à la caméra et au cinéma de famille (surgissent alors quelques *flashes* tirés des films de mon père : les raquetteurs entre autres). Elle avoue n'avoir jamais aimé être filmée parce qu'elle n'accepte pas l'image que lui renvoie la caméra. Pourtant, à son grand malheur, elle a épousé un homme à la caméra (et elle a un fils qui est cinéaste). Nous échangeons quelques propos sur les effets (positifs et négatifs) de l'omniprésence de la caméra dans notre famille.

Elle prend dans ses mains mon ourson Yogi et je profite de cette occasion pour lui montrer le tissu que j'ai acheté. Il s'agit d'un tissu brun, poilu, destiné à recouvrir mon ourson (de la peau de Yogi, en quelque sorte). Je lui confie qu'il serait temps que Yogi fasse peau neuve. Elle ne peut s'empêcher de me raconter comment elle a récupéré Yogi après l'accident de voiture que nous avons eu, mon père et moi ; et à quel point, surtout, ma destinée est intimement liée à cet ourson en peluche. En regardant les yeux de Yogi, elle blague en disant qu'il serait peut-être temps de lui trouver un nouvel œil. Je lui dis que je projette de filmer mon père pour qu'il me raconte l'accident. Elle m'encourage à le faire, tout en me rappelant qu'il s'agit d'un sujet tabou dont il s'est bien gardé de parler jusqu'ici.

Bien affairée à sa machine à coudre, ma mère commence la transformation de mon Yogi : elle découd ses yeux, pratique une incision au niveau de l'œil, ouvre la peau, etc. Elle opère avec minutie. Son travail, chirurgical, ressemble à celui du médecin qui m'a opéré à l'œil gauche. Lorsqu'elle a terminée, elle me présente Yogi avec ses nouveaux yeux. Je le prends dans mes mains pendant qu'elle nous filme tous les deux.

Traitement : Tournée en trois temps (discussion, opération de Yogi, remise de Yogi), cette séquence est filmée de mon point de vue. D'abord en vidéo, pour tout ce qui concerne la discussion entourant la caméra super-8, Yogi et l'accident de voiture avec mon père, puis en super-8 pour la partie consacrée à l'opération de Yogi. Côté montage, cette séquence sera découpée au besoin pour servir l'avancement du récit — plus particulièrement, l'opération de Yogi, qui sera montée en parallèle avec ma propre opération et des images d'archives tirées du film **L'Homme à la caméra** (1928), de Dziga Vertov où l'on aperçoit une femme qui travaille à sa machine à coudre (une machine identique à celle que ma mère possède, voir photos à la page 35). L'intérêt et la pertinence de cette séquence se passe de commentaires.



Contenu : Nous sommes dans la cour intérieure de l'ONF. Mon père fait une claquette. Je lui montre la caméra super-8 que je me suis achetée. Il la tient et la regarde avec beaucoup d'étonnement. Il me dit qu'elle est belle, mais qu'elle semble compliquée. Je lui précise qu'elle possède plus de fonctions que les caméras qu'il utilisait. Je lui confie que mon intention était de le revoir avec une caméra super-8 à la main.

Je lui demande de me filmer avec la caméra vidéo pendant que je le filmerai en super-8. Nous nous échangeons les caméras tout en filmant. Il me précise qu'il est écrit REC (pour *record*) dans le viseur. Justement, je lui rappelle qu'il est en train de filmer. Bien malgré lui, il filme le ciel. Il avoue qu'il a de la difficulté à me trouver dans son viseur. Je lui dis de regarder plus bas. Il me voit... comme lorsque j'étais enfant (*flashes* de mes premiers pas sur la galerie il y a plus de trente ans). Alors qu'il me filme, je lui glisse quelques mots au sujet de mon projet de film qui traite justement des gens qui, comme lui, ont enregistré la vie de leur famille ; de ces hommes à la caméra qu'on appelle plus familièrement des « mon oncles à la caméra ». On aperçoit alors une image en super-8 montrant un homme en « bédaine » et en maillot de bain qui filme avec une petite caméra.

Avec la caméra vidéo, je filme les réactions de mon père qui m'écoute alors que je cherche à préciser mon projet de film. Je lui parle de mes réflexions à propos de la perte de mon œil, je lui dis que cela a forcément changé ma vision, et que la vision est très importante, surtout quand on fait du cinéma. Il acquiesce. Je lui rappelle qu'il a une vision binoculaire et que ma vision est monoculaire... Il ne semble pas du tout familier avec cette terminologie. J'insiste, pour qu'il me comprenne bien. C'est alors que je tente, visiblement très mal à l'aise, de lui demander de me parler de l'accident que nous avons vécu. Il refuse de parler de cela. Alors, je tente de lui soutirer quelques informations techniques. Il me dit que cela a eu lieu en 1968, qu'il était au volant d'une voiture décapotable... puis, finalement, il me raconte la scène.

Il roulait sur l'autoroute. À la sortie d'un poste de péage, il s'est retourné après avoir senti le vent dans l'auto, il a vu que ma couverture était tombée, et c'est en voulant la ramasser qu'il a frappé de plein fouet le cinquième poteau sur le bord de l'autoroute. « *J'ai frappé le poteau en plein milieu, en plein milieu... Quand même j'aurais pratiqué une semaine avant, je n'aurais pas pu le frapper plus dans le milieu que ça !* » Moment de silence et de malaise. Alors, il ajoute : « *On ne pourrait pas parler du baseball ou du football ?* »

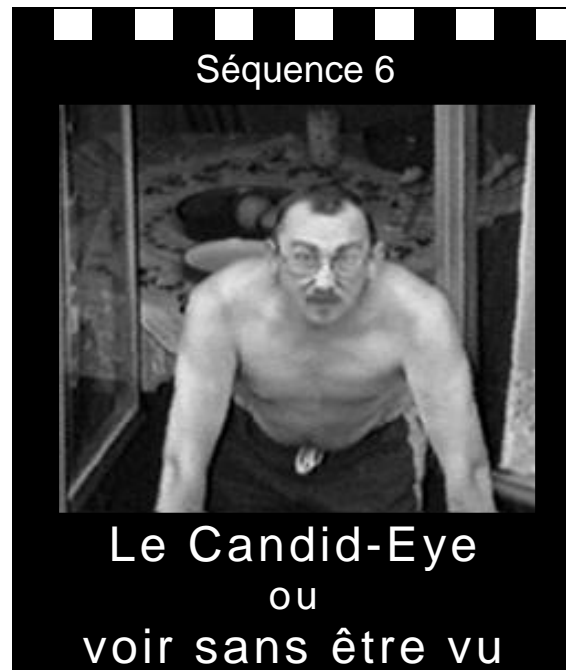
Nous assistons à une partie de football. Je suis assis à ses côtés. Avec ses longues-vues (lunettes d'approche), mon père regarde en direction du terrain de jeu. De son point de vue, nous voyons les joueurs (de façon humoristique, sa vision binoculaire est représentée par deux cercles à demi fermés qui reproduisent la même image à droite et à gauche). Il me passe ses longues-vues et je regarde à mon tour (il n'y a plus qu'un seul cercle à droite de l'image). Je prends plaisir à regarder avec ces longues-vues. Je promène mon regard un peu partout sur la foule quand, soudainement, je surprends une caméra qui me filme au loin. **Candid-Eye**.

Traitement : Cette séquence est principalement tournée en vidéo et de mon point de vue (à l'exception du court extrait où mon père me filme pendant que je le filme en super-8). Côté montage, les plans s'enchaînent rapidement. Ils sont liés par un court *flash* montrant une amorce super-8 accompagnée d'un son de caméra. Ce procédé est utilisé de manière récurrente à diverses reprises ; particulièrement lorsque la caméra super-8 passe d'une personne à une autre (comme avec le brocanteur ou avec ma mère). Il arrive alors que nous puissions voir surgir quelques images filmées par mon père ou de très brefs extraits du film **L'Homme à la caméra**, de Dziga Vertov.

Par exemple, lorsque mon père prend la caméra super-8, il a la curieuse idée de jeter un coup d'œil dans l'objectif (au lieu de regarder dans le viseur). Un montage rapide nous permet de voir un *flash* tiré du film de Dziga Vertov où l'œil et l'objectif ne forment plus qu'une seule et même entité (plan de l'œil-caméra ou de ce que Vertov appelle le « Ciné-Oeil »). Une autre variante de ce procédé est utilisée aussi lorsque mon père prend la caméra vidéo et qu'il me filme. Dès cet instant, le montage nous donne accès à un extrait de film tourné il y a plus de trente ans, où l'on m'aperçoit en train de regarder mon père qui me filme. Bref, dans cette séquence, le montage commence à se faire sentir davantage, ce qui me permet d'exprimer plus librement les différentes visions (*flashes*) qui me viennent à l'esprit.

Par ailleurs, en ce qui a trait au récit de l'accident, celui-ci est illustré par des images provenant de différentes sources. D'abord, pour la scène du poste de péage, j'ai retracé une séquence tirée d'un film de l'ONF intitulé **Le campeur décampe**, de Gerald Potterton. Tourné en 1966 (l'accident a eu lieu en 68), ce film offre des images subjectives d'un conducteur qui traverse un poste de péage. Pour compléter ces images, j'ai tourné une scène où je conduis ma voiture décapotable sur l'autoroute. Sur la banquette arrière, nous pouvons apercevoir mon ourson Yogi confortablement emmitouflé ; le plan suivant nous fait voir qu'il tombe sur le tapis alors que je me retourne pour le ramasser. La scène finit par un plan au ralenti où l'on me voit au volant, la tête tournée vers l'arrière. Suit un extrait célèbre tiré du film **Un chien andalou** (1928), de Luis Buñuel, où l'on voit un barbier qui, à l'aide d'un rasoir, tranche un œil en plein centre. Ce plan est, disons-le, assez évocateur !

