Document généré le 23 avr. 2024 16:02

24 images

24 iMAGES

Le documentaire en question
Paroles de cinéastes

Numéro 124, automne 2005

Les territoires du cinéma documentaire

URI : https://id.erudit.org/iderudit/5184ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

(2005). Le documentaire en question : paroles de cinéastes. *24 images*, (124), 17–26.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LE DOCUMENTAIRE EN QUESTION

PAROLES DE CINÉASTES

Bien que les auteurs dont on peut lire ici les propos soient d'horizons différents et aient des pratiques distinctes, il se dégage de ce dossier une sorte de dialogue spontané ponctué de quelques temps forts qui caractérisent une démarche commune : celle d'un cinéma de l'altérité déjà largement présent dans chacun des films de ces documentaristes.

Peter Mettler privilégie une pensée critique marquée par la responsabilité du cinéaste qui cherche à percevoir une réalité et à en rendre compte. Pour Sylvain L'Espérance, les tensions face au réel doivent faire naître une vision de la réalité qui aide à la mieux cerner en donnant une expérience sensible du monde. Eduardo Coutinho et Denis Gheerbrant poursuivent pour leur part une démarche qui, loin du document portrait, repose sur une responsabilité réciproque du filmeur et de celui qui est filmé à qui est accordé le moyen de « se représenter ». Vision qui rejoint par ailleurs celle de Tahani Rached qui, plutôt que de diriger ses personnages, dit « se laisser diriger par eux », aussi bien que celle de Wang Bing qui voit l'acte de filmer comme un dialogue engagé avec des personnes et des événements. Enfin, ces propos s'enrichissent de la volonté d'Erik Gandini de bousculer les règles du documentaire afin d'en révéler toute la richesse. Mais on comprendra qu'au-delà des différences de méthodes, c'est bien la notion de « passeur », telle qu'évoquée par Tahani Rached, qui traverse tous ces textes, de même que celle de l'imaginaire sous-jacent à toute réalité. **– A.P.**

Une crise de la perception ?

Les médias qui nous informent influencent aussi nos préjugés, nos habitudes de consommation, nos valeurs et nos envies, voire nos idées sur la foi et la spiritualité. Nous pensons avoir la liberté de choix, oubliant trop souvent à quel point notre identité, que nous percevons comme unique et personnelle, est en fait façonnée par notre constante exposition à la télévision, à la publicité, à la mode, à l'information, à la logique informatique, etc. Tout ce dans quoi nous baignons ou presque, à l'exception de nos intermèdes de plus en plus rares au sein de la nature, nous place en interaction avec un système créé par l'homme. Que ce soit les routes que nous empruntons, les paroles que nous prononçons, les notions de ce qui est bon ou mauvais pour nous, tout a été construit d'une certaine façon par les autres. Je suis assis en ce moment à mon bureau et je suis conscient que tout ce qui est dans mon champ de vision est une fabrication. Je suis entouré d'outils – téléphones, ordinateur, répertoires – qui sont tous là pour encadrer ma méthodologie. Une méthodologie qui, par l'enregistrement de sons et d'images, repose sur des instruments destinés à rendre compte de la réalité et peut-être ainsi mieux la comprendre ou, du moins, m'aider à la percevoir. Une méthodologie mise au service de mes valeurs et dont les procédés me rapprochent de la *vérité* au moyen d'une autre fabrication – celle du cinéma.

Que peut bien être la vérité? Certains prétendent pouvoir répondre à cette question, mais même si les indicateurs tendent à pointer dans une même direction, il semble toujours y avoir une identité, une religion, une science, un système qui s'interpose et colore le tout selon les besoins de celui qui entend dire la vérité. Une partie de la vérité serait donc que celle-ci est colorée, tout comme la réalité, par l'expérience distincte de l'observateur et du présentateur. Le monde réussit cependant à apparaître comme unique à chaque individu, même si notre expérience personnelle reste considérablement influencée par le tout-venant fabriqué des médias auquel nous sommes exposés tous les jours, quel qu'en soit le degré de subtilité. La vérité et la confiance me semblent provenir du même lieu. Ce lieu ancre la volonté humaine dans la bonté, le désir de rester vivant et cette étincelle de conscience qui nous prémunit contre l'autodestruction, pour peu que nous réalisions que nous sommes allés trop loin sur le chemin illusoire de l'égoïsme. Mais comment trouver les bons chemins – ceux qui nous aideront, nous comme nos voisins? Comment instiller de la confiance et non de la peur? Quelle est la façon « éthique » de procéder?

