

Le réel existe, c'est le film

Réflexions sur le cinéma documentaire¹

LE DOCUMENTAIRE ÉTAIT LÀ DÈS L'ORIGINE DU CINÉMA. En France, il apparaît en 1895 avec l'invention du Cinématographe des frères Lumière, quelques années après le Théâtre optique d'Émile Reynaud (inventeur du dessin animé), avant les premières fictions filmées de Méliès puis d'Alice Guy. La société des Lumière père et fils était une florissante entreprise capitaliste. Ce sont donc des industriels qui ont eu l'idée de faire du réel un spectacle, et non des bricoleurs ou des illusionnistes comme Reynaud et Méliès.

Le premier plan séquence de l'histoire du cinéma français est documentaire. Produit par les frères Lumière, il représente la sortie des ouvriers de leur propre usine. Des ouvriers qui étaient surtout des ouvrières, moins coûteuses et plus facilement exploitables. La logique du profit trouvait là une sorte d'apothéose : non seulement le travail de ces ouvrières enrichissait les Lumière, mais leur image aussi leur profitait. Pour réaliser la version la plus connue de ce film, qui est en fait la troisième, les frères Lumière ont fait revenir leurs ouvrier(e)s le dimanche après la messe. C'est pourquoi dans cette version la plupart d'entre eux (elles) ne sont pas en tenue de travail : cette sortie d'usine était en fait une reconstitution. Dès sa naissance, le cinéma documentaire entretenait donc une relation ambivalente et quelque peu tordue avec la réalité.

1. Ces réflexions portent sur le documentaire comme genre cinématographique. Nous n'y abordons pas les questions du documentaire journalistique.

La réalité/le réel

Né sous le signe de l'industrie et du profit, le documentaire s'est largement dégagé de cette sujétion. Tout en étant le parent pauvre du cinéma (nombre de films documentaires, parmi les meilleurs, sont réalisés avec peu ou pas de financement) il est aussi son enfant terrible, son rejeton le plus libre. Sous ce label on trouve ainsi ce qui n'a pas sa place ailleurs, ce qui s'invente en marge du cinéma commercial. *Journal intime* de Nanni Moretti relève du documentaire, *La pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert, *Adieu au langage* de Jean-Luc Godard aussi. Plus récemment, de jeunes auteurs venus des écoles d'art n'ont cessé de faire exploser chacun à sa façon les limites du genre.

Si chaque film documentaire est une œuvre unique, il y a pourtant un point commun qui relie entre elles toutes ces démarches différentes, aussi singulières soient-elles. Ce point commun, c'est un rapport affirmé, revendiqué, au « réel ». Que le sujet choisi soit social ou politique, intime ou historique, chaque film, au-delà de la réalité particulière qu'il a choisi de filmer, cherche à saisir quelque chose du réel. Dans notre réflexion comme dans notre pratique, la « réalité » et le « réel », ce n'est pas exactement la même chose. La réalité, nous l'avons sous les yeux, elle préexiste à notre travail. C'est ce que les peintres appellent « le motif ». Le réel est d'un autre ordre. Pas plus que l'œuvre du peintre n'est un simple reflet du motif choisi, le film n'est le miroir de la réalité filmée. Pour nous le mot « réel » dit cette distinction. Il indique ce qui est visé à travers le travail du film. Il indique notre volonté de représenter la réalité et non d'en rendre compte. Par ailleurs, on dit volontiers que ce qui est montré dans un documentaire est « vrai ». Mais là encore, qu'est-ce que le vrai ? Comme on le voit dès *La sortie de l'usine Lumière*, ce qui a l'air réel n'est pas forcément vrai.

