

“ Voir dans l’objet ”

Documentaire, fiction, anthropologie

Eliane de Latour

In Communication - Filmer, chercher.
2006, EHESS. N°80. Ed. Le Seuil

Dès ses origines, le cinéma avait pour dessein la connaissance de l’homme. Etude du mouvement du corps avec le chronophotographe de Marey, exploration du monde des Frères Lumière. “ L’image animée semblait pouvoir permettre un enregistrement objectif des gestes et des objets loin des défaillances de la mémoire ” [Piault : 2000, p 13]. Née en même temps que le cinéma, l’anthropologie scientifique avait pour mission de connaître les empires coloniaux récemment conquis. Les grandes expéditions ethnographiques sont filmées (Spencer et Cortadon 1891, Pösch 1901, plus tard Griaule...) Il fallait recueillir et classer la diversité culturelle des autres lointains, rapporter les images du monde “tel qu’il est” (“La potière wolof” de Regnault 1895, les reportages des frères Lumière à la même époque ou ceux d’Albert Kahn...). Ainsi s’est forgé le mythe d’une transparence d’un cinéma qui permettrait au spectateur d’être en prise avec des inconnus. La mise en scène ou la fiction était perçue comme une barrière entre les faits réels et celui qui regarde; la saisie sur le vif, appelée par la suite “ documentaire ”, est restée la forme canonique de l’expression d’une vérité sur l’être humain.

“ Respecter le réel n’est pas accumuler les apparences, c’est au contraire le dépouiller de tout ce qui n’est pas essentiel. ” disait Bazin [1985, p 356]. Derrière tout acte cinématographique, une opération de transformation est à l’œuvre ; au-delà de cette évidence, il s’agit de savoir comment l’expérience humaine peut être restituée à travers ce processus ? Le souci de vérité des sciences sociales impose-t-il le recours à des codes précis ou peut-on passer par la pluralité des styles ou des modes d’expression ? De Van der Keuken à Scorsese, nombreux sont les réalisateurs qui, sans être anthropologues, ont eu le souci de dévoiler les fonctionnements humains : c’est aussi à leurs œuvres et leur “ vérité ” que je vais m’attacher. Vérité du cinéaste portée par une interprétation. Vérité sur les personnes filmées qui se reconnaîtront ou non, qu’elles soient représentées par des acteurs professionnels ou par des gens

dans leur propre rôle.

Se pencher sur la question du “ documentaire ” et de la “ fiction ” n’aurait aucun intérêt si ces catégories n’étaient aussi enracinées dans l’esprit des gens malgré les controverses antédiluviennes sur le sujet. Un peu comme les concepts de “ tradition ” et de “ modernité ”, mille fois attaqués, toujours vivants, même s’ils empêchent de voir ou de saisir. Ils obligent le tri vertical d’une pratique humaine fondamentalement constituée de transversalité. Cela a été dit à maintes reprises, mais le cloisonné a les faveurs de la pensée comparé au labile, au réversible. Il en est de même pour les gestes cinématographiques qui, loin d’être clivés, vont et viennent du document (l’observable), à la fiction (la mise en scène). Le cloisonnement résiste d’autant plus qu’il définit des économies différentes : départements documentaire et fiction dans les chaînes, productions de longs métrages, festivals de documentaire etc. Si ces classifications organisent l’administration cinématographique, elles ne devraient pas être étendues au champ esthétique.

Mais avant d’aller plus loin, revenons en quelques points sur l’histoire qui a placé un courant du cinéma au centre de l’altérité à travers la rencontre de l’anthropologie et de l’image.

L’homme lointain et le rapprochement cinématographique ?

A partir des indépendances, le mariage entre l’anthropologie et le cinéma s’est figé dans un genre appelé “ cinéma ethnographique ” dont la forme, pensée comme une “ écriture de la connaissance ”, était censée donner des gages d’objectivité. La discipline entière a été soumise aux critiques du déconstructivisme mais le cinéma “ du réel ” continue à renvoyer une idée de vérité parce qu’extraite du vivant par un scientifique ou un connaisseur. Cette expression cinématographique s’est construite à travers des choix esthétiques repérables de film en film indépendamment des auteurs.

L’intelligence des événements est prise en étau entre un commentaire savant et des autochtones immatériels. Le sens émane de ce qui est dit *off* par l’ethnologue, plus que de l’image elle-même, empêchant la relation filmant / filmés d’exister. Nous sommes dans un système univoque construit autour de procédures désignatives (“ils sont comme ça”). Les protagonistes