S'il y a crise, je crois que je parlerais d'une crise de la perception. J'ai le sentiment que nous ne savons plus voir adéquatement et que nous en sommes à peine conscients, parce que distraits par nos désirs et nos besoins.

Je ne suis pas sûr que nous vivions une crise – tout dépend du filtre à travers lequel nous regardons. Mais s'il y a crise, je crois que je parlerais d'une crise de la perception. J'ai le sentiment que nous ne savons plus voir adéquatement et que nous en sommes à peine conscients, parce que distraits par nos désirs et nos besoins. Maintenant que, collectivement, nous avons créé des environnements et des modes de vie qui capitalisent entièrement sur ces besoins, nous voici de surcroît investis par les médias qui créent et manipulent l'élan même qui nous pousse à les satisfaire (et à consommer). Les choses se compliquent encore quand les mots d'ordre populaires de nature éthique comme « Sauvons l'environnement » se retrouvent associés aux marques et aux stratégies de marketing, faisant ainsi le jeu d'un même mercantilisme primaire.

Que faire alors face à tout cela? – Se garder de toute ignorance. Essayer d'observer chaque situation avec l'œil curieux, sans préjugés, de l'enfant émerveillé. Observer aussi avec le sens de la perspective et de la pensée critique, en restant conscients du fait que nous avons chacun un point de vue subjectif sur le déroulement des événements, grands ou petits. Personne n'accédera jamais à l'entière vérité, mais soyons prêts à partager et j'ose le dire – mettons de l'amour dans notre regard. En fait, il n'y a pas de bonnes et de mauvaises façons de filmer. Aussitôt qu'une bonne règle est définie, il y a toujours une bonne raison de la transgresser. Pour accéder à une révélation, il faut parfois aller à l'encontre du consensus et de ce qui peut sembler la « bonne chose à faire ». Il faut parfois jeter l'ivrogne à l'eau pour le désenivrer. Il faut parfois pointer sa caméra sur des sujets inconfortables. Il faut parfois accepter de se perdre avant de trouver quelque chose d'estimable. Et parfois, il faut dire une histoire comme elle se présente, et non en fonction de nos anticipations ou des meilleures chances de vente sur le marché.

Aussi souvent que possible, il faut regarder en soi alors qu'on regarderait plutôt vers l'extérieur et vers notre entourage. Il est important de comprendre comment la nature même de notre regard est affectée par ce que nous regardons. De nos jours, le documentaire est perçu de plus en plus comme une autre forme de la télé-réalité garante de succès et croulant sous les mêmes procédés narratifs accrocheurs et prévisibles que nous avons intériorisés à grand renfort de médiocres séries dramatiques. Or les visions personnelles doivent être respectées et soutenues, car elles constituent des brèches potentielles dans ces réalités fabriquées (soumises aux profits fallacieux et aux jeux de pouvoir) que le cinéma et la télévision ont excellé à mettre en place depuis des décennies.

L'attitude la plus éthique que nous puissions adopter est d'aimer, d'inspirer et d'éduquer. Bref, être responsables par rapport à ce que nous créons pour le public, en l'incitant à réfléchir, à ressentir et à voir par lui-même. Oui, en tant que spectateurs, diffuseurs et cinéastes, nous devrions être responsables et donc exiger, financer et mener à terme ce genre de projet de création. Il est possible d'échapper à la vision mercantiliste de l'art qui nous rend tous aveugles et qui, oserais-je le suggérer, est en train de contribuer à la décomposition même de notre environnement, de notre santé mentale et spirituelle.

Traduction : Gérard Grugeau

Peter Mettler est canadien. Il a notamment réalisé ***The Top of His Head*** (1989), ***Picture of Light*** (1994) et ***Gambling, Gods and LSD*** (2003).