Documentaire/fiction

Ce qui distingue un film documentaire d'un film de fiction, ce n'est pas que l'un serait plus « vrai » ou plus « réel » que l'autre. C'est qu'ils opèrent différemment. La fiction propose une histoire inventée par des scénaristes, mise en scène par un réalisateur, incarnée par des comédiens. Le cinéaste de fiction sait donc où il va : il connaît à l'avance l'histoire qu'il veut filmer. Et les acteurs qu'il a choisis vont tout faire pour donner corps à cette histoire. Son film repose sur une convention que nous acceptons tous : tout y a l'air vrai, mais nous savons bien que

tout y est « faux », tout y est joué. Et c'est ce que nous aimons – que le cinéma recrée au mieux, en mieux, quelque chose du réel et d'une certaine façon nous libère de son poids.

À l'opposé de cette démarche, le documentariste jure qu'il n'invente rien, qu'il n'a rien « mis en scène ». Ce qu'il donne à voir est supposé être la stricte réalité. Les personnes qui interviennent dans son film ne jouent pas un rôle, elles ne sont pas sous contrat et ne sont pas rétribuées. Elles sont donc libres de ce qu'elles donnent ou ne donnent pas devant la caméra, libres de se rétracter à tout instant. Les situations choisies elles aussi peuvent évoluer : dans la réalité il n'y a pas de scénario qui tienne. Au contraire du cinéaste de fiction, le documentariste ne sait donc pas où il va. Il ne maîtrise rien, ou presque rien, de ce qu'il filme. Il doit composer avec ce qui lui échappe et avancer dans l'inconnu avec une seule conviction : c'est de son regard sur la réalité, à travers et au-delà d'elle, que vont naître un récit, des émotions, bref un film. Pris au piège d'un « réel » et d'une « vérité » dont personne n'a jamais su et ne saura sans doute jamais ce qu'ils sont, comment les atteindre, ni même s'ils existent vraiment, le cinéaste documentariste paraît bien mal barré.

Le réel s'éprouve

Pour notre film « *Les Arrivants* »¹, nous avons choisi de filmer une réalité précise, celle de familles demandeuses d'asile débarquant à Paris dans un centre d'accueil d'urgence. Au fur et à mesure que nous avançons dans notre travail, nos certitudes s'effondraient. Les images que nous filmions nous semblaient plates. La réalité sociale, conjoncturelle que nous avons choisi de filmer montrait ses limites, sa banalité. Nous avions l'impression de ne plus rien « voir ». Face à cette perte de sens, nous étions démunis et angoissés. Mais nous gardions la conviction que « quelque chose » était là, qui réclamait notre attention et que nous n'avions pas encore découvert. Ce « quelque chose » exigeait que nous traversions les apparences telles qu'elles s'offraient à nous. Ce « quelque chose » exigeait que nous abandonnions nos certitudes, que nous acceptions notre cécité du moment, pour regarder

1. « *Les Arrivants* », sortie salles et édition DVD 2010.

<http://www.unifrance.org/film/29609/les-arrivants>

http://www.cahiers-pedagogiques.com/IMG/pdf/Dossier-de-presse_arrivants.pdf

autrement et ailleurs. C'est à partir de ce renoncement que nous avons pu découvrir un peu ce que nous nommons le « réel ».

Qu'est-ce que c'était?

Dans ce cas précis, le réel se présentait comme un déplacement du regard qui prenait concrètement la forme d'un mouvement de caméra panoramique. Nous étions venus filmer des demandeurs d'asile et c'était eux qui nous intéressaient. C'était eux notre sujet. Et voilà que notre « regard caméra » se tournait sans que nous l'ayons vraiment voulu, vers les personnes chargées de les accueillir – celles qui, de l'autre côté du comptoir, tentaient de répondre à leurs attentes.