deviennent des supports ethniques ou nationaux, sorte d'énormes créatures qui pensent en un seul homme grâce au tour de magie qui consiste à ramener un collectif à la troisième personne pour illustrer une pratique sociale. " Les pêcheurs Sorko savent accepter avec courage leur défaite " [Rouch : 1952]. " Les Massai préfèrent les rituels à la vie matérielle " [Roumequere : 1982] . " Les Wodaabe sont extrêmement fiers d'être peuls " [Baratier : 1980]. " Les Massa, qui habitent au nord Cameroun et au Tchad estiment l'embonpoint chez les hommes et les vaches. " [Garine : 1992]. Quand les autochtones parlent, ils sont rarement traduits. Peu de chercheurs faisaient l'effort de parler la langue de ceux qu'ils étudiaient. Ainsi, dans un film tourné dans l'ancienne Haute Volta, on voit des gens gesticuler et proférer des mots incompréhensibles à la fin de la fabrication d'un masque. Séquence ainsi résumée : " c'est l'heure des grandes déclarations " [Le Moal : 1968]. Ou lors d'un rituel en Papouasie Nouvelle Guinée : " des incantations évoquent la corrélation symbolique entre la gelée de sagou et la procréation humaine. " [Juillerat : 1981]

Des sujets peuvent être identifiés nominativement au générique et au cours du film. Mais on ne connaît que leur nom, leurs caractéristiques sont délivrées par le récitant. Lors d'un rituel de pluie au Niger filmé par Rouch, des danseuses arrivent devant quelques musiciens assis dans le sable, conduits par un violon monocorde. On entend : " des mères de famille, gentilles et coquettes, qui sont aussi les chevaux des génies se lèvent à l'appel des rythmes endiablés " [Rouch : 1967] Chez " les Massas qui estiment l'embonpoint ", on voit un jeune homme ingurgiter des kilos de nourriture, l'ethnologue précise : " Batu s'ennuie ferme. Il ne sort que pour déféquer. " [Garine : 1992] Les sujets peuvent être aussi " ethnologisés " comme dans le *Python se déroule*. Un maître de cérémonie massaï apparaît en gros plan avec une barbe en désordre, ses gesticulations face à la caméra sont couvertes par la voix *off* : " Outanga, l'instructeur dont le moindre geste est signifiant car la coupe même de sa barbe porte les lois de l'univers. " [Roumequere : 1982] Cet homme mal rasé, qui aurait sans doute été intéressant à connaître, fait de la figuration symbolique avec sa pilosité devenue cosmique. Réduits à des fonctions, les acteurs n'existent que comme garants irréels d'une intangibilité normative : le grand prêtre, Oumarou le chasseur, Sidibé le devin, le griot, le chef... Il arrive qu'il y ait des témoignages mais ils sont morcelés et corroborent le propos du savant.

Le principe explicatif est à l'œuvre sous toutes ses formes. Le cinéma

ethnographique est un cinéma “ durkheimien ” qui s’attache aux faits plus qu’à la manière dont ils sont ressentis. Avec ou sans commentaire, ce sont les gestes qui sont captés plus que les visages, les actions plus que les pensées. La sacralité par exemple, thème vénéré, est déclarée ou gestuelle. La caméra reste souvent distante. Par exemple dans le film de Guy Le Moal en « Haute-Volta », le maître de cérémonie est tellement peu présent dans les plans, malgré son statut important en cet instant-là, que le cinéaste est obligé de le décrire pour aider le spectateur à distinguer : “ Sibiri, l’homme au vêtement rayé,... ” [Le Moal : 1968]

Le problème de la narration cinématographique n’occupe guère les esprits puisqu’elle se démarque sur les scénarios offerts par la vie sociale. Pour cette raison, les sujets de prédilection sont longtemps restés : les rituels, les procès techniques, les activités quotidiennes. Apparemment “livrés tous faits”, ils n’ont plus qu’à recevoir l’explication savante. Ce décalque sur la réalité démembrée est en fait une reconstitution de celle-ci car elle sort de toute contextualisation. Les rituels sont extraits comme des petites histoires autonomes dont le vecteur narratif est la norme surgie de la nuit des temps sans accroc. La caméra est focalisée sur les officiants, les fétiches, les autels, les offrandes... plus rarement sur l’assistance pour montrer qu’on vient aussi pour draguer ou faire des petits business ou encore danser par pur plaisir. Sont passés sous silence les désaccords sur les manières de procéder, les luttes de pouvoir, les jalousies très souvent à l’œuvre derrière ces événements. La polysémie, la mise en relation avec d’autres événements politiques ou économiques ne font pas partie de cette vision rendant la restitution de ce savoir pour le moins questionnable, surtout lorsqu’il faut trouver l’harmonie avant tout. Ainsi dans *Sigui 1969*, Jean Rouch montre une distribution de bière de mil qui clôt une cérémonie. A l’image, c’est laborieux. L’homme qui apporte laalebasse de *dolo* a une hésitation relevée par Rouch sans que les raisons en soient données. On voit des vieux qui refusent laalebasse, la font passer au voisin qui n’en veut pas. La séquence s’arrête pour passer sur un gros plan de jarre, puis on revient à un plan très large des vieux avec ce commentaire : “ on distribue la bière rigoureusement par rang d’âge. C’est maintenant la communion totale et la promotion majeure de tous les mâles des quatre villages de Sanga Diba ”. [Rouch : 1969]

Ces films enferment et lissent le “ réel ” au lieu de l’ouvrir aux contradictions, à l’ambiguïté de la vie sociale.

