CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

LA SCÈNE INVISIBLE : À PROPOS DU DOCUMENTAIRE

Éliane De Latour

in Jacques Aumont, *La mise en scène*

De Boeck Supérieur | « Arts & Cinéma »

2000 | pages 251 à 264

ISBN 9782804135645

Article disponible en ligne à l'adresse :

---

https://www.cairn.info/la-mise-en-scene---page-251.htm

Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.
© De Boeck Supérieur. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

Éliane DE LA TOUR

La scène invisible : à propos du documentaire

« Il y a ou il n'y a pas de cinéma dans ce film », une phrase à la fois énigmatique et porteuse de jugements catégoriques que l'on entend souvent dans les salles de montage ou à la fin d'une projection. Les gens de la profession l'utilisent, communiquent avec. Elle doit donc avoir un sens commun minimum, en même temps elle semble ouvrir des champs sémantiques divers et complexes. J'aimerais élucider cette notion de « cinéma » à propos de films classés « documentaires » [1].

Dans un premier temps, je vais essayer de situer le documentaire entre le visible et l'invisible, entre le réel et l'auteur. Dans un deuxième temps, nous aborderons cette notion de « cinéma » (telle qu'elle est posée par la petite phrase) à travers différents modes de mise en scène du réel.

Le documentaire entre visible et invisible

Tous les gestes du documentaire sont pris entre « l'apparent » — du côté du réel — et « ce qu'il faut faire apparaître », du côté du cinéaste. Une idée reçue tenace voudrait que moins le cinéaste intervienne, plus le « réel » resterait « intact », autrement dit « vrai » ; la vérité émergerait du côté de l'objet. Les arguments contre cette position sont connus mais il est peut être nécessaire de les formuler encore :

[1] Classification à laquelle je souscris ici par facilité, l'absence de différence entre la fiction et le documentaire n'étant pas le sujet demandé.

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

- il n'y a évidemment pas de réel en dehors de ma perception, je suis le médiateur obligé, que mes choix esthétiques soient naturalistes ou baroques.
- planter sa caméra quelque part et penser que le « réel » fera le reste est une absurdité. Le cinéaste ne peut renoncer à sa position de cinéaste sans que la personne filmée se trouve coupée de l'acte moral, esthétique, intellectuel, affectif qui fonde un film. Le cinéaste deviendrait alors simple voyeur ou bien il enregistrerait du non-sens (non seulement du non-sens mais de l'ennui !)
- la vérité n'est que relation, c'est pour cela qu'elle est en mouvement. Elle est liée au sens qui se construit à travers la relation filmant/ filmés/ spectateur.

Cette recherche du sens suppose : un système d'interprétation pour saisir le monde et une mise en scène pour le faire apparaître.

1) *un système d'interprétation* à partir duquel j'élabore mon regard sur l'autre, sur le monde. Pour autant le monde ne se décline pas en une addition de lectures subjectives, il doit y avoir quelque chose de ma lecture qu'un autre retrouvera, autrement dit une irréductibilité du réel qui obligera la lecture, en même temps qu'une part de proposition subjective qui différenciera les approches.

   Les mécanismes sociaux, les comportements humains, les symboles et les stratégies ne sont pas donnés d'avance. Il faut aller derrière les apparences, prendre le temps de l'écoute et de l'analyse pour creuser et faire jaillir le sens, même pour le très proche de soi. Tout acte intellectuel est soumis à cette contrainte. Bourdieu — dans *La Misère du Monde* — compare le chercheur en sciences humaines au médecin « qui doit s'attacher à découvrir les maladies non évidentes », c'est à dire celles précisément que le praticien ne peut « ni voir des yeux ni entendre des oreilles » (p. 943). Les relais conceptuels, la réflexion sont nécessaires à la compréhension de ce qui nous entoure.

   Si je m'en tiens à la surface, au premier niveau de langage des gens par exemple, je risque de recueillir le tout-venant de la pensée véhiculée par les médias pour se penser soi même. Cela peut être intéressant mais il faut que cela soit traité en tant que tel. J'ai été frappée en travaillant dans une prison par ce que j'appelle le « langage carcéral », un langage codé, répétitif, collectif qui passe par la seule revendication, du « *ready made* » pour les journalistes. Tout le monde a en tête l'image convenue du détenu tatoué qui parle des surveillants, du mitard, de l'administration (« Ils »), du Grand Autre : la Société (« Elle »)... Une image qui donne le sentiment que les détenus se ramènent à un « type [2] humain » derrière lequel toutes les différences, les

[2] On entend d'ailleurs souvent parler de « détenu type » : oh lui c'est pas un détenu type, il n'a pas fait beaucoup de taule !