Ce mouvement panoramique (qui allait devenir la forme centrale du film) ne montrait pas seulement un face-à-face entre les arrivants et les accueillants, c'était autre chose qu'un champ/contrechamp. Il dévoilait ce qu'il y avait « entre » eux : un espace, un abîme qui était aussi le lieu d'une possible rencontre. Dans cet espace cinématographique quelque chose de ce que nous appelons le « réel » se donnait à voir. C'était là que nous-mêmes, les réalisateurs, devenions partie prenante, acteurs de ce que nous filmions, c'était là que les spectateurs trouveraient leur place pour ce film. Il se trouve que cet espace cinématographique (ce mouvement et l'intervalle qu'il révélait) permettait d'« éprouver » en tant que cinéastes et/ou spectateurs, quelque chose de ce qui était vécu intérieurement et intimement par chacune des personnes en présence. Une distance s'établissait ainsi qui permettait de percevoir la réalité non plus de façon naturaliste mais dans son épaisseur, dans sa complexité, dans ses contradictions. Le réel dont nous parlons ici exige donc du cinéaste qui désire s'en saisir, un véritable lâcher prise. Il exige que nous abandonnions nos repères préalables, que nous renoncions à ce qui dans notre projet est de l'ordre du savoir ou de l'imaginaire. Car ce réel ne se donne à voir qu'en s'éprouvant.

Une passion

Cette question du « réel », du réel en tant que matière à révéler, du réel en tant qu'objet à saisir, en tant que mouvement et durée, habite le cinéaste documentariste. Cette question l'obsède, que ce soit sur un plan éthique, anthropologique, politique, esthétique. C'est sa passion. Il l'a en tête à tout instant et elle l'engage tout

entier, comme cinéaste et comme humain. Comment comprendre autrement pourquoi nous choisissons de faire ce cinéma-là, pourquoi nous choisissons une telle difficulté ?

Là où le cinéaste de fiction peut dire en toute simplicité : « J'invente une histoire pour raconter ce qui m'intéresse et j'engage des acteurs pour l'incarner », le documentariste dit : « Je n'invente rien. Je suis tributaire d'un réel qui m'échappe. Mais j'entends quand même raconter l'histoire qui m'intéresse ». Et pour y parvenir il est prêt à assumer toutes les contorsions, toutes les ruses possibles face à une réalité qui ne répond jamais tout à fait à son désir profond – désir que d'ailleurs il ne connaît pas encore vraiment.

Pourquoi ne peut-il pas faire plus simple ? Pourquoi tant de complications ? Mais parce qu'il y trouve du plaisir ! Sinon il ferait autre chose.

Bien davantage que le péché de voyeurisme dont on le soupçonne trop souvent, cette complication et le plaisir qu'elle lui procure, constituent de façon subtile sa « perversion ». Il y a bien une sorte de perversion ou si l'on préfère de « torsion » propre au cinéma documentaire, qui a à voir avec l'ambition (parfois excessive et présomptueuse) de ce cinéma-là. Le documentariste est écartelé entre deux exigences contradictoires : être le pur témoin de ce qu'il voit et en même temps réussir à faire de ce face-à-face un spectacle. Le plaisir qu'il prend à filmer des personnes et des situations réelles est inséparable de la souffrance qu'engendre cet écartèlement. Cette tension, ce positionnement « impossible » dans lequel il a choisi de travailler, c'est son trésor secret. C'est là qu'il puise l'énergie de traverser l'épreuve d'une réalité que, par expérience, il sait être déroutante, insaisissable et le plus souvent décevante – surtout décevante. Il va donc la traverser, la parcourir en tous sens, jusqu'à l'épuiser, jusqu'à être capable d'en extraire les quelques pépites avec lesquelles il construira son film. Tel est le travail de Sisyphe qui lui échoit. Et cela quel que soit le sujet qu'il choisit de traiter.