Le genre “ cinéma ethnographique ” qui s’est voulu scientifique, objectif, laissait en réalité une grande place à l’auteur sans que cela ne soit affirmé au nom d’une prétendue objectivité de l’image. Le point de vue semblait venir des protagonistes. Ce sont les Massaïs qui ont l’air de préférer le symbolique au matériel, mais il ne fait aucun doute que cette préférence ne peut être attribuée qu’à l’anthropologue dont la vie a été consacrée aux rituels massaï. Malgré la préoccupation de livrer des connaissances scientifiques, ce cinéma finit par laisser place aux fantasmes personnels souvent liés à l’idéologie de l’époque. A la fin de la colonisation, par exemple, il y a eu le désir de voir dans les “ sociétés archaïques ” un paradis perdu par l’Occident. Cela a donné un cinéma “ flower people ” financé par le CNRS. Dans *Garçons et filles - Rites de passages chez les Gbayas* de Pierre Vidal et Michel Brunet, la circoncision et l’excision sont mises en parallèle. Des filles en larmes doivent danser et chanter le lendemain de l’opération. On les frappe avec des tiges végétales. *Off*, l’anthropologue traduit la chanson : “ dansons, dansons au-dessus de N’Dounem ! ” Arrive le rituel final qui rassemble le village. Il est ainsi commenté : “ mort de l’enfance, épreuve physique et morale, transformation psychique de l’individu. Le Labi et le Bana donnent un parfait exemple de l’initiation dans les sociétés archaïques dont pourraient s’inspirer les sociétés occidentales car la prise en charge des futures adultes par le groupe, la solution de tous les problèmes qu’elle apporte aux questions que se posent ces adolescents, permettent aux garçons et aux filles, aux hommes et aux femmes de se sentir dans une véritable communauté, dans un monde à leur mesure. ” Si j’ose dire, cela se passe de commentaire. De même Jean Rouch finit son grand opus sur les cultes de possession Hawka (*Les Maîtres fous* [1957]) avec des gros plans de “ visages souriants ”, ceux des officiants revenus à leurs métiers après le rituel. Quelques secondes avant, “ habités ” par leurs génies, ils ont la bave aux lèvres, égorgent un chien là par hasard, tournent en rond une nuit entière les yeux révulsés. Et Rouch commente : “ en voyant ces visages souriants [...] on ne peut s’empêcher de se demander si ces hommes d’Afrique ne connaissent pas des remèdes qui leur permettent de ne pas être anormaux mais d’être parfaitement intégrés à leur milieu, des remèdes que nous ne connaissons pas encore. ” On retrouve l’idée du « bon sauvage » qui a des connaissances mystérieuses auxquelles on devrait revenir parce qu’on a été trop loin dans l’erreur avec notre civilisation. C’est aussi une justification de la brutalité du rituel que l’on inverse en sagesse pour la faire accepter. Les anthropologues ont souvent eu recours à la censure ou la manipulation de bonne conscience pour défendre contre toute vérité « leur »

tribu, « leur » village.

Au nom de la science, on accepte donc ces fictions culturalistes labellisées « documentaire », mais on refuse les vraies fictions de Flaherty comme “Nanook of the north” qui reconstitue la vie traditionnelle esquimau. La femme de Nanook est en réalité la femme du cinéaste américain qui a choisi lui-même les costumes de peau. Nanook harponne un phoque mort qui est artificiellement agité par un groupe d’hommes hors champs. Ces subterfuges n’appartiennent pas à l’éthique de la profession, ils rendent tendancieuse la connaissance produite sur les Esquimaux. On aurait pu contester le point de vue qui consiste à enfermer les autres lointains dans les vitrines d’une tradition voulue immuable au point d’avoir recours au déguisement, mais les ayatollahs du réel ont critiqué le recours à l’illusion qui sert pourtant la justesse des faits et gestes d’une famille vivant dans des conditions extrêmes. Le spectateur reste très proche grâce à la relation que le cinéaste a su créer, et peu importe que le phoque soit mort, c’était son sort. Rien n’est blâmable dans cette mise en scène, sauf une chose : ne pas l’avoir affirmé et avoir été ambigu sur le statut du film probablement en raison de son enjeu politique : la défense de ces groupes voués à la disparition.