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

ambiguïtés, les contradictions disparaissent, comme si on changeait de nature en passant un mur. Ce langage carcéral est certes nécessaire à la constitution interne d'une communauté qui n'a jamais choisi ses membres et la supplique renverse le problème de la responsabilité, de la faute : de « bourreaux » les détenus deviennent « victimes ». Même s'il répond à une réalité et une nécessité, ce discours revendicatif charrie aussi beaucoup de poncifs, une sorte de plus petit dénominateur commun qui empêche de penser le monde carcéral sous différents angles [3]. Il a fallu quelques mois pour que je parvienne à percer ce mur de mots derrière lequel se dissimulaient des êtres pris dans une réflexion infiniment plus complexe que ne laissaient pas apparaître les premières approches.

2) *une mise en scène* où vient se refléter le monde en même temps qu'elle exprime ce que je veux en dire. Il ne s'agit pas « d'emballage » mais de l'essentiel. La mise en scène est le pivot par lequel passe le sens : si elle est mauvaise, elle servira un spectacle qui ne renvoie qu'à lui même et qui peut devenir une obstruction au partage, à l'échange. Si elle est bonne, elle va permettre aux regards des « acteurs », du cinéaste et du spectateur de se croiser. Tout documentaire repose sur la mise en scène et celle-ci ne s'oppose pas à la vérité comme on l'entend souvent. Les gestes du documentaire : l'interview, le commentaire, la bande son mixée, paraissent des opérations « naturelles », inhérentes au genre ; chacune d'elles constitue en réalité de véritables mises en scène. Une interview, par exemple, est une intervention lourde : on demande à quelqu'un de se mettre à un endroit précis pour parler de sujets d'avance repéré, parfois il doit attendre que les éclairages soient en place ou il doit recommencer, reprendre avec la question incluse pour pouvoir supprimer celle-ci — c'est à la mode [4] —, sans oublier les ajouts de sons pour accentuer ou transformer une ambiance etc. La mise en scène n'est pas trahison de l'autre tant qu'elle laisse place au jeu et à tous les « je ». Elle devient trahison lorsqu'elle s'impose au spectateur en saturant le sens de telle sorte que la réflexion ne chemine plus. La stigmatisation des différences ou des ressemblances par exemple brise le faisceaux de relations où elles sont en mouvement et en devenir, ou encore les propos hagiographiques sur un groupe, un personnage, les discours qui généralisent et enferment définitivement les personnages dans une catégorie unique : *les* femmes chinoises sont... *les* musulmans interdisent... La mise en scène doit laisser l'ambiguïté et les contradictions pour susciter les interrogations, en même temps qu'elle a un rôle de guide. Elle articule l'affect et la raison. Cette double assignation se transforme en tension permanente au moment du montage : *explication* et *émotion* entrent souvent en conflit et c'est à partir de ce conflit que l'on peut aborder le problème soulevé par la petite phrase ; « il y a ou il n'y a pas de cinéma ».

[3] Je pense ici au travail de Bruno Albanti qui à travers un mémoire remarquable soutenu à l'EHESS, tente d'analyser son expérience carcérale avec un regard et des catégories nouvelles.

[4] Certains utilisent ce stratagème pour faire « comme si » l'acteur parlait au spectateur de lui même, sans question initiale. Autrement dit on renchérit sur la mise en scène pour donner l'impression qu'il n'y en a pas.

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

Le documentaire entre information et émotion

Si l'on tente d'élucider cette phrase auprès des locuteurs, les premières réponses sont :

1) Il n'y a pas de cinéma lorsque celui-ci se trouve réduit à un discours informatif à l'instar des milliers de « docucu » ; à leur tête l'emblématique « Pêche à la sardine ». On écoute mais on n'éprouve pas.

2) Il y a du cinéma lorsqu'on éprouve, lorsqu'il y a de l'émotion.

Il est évident que le cinéma ne peut se réduire à un art de l'émotion. Si on me montre un enfant pleurer sans que je sache pourquoi, je n'aurai pas la même émotion que si j'en connais les raisons. Et cette émotion sera différente si je sais qu'il pleure parce qu'un copain lui a pris un chewing gum ou parce qu'il a perdu sa mère. Le cinéma de Moati par exemple est entièrement construit sur les effets de l'émotion : gros sentiments, larmes, paroles généralisantes etc.. Un travelling d'un enfant qui pleure ouvre le film *Les Enfants d'abord* dont un volet porte sur les mines antipersonnelles au Cambodge. L'enfant est suivi en voiture (une façon un peu distante et mobile de s'approcher !) et, en *off*, la voix du réalisateur s'adresse à tous les enfants malheureux du monde. L'enfant disparaît du film pour réapparaître à la fin où il sert à nouveau de « passe-plat » aux émois de Moati. On ne saura jamais rien de cet enfant, ni de ses larmes, mais on apprend tout de Moati qui oublie la capacité du spectateur à pouvoir s'identifier avec des phénomènes complexes qui font appel à l'intellect, comme à la sensibilité, il oublie aussi combien le consensus mou se banalise vite au point de faire disparaître les reliefs de l'expérience humaine recherchée à travers le cinéma.