Enfin, cette séquence se termine de manière quelque peu humoristique alors que mon père et moi assistons à un match de football. Nous sommes dans les gradins. Mon père regarde la partie avec ses jumelles, puis il me les prête pour que je puisse regarder, moi aussi. Cette scène est tournée en super-8. À l'aide d'un simple effet spécial ajouté au montage, on voit bien que sa vision est binoculaire (deux cercles reproduisent la même image), tandis que ma vision est monoculaire (un seul cercle). À travers les jumelles de mon père, je vois le monde à son insu. Je surprends une caméra qui nous filme. Cette vision me rappelle celle du *Candid-Eye*.



Contenu : **CANDID.** Nous voyons une dame appuyée à sa fenêtre qui regarde à sa gauche. **EYE.** Elle tourne la tête pour regarder de l'autre côté. **VOIR.** Puis, regarde de nouveau à sa gauche. **AVEC LE TÉLÉOBJECTIF.** La caméra fait un panoramique à gauche et surprend un homme assis sur le bord de sa fenêtre et qui regarde lui aussi vers la gauche. Il se ronge les ongles. On m'entend chuchoter : « *Filmer à l'improviste, à l'insu des gens... sur le vif!* » **CANDID-EYE.** La caméra fait un autre pan vers la gauche et surprend une autre dame, appuyée à sa fenêtre, qui regarde vers le bas. Je chuchote : « *Capter la vie sans scénario. Passer inaperçu. Voir, sans être vu* ». La caméra fait un pan vers le haut et, à notre plus grand étonnement, nous voyons un homme torse nu qui regarde droit devant, les yeux rivés sur la caméra, affichant un regard réprobateur.

Traitement : Cette séquence est de très courte durée. Une trentaine de secondes environ. Elle est tournée de manière subjective avec une caméra vidéo. Il s'agit d'un plan séquence. Quelques intertitres découpent cette séquence de manière à faire ressortir certains mots clés : **CANDID. EYE. VOIR. AVEC LE TÉLÉOBJECTIF. CANDID-EYE.** On entend le son de la rue et ma voix qui chuchote de courtes phrases.



Contenu : Nous sommes dans la cour intérieure de l'ONF. Je suis en compagnie de mon ami Boris Lehman, cinéaste belge. Boris filme avec une petite caméra portative. Nous marchons. Il s'approche de moi pour faire le point (la mise au point) sur ma bouche, puis sur mon œil. Il filme mon œil à travers mes lunettes rouges. Je lui demande si l'œil est net. Il me répond qu'il voit l'œil. Moi, de mon côté, je vois l'objectif. Je fixe l'objectif et... ça tourne.

Nous marchons. Nous parlons brièvement du cinéaste russe Dziga Vertov. Nous avons chacun notre caméra vidéo. Nous nous filmons mutuellement (champ/contrechamp). Boris me fait des confidences au sujet du rapport particulier qu'il entretient avec la caméra. *« C'est toujours la caméra qui me sauve... me sauve du désespoir... de l'impossibilité de vivre. »* Je lui demande si c'est pour cette raison qu'il filme tout le temps. Il m'avoue que, lorsqu'il ne filme pas pendant un certain temps, il se sent un petit peu malade. Il compare son état à celui d'un toxicomane.

Boris filme l'ombre de nos caméras et de nos corps sur le sol. Instant de poésie où il me dit que *« l'ombre nous accompagne tout le temps. On ne peut pas s'en séparer. Il y a des contes fantastiques où l'ombre se sépare du corps... C'est très intéressant ! »*. Nous rapprochons nos caméras. Je filme dans l'objectif de Boris, et lui filme dans le mien. Nos deux objectifs se rejoignent. Boris trouve que l'objectif de ma caméra ne ressemble pas du tout à un œil.

Il veut se rapprocher de mon œil. À travers mes lunettes, il filme un œil et puis l'autre. Je lui confie que, lorsqu'il filme mon œil qui ne voit pas, j'ai l'impression qu'il filme quelqu'un d'autre. Il cherche à voir la différence entre mes deux yeux. Il filme alors longuement l'œil qui ne voit pas. *« C'est l'œil aveugle ? »*, demande-t-il. Je lui réponds que c'est bien celui-là et, du même coup, lui annonce que je souhaiterais me faire implanter une caméra dans cet œil. Boris cherche à savoir s'il existe des caméras aussi miniatures. Je lui réponds que je veux justement faire un film à ce sujet. Il conclut en disant : *« Est-ce que tu es dans l'utopie et la science-fiction ou bien dans la réalité ? Tu sais bien que l'utopie devient réelle. Il faut rêver pour que le miracle se produise ! »*

Traitement : Cette séquence est tournée en vidéo légère. Boris et moi avons chacun une caméra, ce qui nous permet de filmer nos discussions de notre point de vue respectif. Nos deux visions se rencontrent et sont réunies au moyen d'un montage dynamique qui fait alterner le champ et le contrechamp. Encore une fois, l'insertion de certaines images significatives permet d'ajouter un sens qui n'est pas toujours évident au premier abord.

Par exemple, cette séquence s'amorce alors que Boris filme en gros plan mon œil gauche à travers mes lunettes rouges. À deux reprises, il dit qu'il voit l'œil. Nous le voyons effectivement, mais aussi le reflet de l'objectif de sa caméra dans mes lunettes. L'image qui me vient alors à l'esprit est celle du Ciné-Oeil que Dziga Vertov utilise à quelques reprises dans son film **L'Homme à la caméra**. Aussi, en superposant mon œil à celui filmé par Vertov, j'arrive à communiquer au spectateur cette vision qui est la mienne et qui n'apparaîtrait pas à l'écran autrement que par le montage. Même procédé, un peu plus loin, lorsque je fixe l'objectif en disant : « *...et ça tourne !* » En utilisant une autre image tirée du film de Vertov où l'on voit une main qui fait tourner la manivelle d'une caméra, je parviens à illustrer plus clairement ma vision.

De même, lorsque Boris filme nos ombres sur le sol, ce que je vois à travers cet extrait, c'est ce plan où je marche dans l'ombre de mon père qui filme. Présenté au ralenti (peut-être même à reculons ?), ce plan colle à merveille aux propos de Boris sur cette ombre qui nous accompagne tout le temps et dont on ne peut se séparer, hormis dans certains contes fantastiques. Cette symbolique entourant les ombres est assez saisissante, d'autant plus qu'elle se résume à un seul plan qui devient la métaphore de la relation avec mon père.

D'ailleurs, cette séquence tournée en compagnie de Boris permet au film de prendre une autre tournure. Dans les séquences précédentes, il est davantage question du passé. Ici, ma quête s'oriente clairement vers l'avenir alors que j'annonce à Boris mon intention de me faire implanter une caméra dans l'œil. Ce nouvel objectif va nécessairement mettre de l'avant mon intérêt pour l'œil sans toutefois délaisser ma passion pour la caméra et pour la vision qu'elle me procure. Par sa conclusion, Boris résume assez bien là où j'en suis : « *Est-ce que tu es dans l'utopie et la science-fiction ou bien dans la réalité ? Tu sais bien que l'utopie devient réelle. Il faut rêver pour que le miracle se produise !* » Pour alimenter le rêve, je plonge dans les réflexions et les théories sur le Ciné-Oeil élaborées par Dziga Vertov.



Contenu : Dans une pièce sombre, ma main allume quelques chandelles. À la lueur de celles-ci, on voit peu à peu apparaître le décor (dans un grand miroir). Des livres et des revues sont dispersés çà et là, des photos en noir et blanc, un cendrier avec une cigarette allumée, une petite caméra vidéo, etc. Puis, ma main s'avance comme si elle allait prendre un livre. Elle caresse les couvertures. Finalement, elle s'empare d'une revue, **Cahiers du cinéma : Russie années vingt**. J'ouvre cette revue et j'en feuillette les premières pages. Je m'arrête sur un titre, en haut d'une page : **Dziga Vertov : Textes et Manifestes**.

Je tourne la page et m'attarde sur une photo où l'on voit le visage d'un homme en gros plan (Dziga Vertov). Je lis à voix basse un extrait du texte : « *Le Ciné-Oeil se comprend comme ce que l'œil ne voit pas, comme le microscope et le télescope du temps.* » (p. 8) En très gros plan, nous voyons les deux yeux de Dziga Vertov. Sur cette photo, on entend ma voix, transformée cette fois-ci, qui répète « *l'œil ne voit pas* ». Apparaissent alors des images tirées d'un vieux film en noir et blanc où une femme cligne des yeux. Après une courte pause, je poursuis ma lecture. Le texte apparaît en gros plan : « *Le Ciné-Oeil : possibilité de rendre l'invisible visible, d'éclairer l'obscurité, de mettre à nu ce qui est masqué.* » Pendant un très bref instant, on voit ma main qui allume une chandelle. « *Pas la prise de vue à l'improviste pour la prise de vue à l'improviste, mais pour montrer les gens sans masque, sans maquillage, les saisir avec l'œil de la caméra, lire leurs pensées mises à nu par la caméra.* » Les images du vieux film en noir et blanc passent pendant que je lis : « *Que faire de ma caméra ? Quel est son rôle dans l'offensive que je lance contre le monde visible ?* » Sur une photo, on peut apercevoir Vertov qui porte un trépied et une caméra sur ses épaules. « *Je suis le Ciné-Oeil. Je suis l'œil mécanique. Je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir.* » Plusieurs flashes surgissent où l'on voit le plan du Ciné-Oeil de Vertov juxtaposé à mon propre œil.