L’image donne une figure du singulier : un objet, une femme, cet instant-là. L’humain est exploré du particulier au général, une dialectique au cœur de la démarche anthropologique. Celle-ci est fondée sur le tissage de relations individuelles, affectives, personnelles ; un champ limité à partir duquel le chercheur tente de comprendre le collectif, le fonctionnement d’un système ou d’une communauté. Le rapprochement entre l’anthropologie et le cinéma est évident, c’est probablement ce qui explique ce mariage précoce avec l’image qui n’a jamais existé en sociologie ou dans d’autres disciplines de sciences sociales. Mais curieusement, les anthropologues cinéastes n’ont pas toujours tiré parti de cette tension essentielle. Certes, à la fin des années 1950, Jean Rouch réalisait une œuvre radicalement nouvelle en laissant le héros du film, Oumarou Ganda, commenter “Moi un Noir” (1959) et les films de Pierre Perrault donnaient la parole à des “acteurs” du Canal St Laurent qui se définissaient par leurs personnalités, leurs voix, guides colorés de la narration du film. Mais Pierre Perrault se disait plutôt poète et les films de Rouch sur les transes zarma ou sur les rituels dogons, considérés comme “ethnographiques”, sont restés marqués par la confusion du discours et des postures, de l’observation à l’implication extrême qu’il a appelé la ciné-transe. Rouch fait

toutes les voix, celle du mythe, celle des Dogons, la sienne à l'intérieur d'une vision transcendantale du religieux. Il souscrit là à ce cinéma ethnographique qui parle en lieu et place.

Ces normes académiques, auxquelles on peut ajouter le naturalisme, n'offrent évidemment aucune garantie de vérité, de justesse, pas plus que le genre " western " n'offre de garanties historiques sur la conquête de l'Ouest. Sans doute la prégnance de l'écrit dans les sciences sociales a contribué à asservir le langage cinématographique à la logique discursive des mots. L'image à la remorque d'un savoir est amputée de sa liberté, de son pouvoir de dire, d'évoquer : elle meurt en tant qu'image de cinéma. " Le cinéma ne dit pas autrement les choses, il dit autre chose " soulignait Rohmer. Mais en anthropologie l'amalgame entre l'image et l'écriture graphique, le senti et l'expliqué, a été constant, rendant les êtres collectifs ou les sujets " ethnologisés " totalement différents. Ces hommes, livrés avec notice technique, étaient inatteignables, comme s'il y avait un refus de faciliter l'identification du spectateur avec les personnages du film, un refus de trouver des points de rencontre indicibles. Assez curieusement, ce cinéma qui avait pour but de rapprocher, bien souvent, éloignait en laissant l'ailleurs dans un exotisme analytique.

“ Mieux définir l’objet ”

Considéré comme un “ médium simple ” dans la discipline, le cinéma repose pourtant sur des questions cruciales que tout le monde se pose aujourd'hui : la place, la distance à l'autre, l'expression du multiple par le singulier, le rôle de l'émotion ou de l'empathie dans la compréhension d'une donnée.

Le cinéma oriente le regard vers des détails inutiles au cours d'une recherche classique : une lumière, une intonation, un silence, une expression de visage, un geste... qui prennent de l'ampleur à l'image au point de devenir des événements en se chargeant de signification humaine ou sociale sans recours aux mots. Un livre ou un article ne se construit pas avec les mêmes matériaux qu'un film qui ramène les actions à une nouvelle échelle de pertinence : la posture de l'observateur s'en trouve modifiée, comme sa relation aux autres sur le terrain. Pour réaliser un manuscrit l'anthropologue va mobiliser sa mémoire à l'aide de ses notes, mais quand il tourne, les personnages entrent directement dans l'écriture. Filmant et filmés partagent un même “ destin ”. Ceci appelle une complicité particulière, un engagement qui s'ordonne autour d'un travail commun très différent de l'entretien. Les acteurs participent à chaque scène, ils connaissent les enjeux du film, ils suggèrent, interrogent, s'inquiètent, réagissent au jour le jour. C'est à l'intérieur d'un jeu à deux qu'une vérité se construit.

Le milieu des années 1980 a marqué un tournant. L'économie du cinéma s'est modifiée. Les films sont devenus de plus en plus chers. L'institution s'est en grande partie retirée du jeu, laissant place à la télévision. Des chaînes comme Arte, Canal Plus, France 3 et d'autres au niveau européen, sont devenues les partenaires obligés de la production. L'écriture des films a changé. Il fallait sortir du genre, de la simple description, du commentaire savant. Explorer la richesse du langage cinématographique en respectant la relation filmant/filmé/spectateur sur laquelle repose le cinéma. “ Le cinéma, ce n'est pas une image. C'est une image plus une image, ” disait Godard. Seule compte la question de l'intelligibilité et la compréhension de ce qui est donné à voir. A partir du moment où l'on admet qu'un film est un regard et qu'il apprend à regarder, la place de l'auteur avec son travail, ses analyses, ne peut être gommée. Inversement, il y a une irréductibilité du réel : le monde ne se décline

pas en addition de lectures subjectives qui phagocyteraient l'altérité en la réduisant à soi, posture difficile ou obscène. La mise en scène est le point culminant où viennent se refléter l'affirmation de l'auteur, sa subjectivité et l'expression du monde réel dont il rend compte. Du moment que le regard est juste, toute invention de forme est admissible. Le geste de la recherche, comme celui du cinéma, consiste à aller derrière les évidences ou les préjugés qui font masque pour mettre en lumière.