La seule façon pour moi d'avancer sur cette question est d'aller vers les films pour essayer de comprendre par quels choix de réalisation ou de mise en scène, le cinéma jaillit du réel. Pour les besoins de l'analyse, je vais traiter de quelques gestes de mise en scène. Il est bien évident qu'un film peut obéir à plusieurs principes à la fois. Il ne s'agit ni d'une classification, ni d'un inventaire exhaustif mais d'un repérage pour comprendre ce qui est formellement déterminant dans telle ou telle construction cinématographique.

L'observation

Les films d'observation tentent de trouver un mode d'échange qui ne passe pas par le langage parlé. Tout contenu informatif est aboli pour laisser place l'image seule. S'il y a des dialogues, ils sont inaudibles ou ne sont pas sous-titrés.

- *These Hands* de Flora M'bu Gui Shelling (1992). La réalisatrice filme des femmes dans une carrière en train de casser des cailloux avec leurs

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

mains. Un goutte de sang sur un doigt, un peu d'eau qui se renverse, un sourire deviennent des événements dans cet univers sec, brûlant, répétitif. Le film est centré sur la dureté du labeur et l'impression d'absurde qu'accentue l'absence totale d'explication. Une seule information nous sera donnée à la fin : ces femmes vendent leur tas de cailloux à des entreprises de béton.

- *Les Saisons* de Péléchian (1982). Le réalisateur dédie une ode aux paysans arméniens de Russie. Une approche métaphorique du monde. La répétition des mêmes plans, le montage symphonique, la musique font sens : les paysans sont filmés dans leur relation directe, forte, rude avec la nature. Les gestes, les regards sont à eux seuls des mots que l'on ressent sans les formuler.
- *D'Est* de Chantal Akerman. L'auteur parcourt les rues de Moscou avec une caméra. Elle croise des visages et des queues aux arrêts de bus, dans les gares ; des gens qui semblent attendre la fin de l'éternité. On les entend parler mais rien n'est traduit. Chantal Akerman tente un voyage pour retrouver un pays qu'elle a connu, elle ne rencontre que des fantômes mais les fantômes s'inventent plus qu'on ne les rencontre. La réalisatrice parle dans son dossier de presse de « visages qui s'offrent et qui se donnent ». On sent que rien n'est offert. Tout est au contraire tendu par un refus sourd. N'émerge de ce brouillard visuel que ce que l'on sait déjà : le naufrage du système communiste pris au ras d'une surface glacée.

Le danger de ce genre de parti pris est l'animalisation de l'autre. L'absence de langage abolit la chronologie, transforme le temps en un continuum. On quitte la durée humaine, pour une durée assemblée, infinie, un puzzle sans référence. Certes cela peut amener vers une dimension nouvelle qu'une attache trop grande aux personnages rendrait impossible mais l'écueil réside dans la dissolution ou l'instrumentalisation des acteurs, une instrumentalisation à la limite plus dangereuse, ou de même nature, que si les acteurs servaient de support à un discours informatif ou savant.

Le drame

Il s'agit des films qui s'accrochent aux scénarios offerts par la vie. Le sens, les personnages, l'histoire se construisent à partir de la dramaturgie du réel.

- *Coûte que coûte* de Claire Simon (1994). Cette dernière est allée filmer toutes les fins de mois une entreprise de plats cuisinés au bord de la faillite. Le récit est tendu par cette question : vont-ils s'en sortir ? Les personnages se révèlent au fur et à mesure du drame économique. Les cuisiniers (Figure 1) qui paraissent secondaires au début du film par

FIGURE 1

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

rapport au personnage principal, le patron, prennent le devant de la scène au fil des événements. C'est l'histoire qui raconte les personnages et non les personnages qui racontent l'histoire.