Traitement : Cette séquence diffère sensiblement des autres séquences. Le traitement est ici plus mystérieux, plus poétique, plus impressionniste (comme décor, il y a principalement des livres, des photocopies et divers papiers concernant Vertov, des chandelles en grande quantité et un énorme miroir). D'abord, toute cette séquence est filmée avec la caméra super-8 d'un point de vue subjectif. La caméra, comme un œil, survole les éléments déposés de façon pêle-mêle tout autour de moi. Seule ma main apparaît parfois dans l'image. Elle feuillette les pages d'une revue, s'arrête devant une photo et suit quelques lignes d'un texte, un passage. Bref, toute l'emphase est mise sur les écrits de Vertov et sur les extraits de son film **L'Homme à la caméra** (1928).

Nous découvrons le réalisateur à travers quelques photos en noir et blanc : Vertov en tournage transportant un trépied, Vertov en montage, une affiche de ses films **L'Homme à la caméra** et **Kino-Eye (Le Ciné-Oeil)**. Au bas d'une de ces photos, on peut voir son nom, **Denis Kaufman, dit Dziga Vertov (1896-1954), réalisateur soviétique**. Certains extraits de ses textes sont photocopiés et agrandis de manière à attirer le regard du spectateur sur des mots importants. Dans son ensemble, le décor ressemble à un collage improvisé d'éléments disparates.

Sur le plan sonore, une musique ambiante, atmosphérique, ajoute un soupçon de mysticisme à cette séquence (musique du groupe australien Lights in a Fat City). On entend aussi faiblement le son de la caméra qui tourne. Au premier plan, ma voix chuchote certains passages. Sur un autre ton, je reprends parfois certains bouts de phrases plus marquants qui viennent se superposer aux passages chuchotés.

L'intérêt de cette séquence, tant pour moi que pour le spectateur, est de plonger dans l'univers de Dziga Vertov. Déjà, visuellement, je me retrouve entouré de ses écrits théoriques. Je suis donc au centre de son monde littéraire, de sa pensée en quelque sorte. Ce rituel a pour but de créer une forme de mimétisme qui me conduit, me pousse même, à devenir le Ciné-Oeil. « *Je suis le Ciné-Œil.* » « I am Kino-Eye. »



Contenu : Sur une image fixe où l'on voit plusieurs petites photos disposées comme sur une planche contact, il est écrit : **Le film le plus long, Cinémathon, Gérard Courant.** Sur cette image, on entend ma voix : « *Ma rencontre avec le Cinémathon de Gérard Courant fut déterminante. Trois minutes de vérité devant la caméra. Jamais, non, jamais, je n'aurais osé faire ce que j'ai fait devant quiconque. Dès ce moment, j'ai compris à quel point la caméra avait un pouvoir sur moi.* » Puis, apparaissent successivement trois intertitres écrits en lettres cursives par Gérard Courant : 1) **1854 - Denys Desjardins** 2) **Canada cinéaste enseignant de cinéma** 3) **Fait à Moncton (Nouveau-Brunswick, Canada) le 24 septembre 1997 à 10 heures 50.**

Après ces intertitres, le Cinémathon commence. Je cache mon visage avec mes mains. L'image est vacillante, ce qui donne une allure étrange à la séquence. Je retire tranquillement mes mains. Je porte des lunettes fumées. **FLASH NOIR.** Je détache mes cheveux longs qui volent au vent. Je retire mes lunettes. **FLASH NOIR.** Je me frotte les yeux, me passe les mains dans les cheveux et sur le visage. **FLASH NOIR.** Avec mes doigts, je fais le tour de mes yeux. **FLASH NOIR.** J'ai l'air passablement tendu. Je déboutonne le haut de ma chemise et en ouvre plus grand le col comme pour mieux respirer. **FLASH NOIR.** Je touche mes yeux à nouveau. Je les frotte. Puis, je m'attarde sur l'œil situé à gauche de l'écran (mon œil droit, selon toute apparence). Pendant qu'une de mes mains cache l'autre, je commence à retirer mon œil artificiel. Je le retire de son orbite et le présente à la caméra. Curieusement, une autre main, identique à la mienne, tient elle aussi un œil entre ses doigts. Soudainement, je me retourne, et montre l'œil en gros plan à la caméra. À ce moment, on se rend bien compte que toute cette séquence est filmée dans un miroir et que la caméra se trouve derrière moi. **FLASH NOIR.** Je place mon œil artificiel devant son orbite sans tenter de le remettre à sa place. **FLASH NOIR.** Je tiens mon œil artificiel à l'extrémité de mon bras et le ramène vers moi pour finalement le replacer à l'intérieur de l'orbite. **FLASH NOIR.**

Traitement : La séquence est tournée en super-8. Une musique du groupe Lights in a Fat City joue pendant toute cette séquence. Elle colle à merveille à chacun des gestes que je pose. À voir !



Contenu : Je roule en voiture. Je porte un oeil de pirate à l'œil gauche. Sur mon rétroviseur de gauche il y a un papier où il est écrit : **ANGLE MORT**. Ensuite, je marche dans un corridor. Des caméras de surveillance filment mon trajet d'un corridor à l'autre. J'arrive à un bureau et demande à rencontrer le professeur Mohamad Sawan. Il me reçoit. Je lui dis que j'ai entendu parler des recherches sur la vision artificielle et de ce patient aveugle (Gerry) qui arrive à voir avec l'aide d'une caméra branchée sur son cortex visuel. Comme j'ai perdu un œil à l'âge de deux ans, j'aimerais savoir ce qu'il pourrait faire pour m'aider. Il m'explique que les technologies créées jusqu'à maintenant en matière de vision artificielle ne sont pas conçues pour les borgnes. Le cerveau est, semble-t-il, incapable de gérer deux types de visions. La vision naturelle et la vision artificielle ne sont pas compatibles. Je lui demande s'il serait possible, alors, d'insérer une caméra dans mon œil artificiel. Il m'invite à le suivre.

Nous sommes maintenant dans le laboratoire. Le professeur me montre un prototype de caméra microscopique qu'il utilise pour redonner la vue aux aveugles. Cette caméra fonctionne sans l'aide d'un fil. Elle est très petite en effet. Il m'explique son fonctionnement. Avec l'aide d'un de ses assistants, il me fait une démonstration. Pendant qu'il me filme, je filme l'écran où j'apparais en basse résolution. D'une de mes poches, je sors mon œil artificiel. À nouveau, je lui demande s'il serait possible de dissimuler cette caméra dans cet œil, non pas dans le but de voir mais de façon à pouvoir filmer. Il me répond qu'il pourrait y arriver d'ici deux ans moyennant une somme de 100 000 \$ environ. Je lui réponds que c'est un peu cher, mais que je vais quand même en parler à ma productrice.



Contenu : Cette séquence est découpée en scènes.

1. Mon ourson Yogi est couché dans un lit d'hôpital à côté d'une claquette et d'un exemplaire de la revue *Les Cahiers du Cinéma*. Son œil gauche est caché par un « œil de pirate ».

2. Je suis assis dans mon lit à l'hôpital. Je feuillette la revue *Les Cahiers du Cinéma : Russie années vingt*. Mes deux yeux dépassent en haut de la revue. Retournant la revue vers la caméra, je montre une photo de Dziga Vertov où l'on voit ses deux yeux en gros plan.

3. Arrivée de l'équipe de tournage (Sylvie, Ugo, Catherine et Gilbert). Je filme leur entrée et les salutations cordiales. Gilbert filme la scène de son point de vue. Je passe ma caméra vidéo à Ugo et je prends la caméra super-8. Je filme avec la caméra super-8 qui semble avoir un problème. Gilbert me demande : « *Toi, Denys, comment ça va à part la technique ?* » Je lui réponds que je chasse mon anxiété en filmant. Sylvie cherche à savoir ce que signifie l'écriteau NPO accroché en haut de mon lit. Je lui réponds que c'est pour indiquer que le patient doit être à jeun avant l'opération. Ugo me montre la caméra miniature qu'ils ont apportée. Une infirmière arrive pour prendre ma tension. À la blague, je lui tends le bras de Yogi. Ma pression est très haute (170 sur 90). Je lui dis que c'est parce que j'ai de la visite et que je sens la pression des caméras qui filment. En très gros plan, Gilbert filme mes deux yeux et la caméra super-8 que j'ai dans les mains. Ugo filme ce qui est écrit sur mon t-shirt : **Vous allez VOIR ce que vous allez VOIR.**

4. C'est le matin. Je suis vêtu d'une jaquette d'hôpital. Je suis visiblement nerveux. Gilbert me demande si je suis nerveux. Je lui dis que ça va. Il s'informe de Yogi et je lui réponds qu'il dort toujours bien et, comme il est à jeun depuis très longtemps, il est prêt. Nous attendons l'arrivée de la civière. La civière arrive. Le porteur m'invite à y prendre place. Il me conduit au bloc opératoire. À bord de ma civière, je filme tout le trajet. Gilbert me devance avec sa caméra. Nous prenons l'ascenseur. Arrivé en bas, je filme mon entrée dans le bloc opératoire. Gilbert m'avise qu'il doit cesser de filmer afin de se préparer pour l'opération. Je le salue et lui dis qu'on va se revoir dans la salle d'opération pour une dernière claquette.