Le sujet/le message

En matière de documentaire le *sujet* du film est incontournable. Il est toujours premier. C'est à son *sujet* qu'on identifie le plus souvent un film documentaire. C'est sur le *sujet* que le producteur parviendra ou non à réunir un financement. C'est aussi sur le *sujet* que le spectateur décidera ou non d'aller voir ce film. Le *sujet* répond à la question :

C'est quoi ce film? De quoi ça parle? Quelle réalité le cinéaste prétend-il documenter? Pourtant le *sujet*, quels que soient par ailleurs son intérêt ou son importance, ne dit rien du réel tel que nous tentons d'en parler ici. Le *sujet* est une idée préalable dans la tête, une image toute faite de la réalité, avant que le travail du film ne nous emmène ailleurs. Le *sujet*, dans la pratique, nous apparaît bien souvent comme un obstacle entre le film et nous. L'essentiel du travail du documentariste consiste non à traiter un sujet, mais à se libérer de l'imaginaire et des *a priori* qui lui sont attachés. « *Toute l'affaire du sujet* », comme le disait Jean Louis Comolli dans l'un de nos débats², « *c'est de s'en débarrasser!* ».

La notion de *message* est inséparable de celle de sujet. Elle est l'objet d'un malentendu du même ordre. Le *message* répond à la question: Pourquoi ce film? Quel était votre but en faisant ce film? Le *message* est ce que le cinéaste est censé vouloir dire à travers le sujet qu'il traite. Le *message* serait une sorte de vérité que le film serait chargé d'illustrer. Une vérité connue d'avance, un savoir, qui précéderait le travail du film et le justifierait. Or pour nous la vérité dans un film – si elle existe – ne peut pas être de cet ordre. Comme si nous savions avant même de faire le film ce que nous voulons dire! Comme si faire le film n'était alors qu'une manière plus ou moins habile d'illustrer une thèse! Comme si nous avions quelque chose à dire avant d'avoir quelque chose à faire!

En matière de cinéma documentaire, c'est faire qui est dire. Tout autre prétendu *message* est un mensonge. Et ce qui n'est pas éprouvé n'est pas réel. Si les images que nous faisons ne portent pas l'empreinte que nous sommes bien passés par cette épreuve du réel, si elles ne portent pas l'empreinte que le cinéaste a pris le risque de se défaire de ses pré-supposés, si tout est joué d'avance, alors qu'en est-il de la recherche de vérité dans notre travail? Qu'en est-il du désir de nous approcher de ce qui n'est pas connu, de nous laisser surprendre, déplacer? Qu'en est-il du désir de filmer ce qui n'est pas visible, c'est-à-dire les sentiments, la pensée, la relation? Qu'en est-il du désir de filmer du vide, du temps suspendu, du rien?

2. in « *Cinéma documentaire, manières de faire, formes de pensée* », Addoc – Edition Yellow Now, 2002.

Le film ne doit pas être confondu avec ce qu'il montre. Pour le cinéaste, l'immédiateté, l'évidence, la transparence de la réalité, n'existent pas. Elles ne sont qu'illusions. Ce qui existe, c'est le travail de représentation qu'il va faire à partir de ce qu'il voit. Ce qui est réel, c'est le film.

Le cinéma documentaire n'a pas seulement pour vocation de documenter et d'enseigner. Il témoigne. Il engage. Il engage celui qui le fait et il engage celui qui le voit. Il n'a pas de message, il est le message. Un message dans lequel ce qui est dit et la façon dont c'est dit ne font qu'un.

Ce qui, de la réalité peut devenir réel, n'est perceptible qu'à partir d'un regard particulier. Le film existe à partir du moment où « *quelqu'un était là qui a vu et entendu quelque chose que lui seul pouvait voir et entendre* »³.

Le contrat/l'éthique

Filmer, pour nous, c'est d'abord prendre parti. Et prendre parti, c'est toujours et encore choisir. Choisir telle situation, tel lieu, tel dispositif, privilégier ce corps et ce visage, choisir ce cadre, cette lumière, cette durée. C'est choisir d'être proche ou loin, un peu plus, un peu moins, et faire l'expérience que cela peut tout changer dans notre façon d'appréhender le réel, de le restituer. C'est croire qu'il y a, à chaque instant et dans chaque situation, pour un cinéaste donné, une distance et un angle justes. C'est choisir des moments d'existence vécue dans la réalité, créer ainsi des « *blocs de mouvement durée* » selon la belle expression de Deleuze. Ou, pour le dire autrement, créer des « *blocs de mouvement pensée* », tant il est vrai que ce qui est visé à travers ces choix successifs, c'est de produire pour nous-mêmes et pour les spectateurs, du sens, de la pensée.