– *Black Harvest* de Bob Connoly (1991). Le cinéaste australien a tourné en Nouvelle Guinée un conflit qui oppose la tribu des Ganiga avec un de ses membres maternels, Joe. Il est métis. Son père est un chercheur d'or anglais qui, avec ses deux frères, a découvert au début des années cinquante les hautes vallées papoues où il a rencontré une femme ganiga. Joe, élevé par son oncle paternel dans les valeurs occidentales, décide d'investir dans une plantation de café. Il passe un pacte avec sa propre tribu qui lui prête de la terre ; en échange les Ganiga deviennent associés à concurrence du capital apporté, en même temps qu'ils travaillent sur les plantations contre une rémunération journalière. Ils se retrouvent tous engagés dans un processus capitaliste avec des emprunts à la banque, des obligations de rentabilité, des prix fixés par le marché extérieur. Le cours du café tombe. Les Ganiga ne comprennent pas que Joe veuille réduire leur salaire : ils passent leur temps à travailler sans voir immédiatement le résultat de leurs efforts ; leur consentement à l'économie moderne devait dans leur esprit se traduire par des voitures, des maisons sans délais. Ils font grève. Joe finit par tout abandonner. Les Ganiga retournent à leurs guerres tribales. Le café noircit sur les branches, tout est perdu. Le film est sous-tendu par les antagonismes et les stratégies des deux parties : chacun a ses raisons et on ne sait jusqu'à la fin ce qui va advenir. C'est à travers cette confrontation que l'ensemble de la société se dessine. Toutes les grandes questions sont abordées : la famille, l'irruption du capitalisme, le problèmes des terres, la relations aux ancêtres, les rapports homme/femme, la hiérarchie locale basée sur le *big man*, le pouvoir de l'argent, la guerre...

Dans ces films, l'information et l'émotion proviennent directement des scènes qui se nouent autour d'une intrigue que l'on suit. Mais il arrive que les scénarios de la vie soient pauvres ou qu'ils se trouvent réduits à de petits enjeux. Ils ne disent rien de plus que la lecture d'un fait divers si le récit reste factuel. La seule construction autour du drame ne suffit pas. Il y a risque de sensation, comme dans certains reportages : va-t-elle se faire violer ? Vont-ils se séparer ? Vont-ils se faire ramasser par les flics ?

La rencontre

La rencontre est le principe moteur d'un certain nombre de films. A travers une saisie descriptive du réel, la révélation du sens s'opère devant la caméra

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

comme une surprise attendue dans la confrontation directe avec les personnes filmées.

- *Route One* de Robert Kramer (1989). L'Amérique visitée du nord au sud. Un ami du réalisateur, Doc, sert de guide. Il traverse les situations, s'y mêle ou reste extérieur. L'Amérique se révèle au gré d'un hasard contrôlé par le personnage de Doc qui reconnaît, découvre, ajoute ses propres réflexions, regarde, s'émeut...
- *L'Inde fantôme* de Louis Malle (1969). Dès le début du film Louis Malle saisit qu'il ne saisit rien de ce pays. Pourtant il ne peut se passer de donner des informations d'ordre sociologique ou économique qui ont un rapport très général avec les gens qu'il croise. Il est pris dans une contradiction : filmer *micro*, parler *macro*. En résumant le propos, on entend : je ne sais rien de l'homme qui fait une brique devant mon objectif mais je peux vous dire qu'en Inde un journalier qui fait des briques gagne deux roupies par jour. On sent Louis Malle gêné dans sa position d'observateur extérieur : s'il ne dit rien de l'ouvrier qui fait la brique, on n'apprend qu'une chose de plus, c'est qu'il va faire une autre brique ; mais dire quelque chose alors que les barrières de langue, de culture, de temps empêchent toute approche, devient périlleux. Il tente un compromis par une information qui se veut un peu engagée sur le plan politique, mais c'est un engagement qui ne concerne que l'auteur : on n'apprend rien de plus sur l'ouvrier, à la limite ces données économiques empêchent de le regarder et de ressentir sa tâche répétitive parce qu'elle le constitue comme un échantillon de statistique et non plus comme une personne.

Ces films reposent sur le pari qu'une caméra impromptue peut provoquer un jeu à deux, créer une nouvelle scène, ce qui est intéressant mais les écueils de cette démarche sont évidents : superficialité du cheminement, collection d'anecdotes. Dans ce cas, le partage émotif et intellectuel ne renvoie qu'à l'insant, au fragment.

La durée

La durée réelle a, depuis la nouvelle vague, fait l'objet d'un culte et d'un mode d'écriture du cinéma documentaire, le plan-séquence étant l'élément central de cette liturgie. Il s'agit d'un combat contre les risques de manipulation au montage, d'un respect de la parole et des gestes des personnes filmées souvent accompagné d'une volonté de non intervention du cinéaste (*in* ou *off*). Le maître dans ce domaine reste indiscutablement Frederick Wiseman.

- *Titicut Follies* de Frederick Wiseman (1967). Ce film a été tourné dans un asile psychiatrique destiné aux détenus qui souffrent de problèmes

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

FIGURE 2

mentaux. Il fut interdit à la sortie tant la violence du système y est apparente. Loin de faire un film idéologique, Wiseman se contente de déplacer la caméra du côté de celui qui subit. Il n'intervient jamais. Il travaille en plans-séquences et ses films font de la durée le moteur du processus : durée du tournage, durée du montage, durée du métrage final. C'est à travers cette durée accordée aux relations humaines que la complexité des jeux sociaux se révèlent, en même temps qu'elle force le spectateur dans la recherche de sens.