5. Une infirmière place les instruments nécessaires à mon opération. J'entre dans la salle d'opération sur ma civière. Je filme. Yogi est à mes côtés. Ugo, Catherine et Gilbert sont prêts à filmer l'opération. Le personnel infirmier s'affaire autour de moi. Je me glisse sur la table d'opération. On amène Yogi qui est demeuré sur la civière. Je fais une dernière claquette avant qu'ils m'endorment et je dis au revoir à l'équipe. Je commence, peu à peu, à m'assoupir. Gilbert filme mon œil jusqu'à ce que je sois complètement endormi.

6. Le docteur Jordan enfile ses gants de chirurgien. Une infirmière l'aide à attacher ses vêtements. Il met son casque opératoire surmonté d'un deux lentilles. Une lumière est fixée sur son front. Je dors à poings fermés. Le docteur Jordan m'installe une pince qui tient l'orbite de mon œil ouvert. Il dit à ses assistants que je suis le réalisateur du film. J'ai un tube dans la bouche qui contrôle ma respiration. On entend le son de la machine qui vérifie mes battements de cœur. L'opération débute.

7, 8 et 9. Le docteur Jordan et son assistante m'opèrent dans l'œil. Il décrit chacun des gestes qu'il fait (je vous épargne cette description :-). Sylvie suit l'opération à travers une fenêtre. C'est de son point de vue que nous voyons la scène.

10. Après avoir localisé mes muscles oculaires, le docteur Jordan les attache solidement à des fils. À l'aide d'un instrument appelé *introducer*, il insère l'implant dans l'orbite et s'assure de bien fixer les muscles. Il referme la plaie avec un fil... à coudre. L'opération est terminée. Le docteur Jordan m'installe un bandage sur l'œil et le colle solidement.

11. Dans la salle de réanimation, Sylvie demande au docteur Jordan comment s'est déroulée l'opération. On me voit dormir en arrière-plan. Il dit que l'opération a très bien été et que je dois me reposer.

12. Alors qu'on me ramène à ma chambre sur une civière, je filme le trajet. Puis, je retourne la caméra vers moi. Je suis très drôle à voir.

Traitement : À l'exception de quelques plans en super-8 filmés dans la chambre d'hôpital, cette séquence est entièrement tournée en vidéo à plusieurs caméras. Seuls les plans en super-8 seront en couleur. L'ensemble de cette séquence est en noir et blanc, de façon à atténuer l'effet de certains plans particulièrement difficiles à soutenir. Donc pas de sang. Les plans tournés dans la salle d'opération sont légèrement surexposés de manière à créer une ambiance clinique quelque peu surnaturelle.

Quatre caméras vidéo roulent en simultané pour couvrir la scène de l'opération. Une première caméra (DVCPRO), fixée sur un trépied, filme l'ensemble de la salle d'opération en plongée. On croirait le point de vue d'une caméra de surveillance. Une autre (ELMO), elle aussi sur trépied, filme en contre-plongée tout près de l'action. Enfin, deux autres caméras baladeuses (VX1000 et Hi-8) couvrent plusieurs angles selon les situations qui se présentent. Elles filment aussi certains plans de coupe.

Côté montage. Tel qu'on peut le constater dans la partie contenu, cette séquence sera découpée en petites scènes de durée différentes. Je verrai au montage la pertinence de certaines de ces scènes, mais pour l'instant elles ont toutes leur raison d'être. En brisant la chronologie du récit, ce découpage devrait installer un certain suspense et apporter une autre dimension à ma quête. Par exemple, le spectateur pourra croire pendant un certain temps que l'opération que je vais subir servira à m'implanter une caméra dans l'œil. Même s'il ne le croit pas, le montage pourra le laisser entendre.





Contenu : Cette séquence est découpée en scènes.

1. Dans le cabinet de l'oculiste Tom Dean, un babillard est couvert de photos montrant des gens. Avec ma caméra super-8, je filme certaines d'entre elles en attendant. Sylvie (ou Catherine) est à mes côtés et Ugo se tient derrière avec la caméra vidéo. Tom Dean m'accueille avec enthousiasme. Nous nous connaissons depuis ma tendre enfance. Il me fait entrer dans son bureau. L'équipe me suit.

Il me demande de retirer mon « œil de pirate ». Je dépose ma caméra. Il s'approche pour me regarder de plus près. Il semble emballé par le travail effectué par le docteur Jordan. Il ouvre une petite boîte de bois dans laquelle il y a quelques yeux artificiels. Il en prend un et me le montre. C'est un œil comme celui-là qu'il va fabriquer sous nos yeux.

2. Tom Dean met une pâte faite de cire dans ma cavité oculaire pour qu'elle prenne la forme de l'œil. Sur cette forme, il installe un bouton de métal afin de déterminer le centre de l'iris.

3. Il mouille son pinceau dans l'eau tout en jetant un coup d'œil aux couleurs de mon iris naturel. Il trempe son pinceau dans un petit pot de peinture acrylique. Puis, il étend cette peinture sur une vitre. Sur un petit bouton de plastique, il dépose délicatement les premières touches de couleurs. Peu à peu, nous voyons l'iris prendre forme.

4. Tom Dean est dans son laboratoire. Il remplace le bouton de métal fixé à la forme de cire par le bouton de plastique rempli de couleurs. Il met cette forme dans un moule de plâtre et glisse le tout au micro-ondes (20 minutes de cuisson).

5. La sonnerie du micro-ondes retentit. Tom Dean sort l'œil de son moule et je le suis jusqu'à son bureau. Pour reproduire les petits vaisseaux sanguins, il prend du fil de coton rouge qu'il colle sur la partie blanche de l'œil. Il ajoute une mince couche de plastique transparent qui permet de sceller les couleurs. Puis, il remet l'œil dans le micro-ondes.

6. La sonnerie du micro-ondes retentit à nouveau. L'œil est prêt. Tom Dean fait un petit polissage et retourne au bureau. J'essaie mon nouvel œil, identique à l'autre.

Traitement : Cette séquence est découpée en scènes. Ces scènes pourront être regroupées de manière à respecter les étapes du travail de l'oculariste ou être réparties çà et là (c'est l'hypothèse que je compte explorer au montage). Certaines de ces scènes seront probablement éliminées (je pense aux scènes qui n'apportent rien à la compréhension de la séquence et du travail de l'oculariste).

Cette séquence sera filmée de façon que la majeure partie des opérations soient visuelles (de très gros plans seraient souhaitables). Donc, pas tellement de plans synchro. Une musique accompagnera le travail de l'oculariste, ce qui renforcera l'unité de la séquence.

L'ouverture de la séquence (scènes 1 et 2) est filmée en super-8 (mon point de vue) et en vidéo (plans d'ensemble) pour montrer l'interaction entre Tom Dean et moi.

La partie consacrée à la colorisation sera composée de plusieurs plans de manière à rendre la création de l'iris par petites touches. Un plan en contre-plongée, sous la vitre, pour filmer l'espace de travail où l'oculariste mélange ses couleurs. Un autre plan en plongée qui nous permettra de voir la table de travail dans son ensemble. Un autre plan montrant uniquement l'iris de mon œil. Enfin, on complétera le tout en filmant quelques inserts des différents pots de peinture utilisés par l'oculariste. Ces plans seront filmés avec la caméra super-8 posée sur un trépied.

Le travail en laboratoire sera filmé en super-8. Quelques plans fixes montrant le micro-ondes et la polisseuse seront nécessaires. Nous ne verrons pas tellement le décor, uniquement les mains et les bras de l'oculariste.

La fabrication d'un œil artificiel peut prendre en tout et partout de cinq à six heures. Il faudrait prévoir du temps pour installer l'éclairage, la caméra et déplacer certains meubles. Cette séquence aurait donc avantage à être filmée en deux temps pour ne pas nuire à la fabrication de l'œil. Cela reste à voir avec Tom Dean et son équipe.



Contenu : Cette séquence est découpée en scènes.

1. Je suis devant mon ordinateur. Apparaissent à l'écran les photos d'un homme portant un casque de hockey muni d'une antenne et d'un viseur sur l'œil. On peut lire en gros caractères : **I am a camera**. Il s'agit du professeur Steve Mann, de l'université de Toronto. Il est aussi l'inventeur des lunettes qui filment et avec lesquelles on peut naviguer sur Internet. Nous voyons une photo où il porte ses lunettes fumées « This man is surfing the Net ! ». Sous le titre, un texte précise que le professeur Mann travaille sur une variété de prototypes regroupés sous l'appellation de WearComp/WearCam : l'ordinateur-caméra portable ou la technologie du EyeTap (l'œil-capteur).