Mais étrangement, l'idée d'une reproduction du réel, bien qu'impossible, continue à être revendiquée par les producteurs d'images dites "documentaires" : les images du monde comme si vous y étiez ! C'est souvent sous ces étiquettes d'objectivité ou d'absence de manipulation que les plus grandes tricheries se nichent.

Loin d'être "expliqué", l'autre est désormais "construit" pour exister en tant que pôle entre le réalisateur et le spectateur. Cette trajectoire va des personnes filmées oubliant la caméra, aux demandes précises du cinéaste, au travail phrase par phrase avec un comédien. Même en allant vers l'apparemment moins intrusif, comme l'émission Strip tease d'FR3, (pas de commentaire, pas de question, une caméra qui semble presque cachée...), on voit bien que des personnages pourtant totalement différents d'un film à l'autre, gardent quelque chose d'étrangement semblable.

D'une personne vivante qui se donne à l'intérieur de multiples foyers d'interprétation, émerge le personnage cinématographique dont la complexité mise en spectacle permet d'atteindre un espace de représentation. L'identification peut naître et s'étendre au-delà de l'individualité représentée, à ce qu'elle évoque dans sa relation au plus large. Le savant sait, le spectateur croit. Contrairement à ce qui a été écrit, le film estampillé "documentaire" n'est pas exempt du problème de la vraisemblance. Il arrive que la demande du réalisateur se sente, notamment à l'époque où l'interview a été dénigrée, comme l'avait été le commentaire. Il fallait donc sortir du témoignage pour aller vers un cinéma au présent. Et quand ce présent était absent, des réalisateurs ont cherché à compenser en mettant en scène : " on va faire comme si vous étiez en train de discuter », « on va faire comme si vous alliez inviter cette personne à venir à un rituel »... Quand la mise en scène est mauvaise, les gens se trouvent embarrassés, ricanent. Pourtant il s'agit sûrement de leur quotidien mais pas à cet instant-là. Et s'ils ne savent pas jouer, cela tombe à plat. On voit la fabrication et n'y croit pas. Ces

vogues sont rarement porteuses de subtilités : il s'agit à priori de suivre ou de bannir. Au lieu " d'entrer " dans le film, on en sort. Inversement, Nanook pêche un phoque mort, on y croit. Même si le fusil a remplacé le harpon au moment du tournage, le spectateur est immergé dans quelque chose qui lui paraît juste et qui produit de l'émotion au-delà de la vérité des faits. Il est prêt à croire au héros de la banquise à travers lequel on comprend, on sent, la lutte quotidienne d'un peuple. Bresson disait : " si on filme la vraie peur d'un acteur dans une vraie tempête sur un vrai bateau, on ne croira ni à la peur, ni à la tempête, ni au bateau. "

Il reste à comprendre pourquoi le " cinéma direct " est encore si attaché à une idée de vérité et la fiction à celle du mensonge.

Un premier lieu commun consiste à appréhender la médiation cinématographique du documentaire comme " légère " : équipe peu nombreuse, rapport " direct " avec les personnes filmées qui favoriserait une proximité avec le " réel ", donc une vérité. A la limite, il suffirait de planter une caméra quelque part et le " réel " fera le reste. La parole dite "spontanée", recueillie par micro-trottoir qui rend le spectateur impuissant et jouisseur, n'est en rien plus "vraie" ou plus "juste" qu'une parole "travaillée ". Par ailleurs, les gestes du documentaire peuvent être " lourds ". Prenons par exemple l'interview, un dispositif considéré comme banal. C'est en fait une mise en scène très organisée. La personne filmée se trouve placée, cadrée, éclairée, sonorisée, éventuellement poudrée; elle doit répondre à des questions précises, parfois même les reprendre avec inclusion de la question en préambule pour... faire plus direct ! " S'approcher du réel " ne consiste pas à limiter les gestes cinématographiques au contraire nécessaires à faire jaillir le sens.

Une deuxième idée rabattue veut que le documentaire parte de quelque chose qui existe et la fiction ferait exister ce qui n'existe pas. Utiliser et faire naître : c'est le socle de toute réalisation. Non pas pour adapter la réalité au film, mais pour en construire une nouvelle qui est le film. De grandes œuvres sont nées de cet " existant " sous forme de faits divers, de mœurs, de phénomènes de société, d'événements politiques, de mémoires, etc... Francis F. Coppola demande à Mario Puzo d'être co-scénariste des trois épisodes du "Parrain " parce qu'il est l'auteur de *The Godfather*, une somme qui a demandé des années d'études sur la mafia italienne aux US. Pour écrire *Full Metal Jacket*, Stanley Kubrik s'appuie sur les écrits de Gustav

Hasford qui relate son expérience à l'école des "Marins" et sa guerre au Vietnam comme reporter des armées ; il le fait même jouer dans le film. Martin Scorsese réalise ses films à New York à partir de ses propres souvenirs (*Little Italy*), ou bien il travaille vingt ans sur la naissance de sa ville fétiche pour mettre en scène *Gangs of NY*. Tous les films de Bertrand Tavernier sont précédés d'études. *L 627* [1992] par exemple, a demandé des mois de terrain pour sortir de la mythologie des films policiers qui recopient les vieux schémas américains et arriver à une description juste des conditions difficiles des policiers anti-drogues. Même pour *La Vérité si je mens*, [2001], Thomas Gilou a fait une enquête dans le Sentier dont il a ensuite cherché le *feed back*. Et quand un journaliste lui demande ses références, il cite un seul cinéaste : Jean Rouch !