Lorsque nous accompagnons nos films dans les salles de cinéma, dans les débats qui suivent les projections, nous n'hésitons pas à employer le terme de « personnages » pour désigner les personnes que nous filmions, à parler du « jeu » qui s'établit au cours du tournage entre la caméra et les personnes filmées, nous n'hésitons pas à employer les mots « dramaturgie », « mise en scène ». L'utilisation de ce vocabulaire emprunté à la fiction (et au théâtre) déconcerte les spectateurs. Parler de cette façon signifie-t-il que le contrat documentaire aurait été rompu, qu'en faisant du cinéma nous serions amenés à fausser quelque chose

3. In « *De parti pris* », texte de présentation du film « *Les Règles du jeu* » pour son édition Dvd, Edition BlaqOut, 2015.

de la réalité? C'est tout le contraire. Il ne s'agit pas seulement que ce qui est montré dans le film soit « vrai » ou « réel » pour que le contrat avec le spectateur soit respecté, il faut lui faire sentir et comprendre que la manière de montrer est aussi importante que ce qui est montré. Il faut lui permettre de réaliser que ces manières de faire, mettent en jeu quelque chose de l'ordre de la vérité ou du mensonge, de l'ordre de l'éthique. Là encore une certaine correspondance avec la peinture s'impose. Comme aimait à le dire Jean Bazaine : *« on peut être un saint ou un militant convaincu et faire une peinture crapuleuse »*.

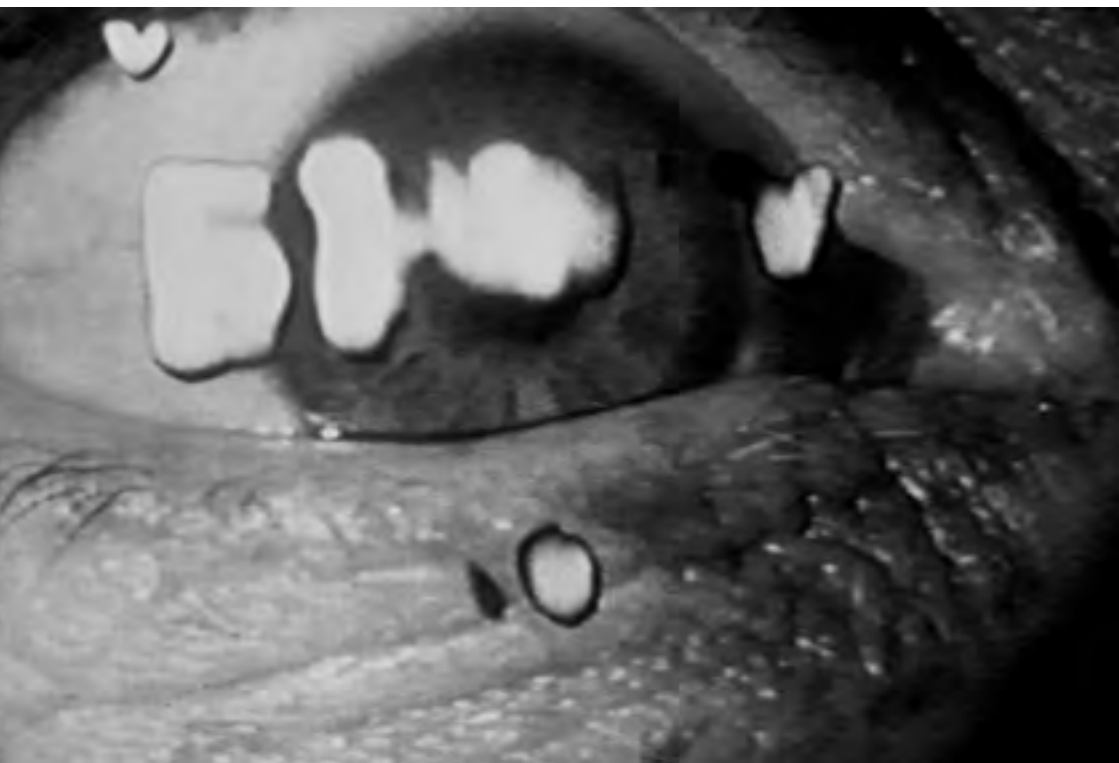
Le cinéma documentaire, plus que le cinéma de fiction, pose la question du rapport à l'Autre. Le territoire qui nous est propre, celui que nous ne cessons d'explorer, c'est précisément ce territoire de l'Autre. Dans notre approche du réel nous sommes constamment tributaires de notre relation aux autres. D'où une sensibilité particulière à tout ce qui dans ce travail relève de l'éthique. D'où la nécessité d'une sorte de contrat moral entre nous et les personnes que nous filmons. Que cela soit dit ou non, ce contrat existe toujours. Il se manifeste dans nos manières de faire les plus concrètes. Il se manifeste dans la complicité qu'on va établir avec ces personnes, pendant et hors tournage, de façon à ne pas les instrumentaliser et à ne pas non plus être victimes de leur complaisance à être filmées. Il se manifeste dans la qualité de notre présence et de la leur, de part et d'autre de la caméra, dans la densité de cette présence qui est en jeu à chaque instant. Et bien sûr dans la façon de les filmer. Quand faut-il être en plan large? Et quand en gros plan? Comment regarder sans être voyeur? Jusqu'où est-il légitime d'insister? À partir de quand faut-il au contraire cesser de filmer? C'est la manière de répondre à de telles questions qui, dans le film documentaire, libère du sens ou au contraire l'occulte.