« A type of WearComp/Wearcam that captures the light that would normally enter one or both of the user's eyes (usually by reflecting it into a camera with a mirror mounted in front of the eye), transforms into data, processes this light-data in some way with a computer worn on the body, then projects it back onto the user's eye with an eremac. Thus, an Eyetap is a device that allows the eye to, in effect, function as both a camera and a display. »

Je suis tellement sidéré par cette technologie futuriste que je lui écris sur-le-champ. Je tape sur l'ordinateur quelques mots qui résument mon projet et je lui demande s'il croit qu'il serait possible d'implanter une caméra dans un œil artificiel. Je joins une photo de mon œil artificiel accompagné de ses dimensions, et j'envoie mon message.

2. On sonne à ma porte. C'est un courrier spécial, un envoi du professeur Steve Mann, de l'université de Toronto. Le postier me demande de signer. Je referme la porte. Je suis dans mon salon. J'ouvre l'enveloppe brune et je me jette sur la lettre que je lis rapidement et traduis en m'adressant à la caméra (au spectateur) : « I am very interested in helping out with this project by way of applying my EyeTap and CrossEyeTap visual prosthetics technology to a real world situation documentary. » Je poursuis la lecture en sautant des lignes : « I believe that we could do this project for real, and, with sufficient funding, actually build an EyeTap system for use in the documentary. »

3. Je suis en compagnie du professeur Steve Mann. Sylvie lui fait signer un *release*. Tout en signant le *release*, Steve Mann expose son point de vue à ce sujet (voir plus bas). Il dit que nous ne devrions pas être obligés de

faire signer ce formulaire aux gens que nous filmions. Enfin, il me présente certaines de ses inventions. Avec ma caméra super-8, je filme le professeur, qui enfile la première machine à vues qu'il a fabriquée, en 1980. Il s'agit d'un casque de hockey muni d'un viseur et d'une antenne. Ce casque filme aussi ce qui nous permet de voir son point de vue. Il me montre d'autres prototypes et m'explique le fonctionnement de cette technologie tout à fait surprenante qui permet à l'utilisateur de retransmettre sa vision sur Internet.

Nous assistons maintenant à un cours donné par le professeur, où il expose à ses étudiants la problématique liée à la technologie du EyeTap. Nous ne voyons pas encore les étudiants.

« And this will be done, not by implanting devices into the brain, but, rather, simply by non-invasively “tapping” the highest bandwidth “pipe” into the brain, namely the eye. This so-called “eye tap” forms the basis for devices that are currently built into eyeglasses (prototypes are also being built into contact lenses) to tap into the mind’s eye. »

Alors qu'il termine sa phrase, nous voyons les étudiants qui l'écoutent. Ils ont tous un casque muni d'une caméra. Il s'agit d'un prototype qu'ils ont confectionné eux-mêmes. À la limite du comique et de la science-fiction, cette scène est pourtant bien réelle :

« Of course once our eye is tapped by a EyeTap eyeglasses or contact lenses, there is the very existential fact that one becomes a camera. In this way, we will be able to have personal documentaries of large portions of our lives, shot from a first-person perspective. Turning the eye itself into a camera will radically change the way pictures are taken, memories are kept, and events are documented. »

*** *** ***

Pour ce qui est de la suite de cette séquence, il m'est présentement impossible de déterminer avec précision le déroulement des événements. Au moment où j'écris ces lignes (août 2000), le professeur Mann est véritablement intéressé par mon projet, mais je conserve de sérieuses réserves quant à la possibilité qu'il puisse implanter une caméra microscopique dans mon œil artificiel. Je crois que cette opération est physiquement impossible compte tenu des dimensions fort restreintes de l'œil artificiel. Cependant, le professeur Mann travaille présentement sur des prototypes de *Eye Taps* qui sont, en fait, de simples verres de contact. Je dois le rencontrer pour évaluer les applications possibles de cette technologie à ma propre problématique (l'œil-aveugle).

À première vue, et sous toutes réserves, l'invention de Steve Mann semble annoncer des possibilités complètement invraisemblables. À tel point qu'il m'est difficile d'entrer dans les détails, les applications étant hallucinantes. Je sais, pour l'instant, que la technologie du EyeTap s'applique à un œil normal, c'est-à-dire à un œil qui est relié à un nerf optique, ce qui n'est pas le cas de mon œil gauche (l'œil-aveugle). Ce qu'il faut comprendre cependant, c'est que « *an Eyetap is a device that allows the eye to, in effect, function as both a camera and a display.* » Autrement dit, le EyeTap transforme l'œil en caméra et en écran. Compte tenu de l'absence de mon œil gauche, je ne pourrai sans doute pas utiliser la fonction *display* ; par contre, il reste la fonction *camera* qui me permettrait de filmer à ma guise.

Enfin, une chose est sûre en ce qui a trait à Steve Mann, c'est que cet homme est à la fois un personnage et un visionnaire. Il a une vision de ce que le monde est en train de devenir. Ses recherches et ses inventions sont fondées sur une réflexion entourant les caméras de surveillance qui envahissent de plus en plus l'espace public et, parfois même, notre espace privé. Dissimulées un peu partout, ces caméras nous observent à notre insu et sans notre consentement (pas de *release*).

« *People should know when they are being watched. It used to be that we would assume that when we were alone we were not being watched. So there was a clear boundary between public and private. The only cameras were people. A person is a camera, in the sense that he or she can see something, remember it, communicate it to others, and so forth. Some people even had “photographic memory” and could remember things very well.* »

Au même titre que les êtres humains, les caméras sont devenues des témoins oculaires de nos faits et gestes. À la mention « Nos voisins vous surveillent » s'est ajouté « Surveillance par caméra ». Dans cette optique, Steve Mann ne voit pas de contradiction à combattre cette société de surveillance en dotant chaque individu d'une caméra personnelle. À ce sujet, son point de vue est fort particulier et très inusité (pour en savoir davantage, vous pouvez consulter les sites web suivants : wearcam.org ou eyetap.org).

« However, I've always felt that surveillance cameras take a bigger bite out of our soul than Dad's Super-8 movie camera, or Grandma's instamatic 110, even though pictures from the former will most likely never be looked at by anyone, and pictures from the latter will likely be viewed by many people over the years -- old home movies are constantly being thrust upon all who will tolerate them. So I felt quite uncomfortable when video surveillance cameras began to rise over our city, on high poles, looming over our neighbourhoods. »

Néanmoins, il demeure que la conclusion de ma quête se trouve quelque part entre les recherches du professeur Steve Mann (s'il est à la hauteur de sa promesse, je me retrouve finalement avec un œil-caméra) et une conclusion ouverte sur les récents développements technologiques en matière de bionique (je dois vraiment le rencontrer pour me faire une idée claire à ce sujet). Il faut le voir pour le croire... Pas vrai ??

Traitement : Cette séquence se divise en trois unités (au moins). La scène 1 est consacrée à la découverte du personnage qu'est Steve Mann. À l'aide de quelques photos révélatrices et d'extraits de textes significatifs, on comprend que cet homme répond aux visées de ma quête. C'est pourquoi, d'ailleurs, je lui écris pour l'informer de mon projet d'œil-caméra. Cette courte scène est essentiellement visuelle et musicale. Elle permet d'ajouter du crédit à ma quête et démontre au spectateur que mes intentions ne sont pas que des velléités... Elle sera placée quelque part dans la première moitié du film, après la séquence 7 probablement, alors que j'informe Boris Lehman (et le spectateur par surcroît) de mon intention de me faire implanter une caméra dans l'œil.

La scène 2 apporte une bonne nouvelle, pour moi en tout cas, puisque je reçois une lettre de Steve Mann qui me confirme son intérêt pour mon projet et son engagement à concevoir l'œil-caméra. Il s'agit, encore là, d'une courte scène essentiellement musicale et visuelle. Cette scène sera insérée quelque part au début de la deuxième partie du film, alors que le spectateur est témoin de l'opération que je suis en train de subir.

La dernière portion consacrée à Steve Mann survient dans la dernière partie du film, après que avoir rencontré les autres intervenants. C'est à l'intérieur de cette scène qu'est exposée la problématique de l'œil-caméra et des différents problèmes éthiques et scientifiques liés à l'homme-caméra. Nous découvrons aussi le personnage extravagant qu'est Steve Mann, ainsi que la réelle portée de ses recherches. Catherine, Ugo et Sylvie m'accompagnent dans cette folle aventure. Ils seront là pour intervenir et réfléchir avec moi aux différentes questions qui se poseront vis-à-vis de ma quête. Comme je ne veux pas devenir le cobaye de Steve Mann, il se peut qu'ils m'amènent à renoncer à cette entreprise. Si tel était le cas, nous aurons au moins exploré le rapport œil/caméra ainsi que l'univers des nanotechnologies (caméras microscopiques au service de la bionique) et, sur ce point, ma quête n'aura pas été vaine.

Quelques idées de scènes et autres plans

Deuxième partie de l'opération : la perforation de l'implant (*pegging*)

L'opération qui a eu lieu le 1^{er} août a servi à m'installer un nouvel implant. Pour maximiser l'efficacité de ce nouvel implant, une seconde intervention chirurgicale doit avoir lieu au début de l'année 2001. À cette occasion, le docteur Jordan doit perforer l'implant et insérer une tige (une chevillette) en titane à laquelle l'œil artificiel viendra s'arrimer. Cette intervention est destinée à apporter une meilleure mobilité de l'œil artificiel. Cette scène est essentiellement visuelle et elle permet au spectateur de posséder toute l'information entourant l'arrimage de l'œil artificiel à l'implant. Il s'agit, en somme, d'une information documentaire complémentaire. L'impact visuel de cette scène est assurément très fort, peut-être même trop fort... pour les cœurs sensibles. Cette scène devrait être découpée en *flashs* (qui font mal) et insérée dans la deuxième partie du film en lien avec la fabrication de l'œil artificiel par l'oculariste Tom Dean.