A l'inverse, les documentaires peuvent partir de ce qui n'existe pas à priori, comme le dialogue entre victimes et bourreaux du génocide cambodgien dans le dernier film de Rithy Pan *S-21* [2003], ainsi que de très nombreux documentaires où le cinéaste crée une situation nouvelle en devenant un partenaire du dialogue.

Troisième point, on entend souvent dire qu'en fiction, le réalisateur sait la fin de l'histoire; en documentaire, tout serait suspendu. L'analyse de la "suspension" du contenu n'est pas intéressante, et elle est variable à l'infini selon le sujet choisi. Rouch, Bresson disaient qu'il faut toujours penser un film par sa fin. Un cinéaste sait toujours où il veut aller. Il est impossible d'écrire sans projeter mentalement son film, mais la fabrication s'inscrit, elle, dans une trajectoire en tension entre ce que l'on maîtrise et ce qui vous échappe. Tout en gardant les objectifs chevillés au corps, il est impossible de savoir ce que l'œuvre finale va être, sauf à faire du cinéma appliqué en consignait des faits comme un greffier. Le cinéma est fondamentalement ce qui échappe. Quel que soit le genre, il repose sur des relations vivantes, collectives. Dès la première ligne du projet écrite, scénario de documentaire ou scénario de fiction le cinéaste plonge vers un inconnu tendu par une perspective. La réalisation d'une fiction ne peut être la consignation d'un scénario. Tout au long du processus de fabrication, des événements inattendus vont intervenir dans l'écriture ou le déroulement même de l'histoire. Ne serait ce que la surprise provoquée par un acteur qui fait glisser un personnage vers quelque chose d'imprévu que l'on récupère le soir même en réécrivant la scène du lendemain. Plus l'économie en jeu brasse de l'argent, plus les variations sont grandes car les interlocuteurs qui

influent sur la réalisation du film sont nombreux : producteurs, financiers, lecteurs de scénarios, acteurs, équipe technique, distributeur. La réalisation est confrontée à la négociation avec d'incessants allers et retours. Combien de metteurs en scène ont modifié la fin écrite. Jane Campion qui avait fait mourir son héroïne dans " La Leçon de piano " [2000], l'a ressuscitée après discussions tendues avec les producteurs de TF1. A l'inverse, quand Frederic Wiseman entreprend des documentaires sur des femmes battues [2001], la Comédie Française [1996] , des soins palliatifs [1991]... les chances qu'y ait un retournement de situation à la fin sont minimales.

Dire ce que je sais des autres, c'est trouver un style, une mise en scène qui mettent en lumière leur complexité à travers les strates du sensible. Une interview, un commentaire, la saisie sur le vif d'un événement ne sont que des instruments, des moyens d'expression auxquels peuvent s'ajouter le recours à des comédiens, des grammaires sophistiquées, des effets spéciaux.

Le recours à la fiction

Il y a quelque chose de contraire entre l'explication et le cinéma. Lorsque, dans un scénario, j'écris un dialogue pour faire passer une explication en me servant du personnage comme « passe-plat », la narration va en pâtir. Un commentaire qui dit ce qu'il faut voir et penser, va casser la scène. Il s'agit de trouver un équilibre approprié qui laisse aux mots une place à l'intérieur de l'image en évitant les positions d'extériorité qui brise la rencontre fragile entre l'intellect et l'émotion. Un silence peut dire plus qu'une parole. Le hors champ plus que le champ. Paradoxalement, le cinéma semble né pour passer derrière les apparences, pour éclairer l'envers, l'oblique, le sous-jacent au foisonnement des événements. Filmer, c'est fragmenter, c'est " voir dans l'objet " comme le dit Franju.

A partir du moment où on admet le principe de la construction du personnage cinématographique, ce dernier peut être incarné par un acteur professionnel ou par un acteur de la vie courante mais dans ce cas , la personne apparaît sous sa véritable identité et les séquences vont être guidées par ce qu'elle veut bien accorder à la scène publique. Respect de la personne filmée et volonté de dire : il y a tension entre ces deux pôles. La narration, elle même, se trouve soumise au temps de l'autre, au déroulement d'événements singuliers sur lesquels le cinéaste n'a d'autres prises que la

fragmentation, l'agencement à la prise de vue et au montage. Le recours à la fiction permet la condensation ou la dilatation des espaces-temps qui facilitent les sautes d'échelle dans un récit ou dans la représentation d'un personnage. Cependant, la nature du travail "artisanal" à l'œuvre pour qu'un acteur (de la vie ou de la profession) devienne un personnage est toujours la même : je cherche comment il va incarner l'histoire.