***Gambling, Gods and LSD* (2003).**

EDUARDO COUTINHO

Capter l'imprévisible

***Edifício Master* (2002).**

Aborder la question de l'éthique, c'est un peu comme révéler ma méthode de tournage et mes relations avec les personnages de mes films. J'ai parfois l'impression que c'est un peu comme désamorcer le processus de création. Néanmoins, je dirai que je fais un film avec des personnes et non sur elles. Je suis l'auteur, je fais le montage, mais j'ai toujours à l'esprit que je travaille avec des personnes, car sans elles mon film n'existerait pas. Dans ce processus, la caméra est une sorte de *médium* qui leur permet de se reconnaître dans leur singularité, de révéler leur personnalité. À partir de cette prémisse, il existe des approches différentes selon que je tourne dans un immeuble de classe moyenne à Rio (***Edifício Master***) ou dans une *favela* (***Babilônia 2000***). Les personnes que l'on rencontre dans ces immeubles d'appartements sont beaucoup plus isolées, vulnérables et en mal de reconnaissance sociale que celles des *favelas*. Pour le premier film mentionné, je sonnais à la porte sans savoir si la personne qui allait me répondre me laisserait entrer et engager une conversation avec elle. Dans la *favela*, il n'y a presque pas de différence entre l'intérieur et l'extérieur des maisons : les gens vivent dans la rue. En appartement, les personnes vivent dans une sorte d'enfermement. C'est un peu comme si elles étaient dans une cellule, et ce, qu'il s'agisse d'un appartement de deux, trois ou quatre pièces. Dans la *favela* l'espace est beaucoup plus ouvert. Il n'y a pas cette sensation de cellule individuelle. Par conséquent il y a un réel climat collectif.

Cela étant dit, ce qui m'intéresse dans un cas comme dans l'autre, c'est l'instantanéité, la spontanéité des gens que je filme. C'est une expérience extraordinaire. Dans le *candid eye*, avec une caméra supposée invisible, ce phénomène est beaucoup plus rare. Tout comme dans le cinéma-vérité à la française. Mon travail consiste à faire une sorte de collage entre l'une et l'autre de ces approches. Je vais tenter de m'expliquer.

Ainsi, ce que je nomme « filmer l'instant », c'est capter l'imprévisible. Je ne fais pas moi-même de recherche préalable pour mes films. La recherche est parfois essentielle et peut avoir ses avantages, mais elle ne nous permet pas toujours d'atteindre l'essentiel. Ce qui se passe lors du tournage ne se produit pas lors de la recherche. C'est impossible ! À cette étape je ne suis pas présent. Ce sont mes recherchistes qui font ce travail. Ils se rendent dans un immeuble ou dans une *favela* pour y rencontrer les personnes à propos desquelles nous avons des informations. Ils vont même parfois tourner quelques conversations avec elles et m'en faire rapport. Normalement, je ne rencontre les personnes qu'au moment du tournage. Elles ne me connaissent donc pas. Par conséquent, elles ne vont pas me raconter des choses qu'elles ont déjà raconté lors de la recherche. Jamais une personne ne me dira : « comme je vous ai déjà dit auparavant… ». Il y a alors quelque chose qui se passe entre moi et ces personnes au moment où je les filme. C'est ce qui rend le documentaire extraordinaire pour moi. Parfois, on laissera même passer un silence entre nous. À certains moments on aurait tort de poser telle question, alors qu'à d'autres on doit intervenir. Ainsi on est toujours un peu sur la corde raide, au bord de l'erreur, mais cela permet à la spontanéité que je cherche de surgir.

Cette recherche de spontanéité m'est primordiale. Mais je me refuse à en faire une théorie. C'est au moment même du tournage que je décide si tel ou tel plan a ou non de la pertinence ou une certaine force. Dans ***Babilônia 2000***, il y a cette jeune fille de la *favela* qui insiste pour ranger les choses dans sa maison et se coiffer avant que l'on tourne. Lorsque nous lui disons qu'elle n'a pas besoin de le faire, elle se retourne et nous interpelle en disant : « C'est ça, vous voulez filmer la pauvreté en direct ! » Voilà un plan qui a de la force. Par contre, il y a des jeunes de la rue qui sont tellement habitués à la présence de la caméra, des reporters, des journalistes ou des cinéastes, qu'ils savent à l'avance ce que veulent ces équipes. On aura des déclarations du genre : « Oui, je suis abandonné, je n'ai ni père ni mère, j'ai tué mes deux frères et ma tante » et ainsi de suite !