La Banque d'yeux de Montréal : pourquoi pas un œil naturel ?

Sur le chemin de ma quête, une question se pose : pourquoi ne pas me faire transplanter un vrai œil ??? En effet, on arrive à transplanter toutes sortes d'organes de nos jours ! Pour répondre à cette question, une courte scène serait nécessaire. Il existe à Montréal un organisme qui est chargé de recueillir des yeux destinés à la transplantation de la cornée. Il s'agit de la Banque d'yeux de Montréal, où je pourrais téléphoner ou me rendre pour qu'on me dise qu'il n'est pas encore possible, à ce jour, de transplanter un œil. L'œil est l'organe le plus complexe du corps humain.

Boutique de gadgets pour agents secrets : comment dissimuler une caméra ?

À partir du moment où je décide de me faire implanter une caméra, je me mets à la recherche d'une personne qui pourra réaliser ce projet insensé (Mohamad Sawan et Steve Mann sont de ceux-là). Il existe des personnes spécialisées en surveillance par caméra qui disent être en mesure de dissimuler des caméras dans des objets de petites dimensions. « Apportez nous l'objet et on se charge d'y mettre la caméra ! » Je me rends donc chez un de ces spécialistes avec mon œil artificiel dans les mains. Je laisse le vendeur me montrer les produits qu'il a en magasin : une casquette qui filme, une cravate, des lunettes fumées, etc. Puis, je lui tends l'œil artificiel et lui demande s'il pourrait installer une caméra là-dedans. Je mise sur le comique de situation pour surprendre la réaction du vendeur. Fort probablement qu'il ne pourra pas m'aider et que je devrai repartir avec mon œil « sous le bras » à la recherche d'un autre spécialiste.

Quand l'œil devient un objectif

Pour alimenter le montage en éléments visuels symboliques, un plan montrant des mains qui démontent l'objectif d'une caméra permettrait des associations libres entre le chirurgien (le docteur Jordan) qui opère mon œil, ma mère qui coud des yeux à mon Yogi, et l'oculariste Tom Dean qui polit l'œil artificiel. Ce technicien pourrait, à son tour, polir les lentilles de l'objectif et manipuler certaines autres pièces de manière à remonter l'objectif. Ce plan serait destiné à renforcer le rapport œil/caméra qui est présent tout au long du film.

Tout film du Ciné-Oeil est en montage durant tout le processus de fabrication du film.

Dziga Vertov

Voir autrement ou Une hypothèse de structure

Mon Oeil pour une caméra est un film du Ciné-Oeil⁴. Je suis en montage depuis le mois de mai 2000. Chaque tournage apporte un nouvel arrivage de matériel qui confirme ou infirme mes hypothèses de structure. Une hypothèse ne tient que si elle est vérifiée sur la table de montage. Voici l'hypothèse de structure générale que je compte vérifier le plus tôt possible.

Prémisse : Ma quête est nécessairement vécue de manière chronologique. Or, comme vous avez pu le constater à la lecture du scénario, cet enchaînement chronologique des événements fonctionne et demeure l'hypothèse la plus simple pour raconter l'histoire. Bien que la simplicité soit souvent la meilleure avenue, il n'est pas mauvais d'envisager d'autres hypothèses un peu tordues...

Constat : La séquence 11 raconte mon séjour à l'hôpital (arrivée, visite des amis, opération, réanimation, etc.). Il s'agit d'une séquence très importante qui, à elle seule, peut durer dix ou même quinze minutes. Compte tenu de la longueur relative des autres séquences, il serait mal venu de présenter cette séquence dans son intégralité. L'équilibre général du montage s'en trouverait affecté et je n'aurais pas le loisir de développer cette intrigue en lien avec les autres séquences. Il faut donc découper cette séquence en plusieurs petites scènes qui seront introduites çà et là de manière à maximiser le potentiel de l'intrigue principale.

Hypothèse : Imaginons que le temps présent du récit soit celui de la séquence 11. Ainsi, le film pourrait débiter à l'hôpital (peut-être même sur la table d'opération⁵), de manière à ouvrir le récit sur l'intrigue principale. Le spectateur n'aura pas d'autre choix que de chercher à comprendre pourquoi je suis à l'hôpital. Comme les trois premières séquences traitent davantage de mon père, de sa caméra super-8 et du cinéma de famille, il devra attendre à la quatrième séquence (discussion avec ma mère) ou même à la cinquième séquence (rencontre avec mon père) pour trouver une explication. Bref, en introduisant plus tôt la séquence 11, il y a une série d'effets positifs qui font en sorte que le récit s'enrichit et s'ouvre sur diverses interprétations.

Par exemple, dans les premières scènes de la séquence 11, on me voit en compagnie de mes amis (l'équipe technique). Les séquences 2 et 3 montrent aussi cette complicité avec l'équipe technique. Ainsi, le jumelage de ces séquences (11, 2 et 3) permettrait, entre autres, de mieux faire connaître les personnages secondaires et de bien installer la dynamique du groupe dès le début du film. Cependant, l'effet le plus important et déterminant concerne l'opération à l'œil. À la séquence 7 (rencontre avec Boris Lehman), le spectateur apprend que je veux me faire implanter une caméra dans l'œil. C'est l'élément déclencheur du film. À partir de cet instant, ma quête prend une autre tournure.

Or, pour le spectateur, cette annonce prend un tout autre sens dans la mesure où il sait (parce qu'il est témoin de mes préparatifs à l'hôpital) que je suis sérieux. Ainsi, grâce à la magie du montage, mon entrée dans la salle d'opération, et l'opération en elle-même, acquièrent une dimension quasi irréelle (c'est de la science-fiction !).

⁴ Cette affirmation n'est pas gratuite. Dans les prochaines pages, les principes du Ciné-Oeil seront abordés plus en détail.

⁵ De plus, sous l'effet de l'anesthésie, la logique temporelle ne tient plus. Le montage opère alors sous une autre logique beaucoup plus onirique qui laisse plus de liberté dans l'organisation des séquences (souvenirs).

Poursuivant dans cette lancée, la séquence 8 (consacrée à Vertov et au Ciné-Oeil) devient à la fois mystique et onirique. Alors que je suis étendu sur la table d'opération et que le chirurgien m'opère, je deviens soudainement le Ciné-Oeil : « *Je suis le Ciné-Oeil. Je suis l'œil mécanique...* » À la séquence suivante (celle du Cinémathon), l'ambiance onirique s'amplifie. Je suis désormais possédé par la caméra, à tel point que son pouvoir m'amène à retirer mon œil artificiel. Je ne suis plus moi-même.

Nous sommes alors au cœur du film. Est-ce un rêve ou la réalité ? Je suis sous anesthésie et je n'en sais rien ! La deuxième partie du film ne s'amorce qu'après mon réveil (scène de la réanimation). Après l'hôpital, je suis de retour à la maison. Je porte un « œil de pirate » et j'ai dans la main un œil artificiel. À partir de ce moment, le spectateur se doute bien que je n'ai pas de caméra dans l'œil et que tout ça n'était qu'un délire. Malgré tout, je n'abandonne pas. Je me lance à la recherche de quelqu'un qui serait prêt à installer une caméra dans mon œil artificiel. Me voilà reparti ! Et qui sait comment toute cette histoire va se terminer ? N'est-ce pas là, justement, tout le charme de cette aventure ?

Sans être facile à monter, ce film offre une variété de possibilités. Cependant, il serait un peu long d'expliquer avec des mots toutes les permutations possibles et leurs effets hypothétiques sur l'ensemble de la structure. C'est pourquoi d'ailleurs, je compte suivre le conseil de Dziga Vertov et profiter au maximum du montage de manière à explorer concrètement toutes les avenues possibles :

« Tout film du Ciné-Oeil est en montage durant tout le processus de fabrication du film ».



Dziga Vertov en montage

Le Ciné-Oeil conteste la représentation visuelle du monde donnée par l'oeil et propose son propre "je vois".

Dziga Vertov

La VISION de dziga vertov ou Comprendre le Ciné-Oeil

La vision est ma première préoccupation. Tout au long de mes études universitaires, je me suis intéressé aux théories de Dziga Vertov sur le Ciné-Oeil. Après avoir digéré une bonne partie de ce qui a été écrit sur Vertov, après avoir moi-même rédigé quelques analyses théoriques, il est tout à fait naturel de passer à la pratique pour expérimenter les principes du Ciné-Oeil. **Mon Oeil pour une caméra** est un film dans la lignée du Ciné-Oeil. Pour bien comprendre le traitement que je compte appliquer à ce film, il est primordial de saisir la pensée de Vertov, de même que ses théories sur le Ciné-Oeil.