La durée sur un objet ou sur un visage affecte le lien avec ce qui est représenté, une fois l'information capitalisée, surgissent des réflexions qui, sans ce coup de force, n'auraient peut être pas émergé. Donner du temps aux mots, au déroulement des actions va à l'inverse total du mouvement général de l'image, et notamment de celui de la télévision saturé d'événements qui ne laissent aucune place à la réflexion. Mais la représentation de la durée par la durée, des événements cumulatifs par l'accumulation, peut faire sortir le spectateur de l'épreuve dès qu'il n'a plus le sentiment d'avancer dans la connaissance ou dans la rencontre.

La « raréfaction »

Une image et un son sont des *analogons* du réel. On restitue les fréquences que l'oreille entend et, par une impression sur une surface sensible, les couleurs et les formes que l'œil voit. Bazin parlait d'« art de la nature ». Depuis leur début, les techniques cinématographiques n'ont cessé de devenir de plus en plus réalistes. On est passé du muet au parlant, de la post-synchronisation à la synchronisation directe, du noir et blanc à la couleur, des pellicules à grain aux pellicules fines, des pellicules lentes aux pellicules rapides qui permettent de filmer sans lumière dans les endroits sombres etc. Une question se pose : comment, par exemple, exprimer différents niveaux de réalité avec un même rendu d'image ? Comment restituer la complexité du sens avec une apparence uniformément riche et réaliste ? Le trop grand réalisme des plans synchrones oblige à travailler une matière abondante en détails souvent encombrants. L'information donnée n'est pas toujours utile et peut parfois nuire au regard.

J'ai réalisé un film sur le grand âge, *Le Reflet de la vie* (1986). Les personnes concernées avaient plus de quatre-vingt-cinq ans. Je voulais faire sentir qu'on vieillissait comme on avait vécu, que la vieillesse n'était pas un « dépotoir » uniforme et que les personnes âgées n'étaient pas seulement des témoins d'un passé mais des personnes présentes au monde, même si dans nos sociétés elles sont reléguées derrière un mur réel ou mental, la jeunesse étant devenue une vertu cardinale. Une paysanne, Hélène (Figure 2), vivait seule dans un hameau déserté : née et mariée là, elle voulait mourir là. Elle avait des handi-

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

caps physiques qui auraient retenus l'attention au point de ne plus pouvoir l'entendre ou la regarder. La photo noir-et-blanc s'est immédiatement imposée, elle correspondait à la temporalité figée du personnage. Sa voix *off*, belle, profonde, chantante, donnait vie à ces images arrêtées. Le film synchrone aurait *tout* saisi et la hiérarchie des événements ne serait pas faite dans le bon sens.

FIGURE 3

Il s'agit de lutter contre le « trop grand réalisme » du cinéma synchrone couleur par des choix qui interviennent pendant ou après le tournage, de modifier une source sonore ou une impression visuelle pour signifier.

Claudio Pazienzia dans *Sotto Voce* (1993) évoque de manière baroque le mariage dans un village du sud de l'Italie à partir de récits de femmes. Le réalisateur fait le pari de l'immobilité. Il arrête souvent les acteurs et utilise les récits en voix *off*. Les voix ricochent les unes sur les autres au point de restituer une vision structurale des modes de domination masculine à l'intérieur d'une société où les femmes sont soumises par tradition, tradition qui est aussi représentée sous la forme d'une légende incarnée par un baron en costume qui traverse le film. Il est tantôt grotesque, tantôt autoritaire, il s'infiltre à travers plusieurs fils conducteurs symbolisant les récits de tradition orale qui, par principe multiples, sont constitués de versions sans cesse revisitées en fonction des enjeux présents. La création de ce personnage, l'immobilisation des vrais acteurs, l'utilisation du *off* pour exprimer l'expérience intérieure des jeunes mariées, tournent délibérément le dos à une facture naturaliste qui aurait pu se baser sur des témoignages et des petites scènes « *live* » du village.