En ce sens, le cinéma documentaire est bien l'outil d'une découverte, d'une révélation, pour le cinéaste d'abord, pour le spectateur ensuite. S'il y a du sens quelque part il ne peut résulter que d'un travail de la matière. S'il y a une vérité quelque part, elle ne peut être que subjective, voire intersubjective, elle ne peut être trouvée ailleurs que dans une relation et par la médiation d'une présence ou d'une parole. Elle ne peut être trouvée que là où reculent les préjugés, les images toutes faites, les propagandes. Le cinéma documentaire ainsi conçu est un outil qui nous permet de comprendre le monde où nous vivons, de nous le re-présenter et ainsi d'être capables de le penser.

À la fin du siècle dernier, Johan Van der Keuken⁴ posait une question : « *Comment pouvons-nous encore offrir au spectateur de nos films, face à ce sentiment dominant de catastrophe politique et humaine, quelque chose qui l'incite à continuer à vivre et à chercher, intensément ?* ». Trouver matière à vivre et à chercher, telle est bien la tâche que le cinéma documentaire se doit d'accomplir, que nous nous devons d'accomplir, impérativement et de toute urgence. C'est une question d'éthique et de politique avant d'être une question de cinéma. Mais s'agissant du cinéma (comme de la peinture selon Bazaine), les questions d'éthique sont indissociables des questions de grammaire. « *Un travelling est une affaire de morale* », disait Godard il y a longtemps. C'est toujours vrai. C'est en cherchant ce qui est vivant ici et maintenant, au-delà des images et à travers elles, que nous trouverons peut-être du réel. C'est en interrogeant ce réel, en cherchant à lui donner une forme et un sens, qu'il nous sera peut-être donné d'atteindre quelque chose comme l'éclat d'une justesse.

La Gietty, août 2016

4. Johan van der Keuken (1938-2001) est un cinéaste néerlandais. Son cinéma est aussi bien documentaire qu'expérimental.



You must see it to believe it, (« Annonces »), 1991, 40 x 60 cm.
Tirage argentique sur aluminium.