La question de la vue est au centre de l'œuvre littéraire et cinématographique de Dziga Vertov. C'est le cinéaste qui s'est le plus préoccupé de la question de la vue, de la vision, de la perception du monde visible. À travers ses textes et ses manifestes, Vertov exprime l'essentiel de sa pensée sur le *Kino-glaz* (Ciné-Oeil). Bien que la définition qu'il en donne soit complexe et fragmentée, on peut la résumer ainsi :

« Le Ciné-Oeil, c'est un ciné-déchiffrement documentaire du monde visible »

*« Notre oeil voit très mal et très peu, alors les hommes ont imaginé le microscope pour voir les phénomènes invisibles, ils ont inventés le télescope pour voir et explorer les mondes lointains inconnus, ils ont mis au point la caméra pour pénétrer plus profondément dans le monde visible, pour **explorer et enregistrer** les faits visuels, pour ne pas oublier ce qui se passe et dont il sera nécessaire de tenir compte par la suite ».*⁶

*« Nous prenons donc comme point de départ, l'utilisation de la caméra, en tant que ciné-oeil beaucoup plus perfectionné que l'oeil humain, pour explorer **le chaos des phénomènes visuels** qui emplissent l'espace. Le ciné-oeil vit et se meurt dans le temps et dans l'espace et il recueille et fixe les impressions d'une toute autre façon que l'oeil humain. La position de notre corps pendant l'observation, la quantité d'aspects que nous percevons dans tel ou tel phénomène visuel n'ont rien d'obligatoire pour la caméra qui, plus elle est perfectionnée, plus et mieux elle perçoit ».*⁷

⁶ Dziga Vertov ; Articles, journaux, projets, collection 10/18, Cahiers du cinéma, Paris, 1972, p.7

⁷ Ibid, p.27

Ainsi, l'objectif de la caméra est un organe qui fait partie du corps du *kinok*⁸, un outil plus puissant que l'oeil qui peut capter l'infiniment grand et l'infiniment petit. La caméra peut « voir tout ce que précisément l'oeil ne peut pas appréhender », elle offre la « possibilité de rendre l'invisible visible, d'éclairer l'obscurité, de mettre à nu ce qui est masqué ». Au fond, Vertov semble penser qu'**on ne voit jamais que ce qu'on a déjà vu**, d'où l'importance qu'il accorde à la caméra en tant que mémoire infaillible du visible. Il ne faut donc pas s'étonner que la captation du visible soit une autre préoccupation majeure pour Vertov.

*« C'est de la manière dont nous allons **laisser la vie pénétrer dans l'objectif**, du moment que nous choisirons pour cela, de la façon dont nous allons **capter la trace** qu'elle aura laissée, que dépendent la qualité technique, la valeur sociale et historique du matériau, et ultérieurement, la qualité de tout le film. »*⁹

Pour ce faire, Vertov préconisera la prise de vue à l'improviste ou sur le vif « pour montrer les gens sans masque, sans maquillage, les **saisir avec l'oeil de la caméra** au moment où ils ne jouent pas, lire leurs pensées mises à nu par la caméra ». Ce souci d'authenticité est partout dans ses écrits.

Par ailleurs, il est important de savoir que Vertov a débuté en tant que monteur, puis réalisateur des actualités cinématographiques (la *Kinopravda* ou cinéma-vérité), les nouvelles autrement dit. Toute sa conception et sa pratique du cinéma découle de cette expérience déterminante.

*« Ce qui veut dire que les actualités sont faites de **morceaux de vie** organisés en un sujet et non du contraire. Cela signifie également que la *Kinopravda* ne prescrit pas à la vie de se dérouler conformément au scénario de l'écrivain, mais qu'elle observe et **enregistre la vie telle qu'elle est** et ne tire que plus tard les conclusions de ses observations ».*¹⁰

Pour Vertov, voir c'est penser. D'où l'importance qu'il accorde au montage, puisque c'est à cette étape que le film trouve tout son sens. « S'il faut photographier sur la pellicule tout ce que l'oeil a vu, ce sera naturellement le *tohu-bohu*. Si on monte avec science ce qui a été photographié, ce sera déjà plus clair. » Il ne faut donc pas s'étonner, lorsqu'on visionne les films de Vertov, que le montage soit si présent, pour ne pas dire hyper interventionniste (découpage, accélérés, ralentis, reculons, etc.). Tout ça est le propre du Ciné-Oeil : « Le Ciné-Oeil, c'est la possibilité de voir les processus de la vie dans tout ordre temporel et dans toute vitesse **inaccessible à l'oeil humain** ». Ainsi, grâce à la caméra puis du montage, Vertov dresse l'oeil du spectateur. Car un oeil mieux armé, plus exercé, plus objectif, est susceptible de se faire une idée et de mieux comprendre le « chaos des phénomènes visuels qui emplissent l'espace ». Bref, au terme de cette entreprise, Vertov livre (pour ne pas dire impose) sa vision du monde.

Celui qui inventa le nom, et la pratique, du *Ciné-Oeil*, qui disait de lui-même qu'il était le Ciné-Oeil, a certes été souvent décrit comme un cinéaste excessivement soucieux du regard porté sur la réalité, et de cette réalité elle-même. À plusieurs égards, le cinéma documentaire lui est redevable. Nous n'avons qu'à penser au *Candid Eye* et au cinéma direct pour s'en assurer !

⁸ Nom donné par Vertov aux opérateurs de la caméra.

⁹ Dziga Vertov ; *Textes et manifestes*, Cahiers du cinéma, numéro spécial #220-221, Paris, 1970, p.11

¹⁰ Ibid, p.11

*Tous ceux qui aiment leur art
cherchent l'essence profonde
de leur technique.*

Dziga Vertov

Une préVISION de denys desjardins à la manière du Ciné-Oeil (traitement général)

Mon Oeil pour une caméra est une vision... une vision en devenir et, en ce sens, il m'est difficile de décrire ce que je n'ai pas encore vu. Par contre, à cette étape, je peux tout de même prévoir certaines pistes. Voici, enfin, quelques précisions sur le sens et la forme de ma vision.

Je suis le Ciné-Oeil ! Et je vous propose mon propre " je vois ".

● Le Monde visible

En ce qui me concerne, le monde visible c'est ma quête, telle que je vous l'ai décrite à l'intérieur des séquences. C'est ce que j'ai appelé aussi le contenu. C'est la description de ce qui se passe sous mes yeux, de ce que je vis et de ce qui me reste à vivre (et à filmer). La captation de ce monde visible se fait généralement sans trop de traitement (un minimum d'éclairage au besoin), ni de mise en scène (quelques mises en situation à l'occasion). Les choses se passent comme elles se passent, car c'est la vie que je veux capter, sur le vif, et parfois même à l'improviste. Évidemment, cela ne donne pas toujours les résultats escomptés. C'est pourquoi, il est préférable de filmer plus que moins.

La captation du visible

La captation du visible est le propre de l'oeil bien sûr... et de la caméra surtout. Dans ce film, la caméra est une partie du corps que l'on peut « greffer » à un oeil, de façon soit temporaire ou permanente. Partant de ce point de vue, pratiquement toutes les caméras utilisées dans ce film sont humaines et vivantes, c'est-à-dire qu'elles reproduisent la vision de celui ou celle qui regarde. Pour regarder, il suffit d'être en mesure de tenir la caméra dans ses mains. Toute personne qui tient la caméra a le pouvoir de filmer. En fait, la caméra est une machine à vue(s) qui appartient à tout le monde. D'ailleurs, à plusieurs reprises, il m'arrive de passer la caméra aux autres personnes que je rencontre pour qu'ils me donnent leur point de vue. Généralement, il y a au moins deux points de vue pour chaque séquence (à moins que je sois seul), donc deux caméras qui roulent en même temps ce qui permet de ne jamais perdre de vue l'homme à la caméra.¹¹

Tout naturellement, je suis celui qui voit et regarde le plus dans ce film. Comme mon oeil est à la recherche d'une caméra microscopique, il est tout à fait normal que ma vision s'améliore ou s'atrophie selon la caméra que j'utilise (pour ne pas dire rencontre). Parce que la caméra est un personnage

¹¹ Il y a une référence ici au film **L'Homme à la caméra** de Dziga Vertov où on voit Mikhail Kaufman (l'homme à la caméra qui est aussi le frère de Vertov) se promener un peu partout avec sa caméra.

omniprésent qui change de personnalités (ou de vue) tout en conservant son rôle premier : capter le visible.

Tantôt super-8¹², tantôt numérique (ou autre¹³), la caméra possède sa propre vision du monde. Une vision qu'on dit plus objective, plus mécanique. Postées un peu partout, ces caméras surveillent nos faits et gestes, elles sont témoins de notre vécu. D'ailleurs, plus j'avance dans ma quête (deuxième partie du film), plus j'ai à faire au monde extérieur. Et, peu à peu, je me rend compte que je ne suis plus seul à regarder ce monde, puisque ce monde m'observe aussi... à mon insu.

Il voulut voir ce que l'oeil de la caméra pouvait lui montrer et que son propre oeil ne pouvait pas voir.

Richard Griffith

● Le Monde invisible

Le monde visible est celui que l'on peut voir à l'oeil nu. Dans ce visible, il y a toujours une part d'invisible qui appartient en propre à celui qui regarde. Grâce à la caméra, il est possible de capter et d'enregistrer le visible afin de le *VOIR* et de le *MONTRER*. D'ailleurs, *VOIR* c'est peut-être aussi *REVOIR*, car on ne voit jamais que ce qu'on a déjà vu. Par l'entremise de la caméra et du **montage**, le monde invisible devient perceptible. C'est là l'essence du cinéma et, en ce qui me concerne, le sens de ma propre vision.