J'ai tourné un film, *Si bleu si calme* (1996) à la Maison d'Arrêt de la Santé. C'est un film centré sur les mondes échafaudés par les détenus derrière les barreaux. Une opposition formelle entre la photo, dans les espaces protégés de l'imaginaire, et les plans synchrones dans les coursives, espace marqué par l'ordre et les surveillants, restitue la dualité de la temporalité personnelle sans cesse subie, réinventée et celle de l'institution qui s'abat avec ses rythmes impératifs et ses longs moments vacants. Mon propos était de montrer que derrière la prison sérielle, uniforme, se dissimulaient autant de prisons que de détenus. Il fallait travailler la différence avec un même décor : rien n'est plus semblable à une cellule qu'une autre cellule. Pour surmonter la difficulté, j'ai évidemment joué sur les cadres (ne jamais cadrer de la même manière d'une cellule à l'autre – Figure 3) mais j'ai aussi travaillé les couleurs (noir et blanc, virage sépia, suppression du rouge ou accentuation de la densité...), la lumière, sans compter l'élaboration de la bande son. Si je m'étais contentée du 24 images par seconde et de la couleur, j'aurais considérablement limité l'expression des différents langages de l'intériorité et la mise en scène des univers mentaux qui nécessitaient une dissociation des éléments : voix *off*, son de présence du corps, sons de cellule, image etc.

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

Mais ce type d'intervention a bien entendu des limites. L'effet peut se refermer comme un piège sur l'autre à qui il ne reste plus la moindre liberté ou marge de manœuvre. Je pense à *Exprimentum Crucis* (1994) réalisé sur un pénitencier du Kazakhstan par Taras Popov. Le film serre de très près la réalité extrêmement dure d'enfants emprisonnés, dressés. Pour des raisons qui me sont restées étrangères, le réalisateur a traité des scènes pénibles avec des ralentis, des surimpressions qui renforcent le sentiment de douleur déjà très présente à l'image, il ajoute en plus des musiques sirupeuses ! Un mode d'écriture racoleur qui se fait encore ressentir dans le découpage du film : un doute finit par s'installer à l'égard de certaines scènes. Un garçon a avalé une croix pour se suicider, sa mère vient le voir et lui parle. On ne voit jamais la mère et le fils dans le même plan. La séquence se découpe en quelques plans serrés. Dans un premier plan, le fils n'a pas de cicatrice au cou, dans le troisième plan — après que sa mère lui a parlé —, il a changé de chemise et une énorme cicatrice noire balafre son cou. Ce procédé se répète souvent dans le film notamment pour une scène de transe qui se trouve atomisée entre des plans du personnage principal — un garçon chamane —, des gros plans de ceux qui sont censés le regarder avec stupéfaction dont on sent qu'ils n'ont pas été faits à ce moment là et un plan de trois garçons qui racontent après ce que le garçon chamane aurait dit (!) Rappelons nous Bazin et le « montage interdit ». Les prières des enfants, dont le statut n'est pas clair, sont travaillées avec des échos lorsqu'elles s'élèvent sur des nuages ! etc... Au lieu de chercher l'empathie, Popov manipule l'horreur et la pitié, une horreur et une pitié qui loin d'entraîner le partage provoquent généralement la jouissance perverse.

L'interrogation

Je parle ici des films qui sont entièrement élaborés à partir des questions du réalisateur. La question est une manière pour le cinéaste d'isoler immédiatement ce qui l'intéresse.

La question-relation

Dans *Memories and Dreams* (1994), Melissa Davis, réalisatrice anthropologue chez les Massaï, retourne sur son terrain vingt ans après. Elle réalise son film à partir de ces deux époques. On sent le cheminement de la relation avec les femmes massaï qui finissent par renverser les rôles en demandant à leur tour à la la réalisatrice si elle a eu des amants, pourquoi elle a divorcé etc ? Ce dialogue permet la rencontre avec le groupe et donne le sentiment d'être très proche.

Le moteur des films de Denis Gheerbrant est la question en situation. Il aborde les gens à la caméra, inscrit sa relation avec eux à travers ses interroga-

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

tions — petites et grandes —, ses étonnemements, ses remarques. Le cinéaste existe à part entière comme un acteur hors champ qui donne la réplique en direct. Ce mode de dialogue définit une écriture particulière qui n'a rien à voir avec les interviews, il crée un climat plus qu'il n'informe, les mots deviennent couleur, résonances, il touchent aux strates profondes donc à la vie.

FIGURE 4

La question-provocation

Le but de ces questions, loin de s'inscrire à l'intérieur d'un accord entre cinéaste et personnes filmées, vise le déclenchement d'événements imprévus ou d'une envolée de gestes et de mots qui, sans cette incitation, ne seraient pas survenus.