Pour chacun de mes films, tout classement confondu, j'ai tenté de trouver une forme qui fasse surgir l'intériorité des êtres, souvent loin de l'esthétique réaliste. Dans *Si bleu si calme* [1996] que j'ai tourné en milieu carcéral, j'ai tenté de répondre à cette question : comment les détenus surmontent-ils la souffrance liée à la privation de liberté ? L'idée était de montrer que derrière la prison sérielle, uniforme, il y avait une prison par détenu. J'ai opposé deux temporalités, celle du détenu, celle de l'institution. Un détenu est dépossédé de lui-même car sans cesse soumis à la promiscuité et au déroulement "hors la vie" de la durée carcérale : il n'accompagne plus rien, ni un amour, ni un dimanche... Sa première résistance passe par l'échafaudage de mondes dérobés qui échappent au voisinage et à travers lesquels il retrouve les siens. Dans le film, le lieu de l'imaginaire, la cellule, est traité par photos et voix *off* et, par opposition, les lieux collectifs balisés par les surveillants sont filmés avec leurs rythmes quotidiens, réguliers, impératifs. Pour révéler cette part souterraine de la prison, un détour par la fiction a été nécessaire. Je suis passée par des récits sur l'enfermement, écrits et dits par huit détenus, que j'ai ensuite mis en scène dans chacune des cellules concernées. S'est ajouté un travail de direction d'acteurs avec les auteurs des scénarios : leurs voix devaient quitter la lecture ou la déclamation qui ne les racontaient pas, pour acquérir une émotion et une justesse qui les rendaient proches. Il fallait aller derrière. Derrière l'immédiat apparent : le "détenu type" avec ses tatouages et son langage revendicatif stéréotypé, cent fois vu à la télévision. Derrière les voix intimidées par le texte et le micro. Derrière la question des conditions carcérales pour toucher l'intime. Derrière les grands mouvements collectifs où se loge le dérisoire qui devient événement : une petite lettre, la photo d'un chien, la cuisson d'un peu de riz..... Cette part dissimulée de la prison est montrée à travers des procédés fictionnels qui constituent 80 % de ce film classé "documentaire".

Mon avant dernière réalisation, *Bronx-Barbès* [2000], porte sur des gangs de rue à Abidjan. Un milieu dans lequel j'ai fait quelques mois d'enquête. Je n'ai pas voulu centrer le film sur l'extériorité du *ghetto*, mais sur les rêves des

ghettomen d'un monde fait de mouvement, de vitesse, d'argent, de puissance liée à la renommée, qu'ils construisent sur place pour se décaler du leur. L'image première d'un *ghetto* est confuse : des bandes amassées plus moins droguées, gesticulant dans une sorte de vide apparent que viennent parfois remplir des activités autour de la vente du crack ou de l'héroïne. Si j'avais tourné " en direct ", je me serai trouvée embarrassée par des documents visuels dont la seule lecture aurait été la destruction alors que je voulais montrer la construction, l'invention sociale qui reste, elle, perceptible dans un espace interdit d'image, celui des dessous du *ghetto* et des confidences personnelles. *Bronx-Barbès* est le récit d'un imaginaire collectif qui fait du *ghetto* un passage entre vie et mort pour changer la donne de départ. Pour cela, j'ai eu besoin de la liberté que donne l'écriture d'un scénario, le choix des lieux, des acteurs... Le film a battu les records d'entrées de Titanic en Côte d'Ivoire. Des milliers de spectateurs se sont probablement plus reconnus dans ce récit épique sur des mythologies qui les rattachent aux mégapoles du monde entier que s'ils avaient été mis en face de quelques témoignages évoquant la marge locale.

Ce film est classé " fiction ". Pour moi, la rupture entre *Si bleu si calme* et *Bronx Barbès* est infime. A chaque fois, j'ai été guidée par l'envie d'aller dans l'envers des choses pour dénicher les relations multiples, réversibles, labiles que les êtres construisent avec la réalité qui les entoure. Cela m'amène vers l'utopie et le dérisoire, en partage avec les autres ou contre la loi commune.

La mise en fiction est une manière de dévoiler et de rester proche, un détour souvent nécessaire pour révéler petits bricolages et grands desseins. Un plan des Frères Lumière à Paris est intéressant à regarder, mais cela ne dit que cet instant là de la rue et rien sur la passante aux beaux atours, ni sur le cocher qui fouette ses chevaux. Avec ses premiers films burlesques, Chaplin a sans doute touché l'essentiel en jouant sur les discriminations extrêmes de cette époque. La dimension sociale inspire de nombreux réalisateurs comme Ozu, Renoir, Bresson, Visconti, Kaurismaki, Kiarostami. Du baroque à l'épure, les styles sont au service d'histoires justes, âpres, foisonnantes, qui vont susciter émotion et connaissance. Visconti met en scène le déclin des aristocrates siciliens, un moment de l'histoire italienne qui appelle une histoire de l'Occident [1963]. Renoir, en adaptant Zola, plonge dans le monde des cheminots de la révolution industrielle [1939]. Kaurismaki s'attache au drame du chômage en Finlande à travers un conte sur le courage [1995]. Ozu observe les conflits de générations au Japon et les

micro événements qui défont le lien familial [1957] Kiarostami croise de bas en haut la société de Téhéran à travers un fait réel : une usurpation d'identité [1990].