Il a été question dans les pages précédentes de la structure du film, donc du montage qui permet d'ordonner les séquences et les scènes de manière à raconter l'histoire en quelque sorte. C'est l'aspect narratif du montage. Or, il existe aussi l'aspect discursif qui, en ce qui concerne **Mon Oeil pour une caméra**, est prédominant (pour ne pas dire déterminant). Car c'est au niveau du discours, donc du langage visuel, que la vision s'exprime réellement. Plus que jamais, compte tenu du sujet du film, le traitement de cette vision doit se faire sentir à l'image. C'est ici que les principes du Ciné-Oeil s'appliquent à rendre visible l'invisible afin que je puisse communiquer ma vision du monde au spectateur.

¹² L'utilisation de la caméra super-8 est à la fois **symbolique** (référence à la vision de mon père, au cinéma de famille, au cinéma des premiers temps, etc.) et **esthétique** (pauvreté et qualité de l'image par rapport à la vidéo). Il est fort possible que j'utilise une caméra Bolex 16mm pour filmer certains plans super-8. J'attends de voir les résultats des transferts vidéo pour m'en assurer.

¹³ Le choix d'une caméra ou d'une autre se fait en fonction de certains critères techniques principalement (légèreté, qualité optique, disponibilité, etc.).

Montrer l'invisible

Comme le disait Vertov, l'oeil humain est imparfait. Vive la caméra ! En usant au maximum des possibilités que nous procure le montage, on arrive à montrer des choses qui ne se voient pas à l'oeil nu. Pour ce faire, il faut arrêter l'image, la ralentir ou l'accélérer. Il faut même parfois revenir en arrière, reculer, remonter la scène ou le plan pour rendre visible l'invisible. C'est ça le Ciné-Oeil. Pourquoi s'en priver ?¹⁴

La vision des autres (les archives)

En ce qui me concerne, ma vision se compose à la fois de mes propres vues et de celles des autres.¹⁵ Lorsque, par exemple, je visionne un film tourné par mon père et que je vois des raquetteurs, je vois aussi les raquetteurs de Groulx, Brault et Carrière. Lorsque je filme ma mère à sa machine à coudre, je vois aussi cette femme que Vertov a filmée derrière sa machine à coudre. Et ainsi de suite. Or, pour que cette vision du monde soit visible, je dois la montrer (monter) au spectateur. C'est pourquoi, le montage doit-il s'employer à donner accès à ces différents plans et extraits de films. Il serait trop long d'énumérer tous les plans d'archives qui risquent d'être utilisés (c'est le genre de choix qui se clarifie au montage), mais assurément le film **L'Homme à la caméra** de Dziga Vertov et les films super-8 de mon père demeurent deux sources intarissables de références.

La trame sonore

Pour compléter cette partie consacrée au traitement général, je terminerais avec la trame sonore. La majorité des séquences dans ce film laissent place à la parole. Chaque personne que je rencontre devient un personnage secondaire et, à ce titre, génère une discussion. Qu'il s'agisse du brocanteur, de ma mère, de mon père, de mon ami Boris, du professeur Mohamad Sawan ou de Steve Mann, ou encore de l'oculariste Tom Dean, sans compter mes ami(e)s à l'hôpital, il y a quand même plusieurs « intervenants » dans cette aventure. Aussi, j'ai l'intention de réduire la parole à sa plus simple expression (pour autant que cela soit possible), dans la mesure où il n'est pas question ici de réaliser un documentaire dans le sens informatif du terme.

En d'autres mots, le film n'a pas pour but (ni prétention) de traiter d'une question, de lancer un débat, de connaître l'avis des spécialistes, d'approfondir certains enjeux technologiques ou de proposer des solutions médicales par exemple... Non. Rien de cela. Il est question ici de vivre une expérience personnelle, viscérale, unique, qui dépasse toutes les attentes habituelles. Pour toutes ces raisons, je compte maximiser les moments d'émotions et de réflexions de manière à équilibrer l'ensemble du film. Donc, tout au long de ma quête, je me permettrai des pauses, non pas tellement dans l'action, mais dans la réflexion (divers moments où je roule en voiture, je marche dans les rues, petite bière entre amis et membres de l'équipe technique, etc.), enfin, autant de moments qui se vivent sans parole.

¹⁴ L'utilisation d'intertitres dynamiques, à la manière du cinéma muet soviétique, risquent d'aider à faire voir et comprendre certaines choses.

¹⁵ Je n'entrerai pas ici dans des considérations philosophiques, mais sur le plan légal, chacun est propriétaire de sa vue pour autant qu'il enregistre ce qu'il voit. La preuve en est que pour utiliser la vue de quelqu'un d'autre je dois obtenir son consentement et/ou lui verser une somme d'argent.

À ces moments sans parole s'ajoutent mes souvenirs d'enfance tirés des films super-8 de mon père, les raquetteurs, ma troublante expérience avec le Cinémathon, l'opération, la fabrication de l'oeil artificiel, une visite chez le vendeur de gadgets pour agents secrets, etc. Bref, il y a de la place pour de la musique. Certaines de ces scènes possèdent déjà une ambiance musicale particulière. Par exemple, les films d'enfance sont associés à la musique de mon père (*Bing Crosby*), **Les Raquetteurs** sont accompagnés d'une musique traditionnelle entraînante tirée du film lui-même, le Cinémathon d'une musique aborigène australienne (*Lights in a fat city*¹⁶). Enfin, pour le reste, je pense à des musiques jazz (tirés de films de l'ONF des années 60) ou des rythmes tirés de films muets soviétiques (ceux de Vertov par exemple, une musique des pays de l'est...). Enfin, l'utilisation de différents sons reliés au cinéma comme le bruit d'un projecteur de film et d'une caméra super-8 serviront à créer divers effets sonores.

Je termine sur la question de la narration. Pour l'instant, il n'est pas prévu d'utiliser une narration ou un commentaire, mais uniquement de courts moments de confidences de manière à communiquer des informations nécessaires à la compréhension du récit. Le ton de ces confidences sera celui d'un chuchotement. Ma voix sera traitée pour y ajouter une touche irréelle (voix de mon inconscience qui se libère sous les effets de l'anesthésie). Je ferai la lecture de quelques extraits tirés des écrits de Dziga Vertov, une autre voix pourrait traduire en anglais avec un accent des pays de l'est. Tout ça reste à voir !

Vous avez d'autres
questions ?
Il me fera plaisir d'y
répondre
lors de la réunion du
Comité du programme !
Au plaisir...

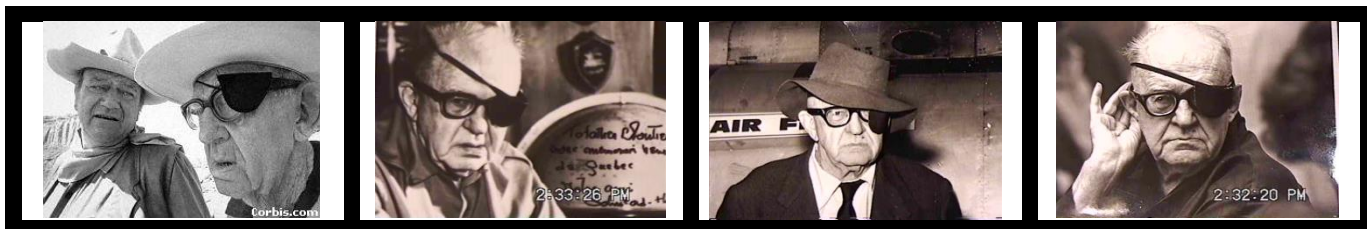
¹⁶ Cette musique risque d'être utilisée ailleurs parce qu'elle suscite une ambiance mystique et intrigante.

Quelques photos et autres visions

Fritz Lang



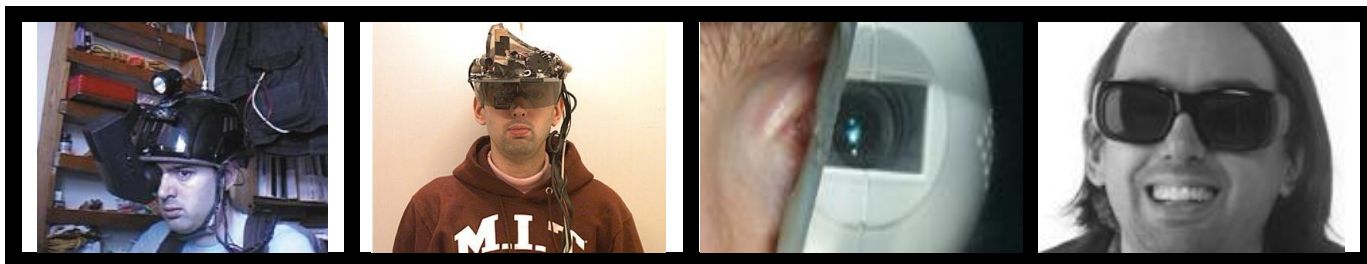
John Ford



Dziga Vertov



Steve Mann



L'Homme à la caméra (1928) de Dziga Vertov



KINO EYE

CINE OEIL

La couturière (extraits du film L'Homme à la caméra)



Yogi, la caméra et moi



« Je suis le Ciné-Œil »