Nous les enfants du XXe siècle (1994), un film de Vitali Kanevski sur les jeunes délinquants de St Petersbourg, surgit des provocations incessantes du réalisateur à l'égard des garçons et des filles qu'il aborde. Dans une prison, il fait venir des jeunes gens qui se retrouvent face à lui enfermés dans une grande cage. Une première fille, Julia, entre. Il ne la connait pas. Il lui demande immédiatement pourquoi elle est là. Elle répond qu'avec avec son petit ami, elle a étranglé une femme. A partir de là, Vitali Kanevski fait monter les enchères par un enchaînement de questions qui visent toutes le mal, le secret, le monstrueux. Pour arriver à pénétrer en force les sphères intimes de Julia, il utilise une technique de déstabilisation qui rappelle les méthodes de la police : sautes de propos, question directes, rires de connivence, commentaire excités ou réprobateurs etc... Kanevski recommence avec chacun des détenus qui entrent dans la cage pour finir par demander, alors que rien dans les réponses ne pouvait amener une telle question (en dehors d'une montée dans la description des crimes entièrement incitée par lui) : « quoi ! personne n'a goûté de chair humaine ? » Garçons et filles répondent : « oui... le foie, le cœur... on a mangé cru » etc... À ce moment-là le contrat est rompu avec le spectateur, il est impossible de savoir s'il s'agit de fantasmes provoqués par la surenchère du réalisateur auquel ses interlocuteurs on envie de faire plaisir ou s'il s'agit d'anthropophagie. Avec Taras Popov, on a affaire à des réalisateurs qui, dans ces deux films, ont pensé d'abord au public avant de penser à leur œuvre.

Parfois une question anodine peut amener l'inattendu. Dans *Reprise* (1996) d'Hervé Le Roux, un film sur le monde ouvrier, une question neutre — « la hiérarchie c'était quoi ? » — est adressée à un couple qui travaillait dans les usines Wonder (Figure 4) : elle était simple ouvrière à la manutention, lui était ouvrier spécialisé et délégué syndical. L'intervention d'Hervé Le Roux déclenche un petit conflit sur l'existence ou non de premières ouvrières dans les ateliers. La question est totalement dépassée par une envolée entre le mari et la femme qui prennent la scène où s'expriment leur vie passée, leur jeu entre domination et soumission, leur relation inégale dans le monde du tra-

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

vail et sans doute dans la vie. Dans ce cas, la sortie des frontières initiales du dialogue est passionnante.

L'INVESTIGATION

De très nombreux réalisateurs utilisent le mode de la quête comme principe dramatique. Une des réussites du genre reste *Roger and Me* (1989) de Michaël Moore. Le réalisateur part en croisade contre le PDG de General Motors qui, en délocalisant les usines installées à Flint, a provoqué une récession générale de la ville entièrement dépendante de la fabrication des autos. Il cherche à rencontrer Roger, le PDG, qu'il ne trouvera jamais. Au détour de cette enquête se dessine un tableau au vitriol du libéralisme.

Hervé Le Roux dans *Reprise* fait aussi usage de ce procédé narratif. Un plan, tourné en 1968 devant les usines Wonder après une grève, montre un groupe de personnes discutant de la reprise du travail, seule une jeune femme refuse de rentrer. Elle pleure, crie. Le film est construit autour de la recherche de cette jeune femme. Hervé Le Roux, en demandant aux protagonistes de l'époque s'ils se souviennent de cette belle rebelle, entre dans le monde ouvrier. Le film s'articule autour de la description d'un milieu, d'une époque et d'un suspens : va-t-il la retrouver ?

LA « QUESTION-TROTTOIR »

En dehors de la télévision, plus aucun cinéaste n'utilise ce genre de procédé daté de l'époque du « cinéma-vérité ». Il s'agissait à ce moment-là de réduire au maximum le dispositif cinématographique pour tenter de trouver une forme de spontanéité des personnes filmées. Le film qui a inauguré ce principe est *Chronique d'un été* (1960) de Jean Rouch et Edgar Morin. C'était aussi l'époque de la découverte de la caméra légère, synchrone, une caméra qui marchait dans la rue avec les passants, une caméra qui allait vers les autres plus qu'elle ne leur demandait de venir à elle.

Plusieurs films de Louis Malle sont réalisés de cette manière, notamment *Place de la République* (1972). Le réalisateur, avec son équipe, accoste les passants. Ni les questions, ni les réponses ne s'installent. Le film pivote entre des moments fugitifs arrachés au gré des rencontres qui finissent par tracer une époque, en même temps, une gêne persiste face aux confessions hystériques des gens de condition sociale modeste qui n'éprouvent pas ou peu le besoin de défendre leur image, ils ne la mesurent à rien contrairement aux élites, et ils livrent un fatras intime que l'on a du mal à recevoir et à penser.

Ce procédé est difficile à manier : les extractions de moments de vie hors contexte prennent vite l'allure d'une fresque de confettis humains.

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

Le commentaire

Le commentaire peut devenir le centre de gravité d'un film. On pense immédiatement à l'œuvre de Chris Marker. Dans *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) par exemple, le commentaire nous permet de partager l'émotion de Marker écrivant à son vieil ami Medvedkine, en même temps qu'il nous permet de progresser dans l'histoire du cinéma soviétique, dans l'histoire de deux engagements politiques.