De ce point de vue, *Le Parrain* [1972] est un grand film anthropologique sur la mafia. Prenons la première scène. Elle commence par le gros plan d'un personnage minimal, un père offensé, pour arriver très lentement sur Don Corleone joué par Marlon Brando. Le père vient demander réparation à Don Corleone pour sa fille qui a été violée et sauvagement frappée. Cet homme a adopté les valeurs américaines laissant sa fille sortir librement. Une fois le crime commis, il a eu confiance dans la justice de son pays d'adoption. Les deux garçons ont eu trois ans avec sursis, et ils sont sortis libres en souriant alors que sa fille était défigurée à vie. Don Corleone demande pourquoi avoir été d'abord à la police et ne pas être venu tout de suite. Le père en esquivant la question réclame le meurtre des violeurs. Pour Don Corleone, c'est impossible, il ajoute : “ depuis des années vous n'avez pas fait allégeance, ma femme est la marraine de votre fille, mais vous n'avez jamais voulu de mon amitié car vous aviez une bonne affaire et des protections politiques. Alors pourquoi soudain vous venez ? ” Le père répond qu'il avait peur d'avoir des ennuis. Don Corleone lui assène : “ vous me demandez de tuer contre de l'argent; vous demandez sans aucun respect, vous ne m'appellez pas “ Parrain ” et vous ne m'offrez pas votre amitié.” Autrement dit : vous me prenez pour un tueur à gage, vous ne me reconnaissez pas comme un “ homme d'honneur ”. Le père finit par offrir “ son amitié ”, appeler Don Corleone “ Parrain ” et surtout, lui baiser la main qui scelle l'allégeance et le pacte. Le père est entré dans la mafia, quittant le système américain où l'on achète des services avec de l'argent, où le gagnant est celui qui a les meilleurs preuves mais n'est pas forcément le plus offensé. Il a cherché réparation sur un autre registre, celui de la vengeance du sang. Don Corleone a montré qu'il était le “ Parrain ” parce qu'on ne l'achète pas, on lui “ donne son amitié ”, on entre dans une relation d'obligé : le respect et la dette ne se soldent pas en dehors de la trahison ou de la mort. Coppola signe une scène magistrale qui, en quelques minutes, situe les logiques de développement des personnages et met en exergue la pluralité des régimes de légitimité de la mafia sous-jacents aux trois épisodes du *Parrain*. Le juge Falcone les a parfaitement décrits : “ pour survivre et se développer, le crime organisé a besoin à la fois de s'appuyer sur les particularismes locaux et des cultures archaïques qui lui offrent une garantie suffisante d'étanchéité par

rapport au reste du monde et de créer des modèles universellement valables qui lui permettent d'organiser les futures liaisons mondiales." [Falcone : 1991, p 118] S'ajoute à cela le besoin de sortir du milieu, autrement dit le trahir, pour vivre plus librement et accéder à la reconnaissance du pays d'accueil, thème du *Parrain 3*.

A propos du 7 ème art, on a parlé " d'art du réel " ou " d'art total " car l'expression cinématographique passe par l'articulation de fragments de sons et d'images prélevés dans la réalité extérieure, dans notre quotidien. Le spectateur n'est pas dans une relation de décodage, mais en état "d'immersion dans un semblant" comme le souligne Schaeffer [1999, p 159]. Il y a quelque chose de subversif dans l'image parce qu'elle fait appel à des connaissances émotives, immédiates, sensibles, mouvantes. Pour Abel Gance, " ce qui compte, ce n'est pas l'image; l'image n'est que l'accessoire du film. Ce qui compte, c'est l'âme de l'image." L'accent est mis sur la fidélité à ce que l'on ressent plus qu'à la fidélité aux apparences de l'objet qui suscite ces sentiments. C'est de l'intérieur que la réalité se découvre, donnant une impression de connaissance dans le partage. On a souvent opposé l'art et la science qui pourtant participent d'un même mouvement : aller des apparences à l'invisible, du connu à l'inexploré en passant pas l'interprétation. Les sciences sociales s'enrichissent aussi bien de l'expression romancée que d'essais ou de livres théoriques. Zola, Balzac... ont autant contribué à la connaissance sociale de leur siècle que la sociologie ou l'histoire. Ne pourrait-on renverser le problème et dire que le gage d'un bon travail anthropologique serait de pouvoir tirer un scénario de fiction qui fonctionnerait de bout en bout puisqu'il s'appuie sur l'analyse minutieuse des pensées et des comportements humains ?

Paris, octobre 2003

Pour des raisons éditoriales,

cet article n'a trouvé place qu'en 2006.