Jean Rouch a eu recours au commentaire fait à l'image par les acteurs. Dans *Moi, un noir* (1958) les acteurs — Nigériens à la recherche de travail en Côte d'ivoire — deviennent les conteurs de leur propre aventure (Figure 5). Ils disent en *off* les dialogues que l'on entend pas et commentent ce qui leur arrive, ce qu'ils pensent. Le *off*, qui aurait pu créer une distance, permet au contraire d'entrer dans la vie de ces immigrés par leurs récits vivants, inventifs, chaleureux : un deuxième regard sur soi plus profond et léger à la fois que l'aurait sans doute été une prise directe. Jean Rouch a utilisé ce même procédé (le commentaire post synchronisé qui couvre le film) d'une toute autre manière. Le *Sigui* tourné chez les Dogon au Mali ne laisse jamais place à la parole des Dogon. C'est Jean Rouch qui, dans la position impériale de l'anthropologue qui sait, fournit l'explication en mêlant à la fois les interprétations de Griaule, les récits autochtones et ses propres élans poétiques : il est impossible de savoir qui parle. Le rituel soixantenaire se déroule comme un objet fermé, disséqué à partir des catégories de l'école culturaliste griaulienne depuis longtemps mise en question. Dans ce cas, le commentaire au lieu d'être un guide devient un frein : dès que le réel est clos, on y entre plus.

FIGURE 5

FIGURE 6

FIGURE 7

Ce parcours met en évidence que les critères qui permettent de définir la fameuse petite phrase — « il y a du cinéma » —, sont difficiles à établir. On a vu que les gestes souvent ramenés à la méthode informative peuvent engendrer une identification sensible à l'autre. Il n'y a pas si longtemps, pour tirer le documentaire du côté du cinéma, il était de bon ton dire : plus de commentaire ! Que faire alors de Chris Marker ? N'y a-t-il pas de cinéma dans *Le Tombeau d'Alexandre* (Figure 6 et 7) ? Ce n'est pas le commentaire en soi qui pose problème, c'est la manière de le traiter. Un commentaire qui asservit l'image annihile la spécificité du langage cinématographique, le film devient un livre à l'écran. Par ailleurs l'émotion ne peut exister en tant que relation que si elle est soutenue par des termes qui permettent de la transporter vers un partage, une analyse, une prise de position ou un engagement...

S'il est difficile d'analyser l'alchimie à l'origine de ces moments « de cinéma », on peut cependant pressentir qu'ils auront peu de chance d'émerger dès qu'une scène sera dominée par un facteur unique : l'information seule

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)

demande une attention particulière qui empêche d'éprouver, la seule sensation arrête le cheminement de la pensée. L'image n'est pas là pour supporter un savoir mais pour faire connaître, ce n'est pas non plus un substitut de la foire du trône, producteur de chocs, mais l'occasion du partage d'une expérience humaine ouverte. Et ceci ne se calcule pas, ne se prévoit pas comme la construction de la fusée Ariane. Une image est forcément le résultat d'une contradiction qui doit rester en son sein : une idée, une intention et ce qui leur échappe. La raison comme l'émotion peuvent rebondir vers l'inattendu ou se contrôler. Cela dépend notamment de la place qui est faite à l'autre : tant qu'il est mis en scène et qu'il échappe à son metteur en scène, l'image est porteuse d'un trouble qui fait naître les questions. À l'inverse une image domptée meurt en tant qu'image de cinéma.

Je viens de faire un grand détour pour dire une chose très simple : *tout* le cinéma fait appel à la parole, à l'échange d'un côté et à l'affect, au tacite, à l'inconscient de l'autre, et le documentaire ne se range pas plus du côté de la raison, de l'explication que la fiction ; son rôle n'est pas non plus d'apitoyer le citoyen sur des sujets de société ou de le rendre voyeur. Les films documentaires « de cinéma » font partager l'altérité de manière sensible, réflexive et esthétique ; la tension, qui naît de la coexistence de ces polarités nécessaires pour rendre le réel visible, n'obéit à aucune loi, elle va se résoudre au coup par coup en fonction du projet du cinéaste, de ses liens avec les gens qu'il filme, des aléas techniques, des problèmes rencontrés sur le terrain, du regard de la monteuse, des impératifs des producteurs et des diffuseurs... Il n'y a pas de règles et mille et une manières de régler cette absence de règle, un champ ouvert que mettent en danger les modes qui sévissent régulièrement sur le documentaire. Mais il semblerait qu'aujourd'hui la production récente montre au contraire une grande diversité des approches. De cette liberté naît l'alchimie entre le mouvement du cœur et celui de la pensée qui organise un transport que l'on appelle « cinéma ».

© De Boeck Supérieur | Téléchargé le 22/02/2021 sur www.cairn.info par eliane de latour (IP: 86.252.31.179)