***Edifício Master* (2002).**

Ce n'est donc pas la vérité ou le mensonge qui m'intéressent, mais l'imaginaire des gens. J'aime les personnages qui savent raconter. De là surgit la vérité. Si on ne connaît pas les rêves ou l'imaginaire des gens, comment peut-on changer les choses ? Pour citer Deleuze, je dirai : « Je veux prendre les gens en flagrant délit de fabulation ! »

Ce n'est donc pas la vérité ou le mensonge qui m'intéressent, mais l'imaginaire des gens. J'aime les personnages qui savent raconter. De là surgit la vérité. Si on ne connaît pas les rêves ou l'imaginaire des gens, comment peut-on changer les choses ? Pour citer Deleuze, je dirai : « Je veux prendre les gens en flagrant délit de fabulation ! » Ça ne m'intéresse pas de me mettre dans la position de l'Indien pour l'idéaliser. L'idéalisation, c'est la mort du documentaire. Lorsque l'on filme l'Autre, il faut se mettre à son niveau tout en assumant sa différence. J'ai besoin d'écouter les gens.

Quand je filme, mes personnages élaborent leur autoportrait et je les accompagne. Au moment de l'entrevue ils se montrent comme ils le souhaitent. Ils sont les acteurs d'une prise de vues unique. Voilà pourquoi je suis présent dans mes films ; on me voit ou m'entend souvent à l'image. Je ne peux concevoir de faire un documentaire où n'apparaît pas le processus de production. J'ai un point de vue et une relation privilégiée avec une personne qui est importante pour moi. C'est une leçon que j'ai apprise alors que je filmais ***Cabra marcado para morrer***. Si je n'étais pas apparu à l'image, ce film n'existerait pas, tout simplement parce que le film est une tentative de retracer une mémoire!

Ainsi, la caméra, l'équipe, mes questions font partie du film. C'est le montage qui devient mon scénario. Je ne cherche pas à fictionnaliser. Mes films se construisent sans cet outil. Ils sont mon interprétation de ce que j'ai vu et vécu. Quand mon travail est terminé, je retourne sur les lieux de tournage, je montre le film à mes personnages et je leur en laisse une copie pour qu'ils participent au montage final. Je veux construire quelque chose qui soit utile pour les gens.

Compilation d'entrevues d'Eduardo Coutinho effectuée par André Pâquet, de même que la traduction.

Né à São Paulo en 1933, Eduardo Coutinho a notamment réalisé ***Cabra marcado para morrer*** (1984), ***Boca de lixo*** (1992), ***Santo forte*** (1999), ***Babilônia 2000*** (2001), ***Edifício Master*** (2002) et ***Peões*** (2004).

Sylvain L'Espérance

À la recherche d'un espace commun

Chaque geste fait dans l'élaboration d'un film est un acte violent à l'égard du réel. Cadrer une image, c'est déjà découper dans l'infini du monde, terminer un plan c'est l'arracher au temps, assembler ces séquences c'est recréer un monde qui, tout en dévoilant le monde dont il est issu, le détruit.

Il y a dans la création d'un film la production d'un univers parallèle, empreint à la fois de la subjectivité du cinéaste et de l'arbitraire d'une technique. En participant au dévoilement d'une réalité, le cinéaste assume que sa vision recouvre la perception qu'ont de cette même réalité ceux qu'il filme. Un film peut arriver à concilier ces perceptions différentes en laissant des ouvertures, des brèches, des zones floues qui n'enferment pas les personnages et créent ainsi à l'intérieur du récit des sentiers que les spectateurs peuvent emprunter. Filmer n'est pas un geste naturel et être filmé n'est pas un état naturel. Il y a une entente entre celui qui filme et ceux qui sont filmés, la plupart du temps informelle, mais qui à tout moment peut être remise en question. Peut-être est-ce de là que naît une des nombreuses tensions ressenties dans l'élaboration d'un film, car un film naît effectivement d'un rapport de tensions : tensions entre l'intuition du film à faire et ce qu'on reçoit du réel, recherche d'équilibre qui ira en se précisant du tournage au montage et au-delà même de la sortie du film.

De quel droit filmer ? Il n'y a justement pas de droit donné à l'avance. Mais il n'y a pas d'interdit non plus. Cela se juge, se gagne ou se perd avec ceux-là mêmes que l'on filme. S'il n'y a pas de limite définie à l'avance, chaque pas, chaque geste demande une réévaluation de la réalité qui s'ouvre à soi.

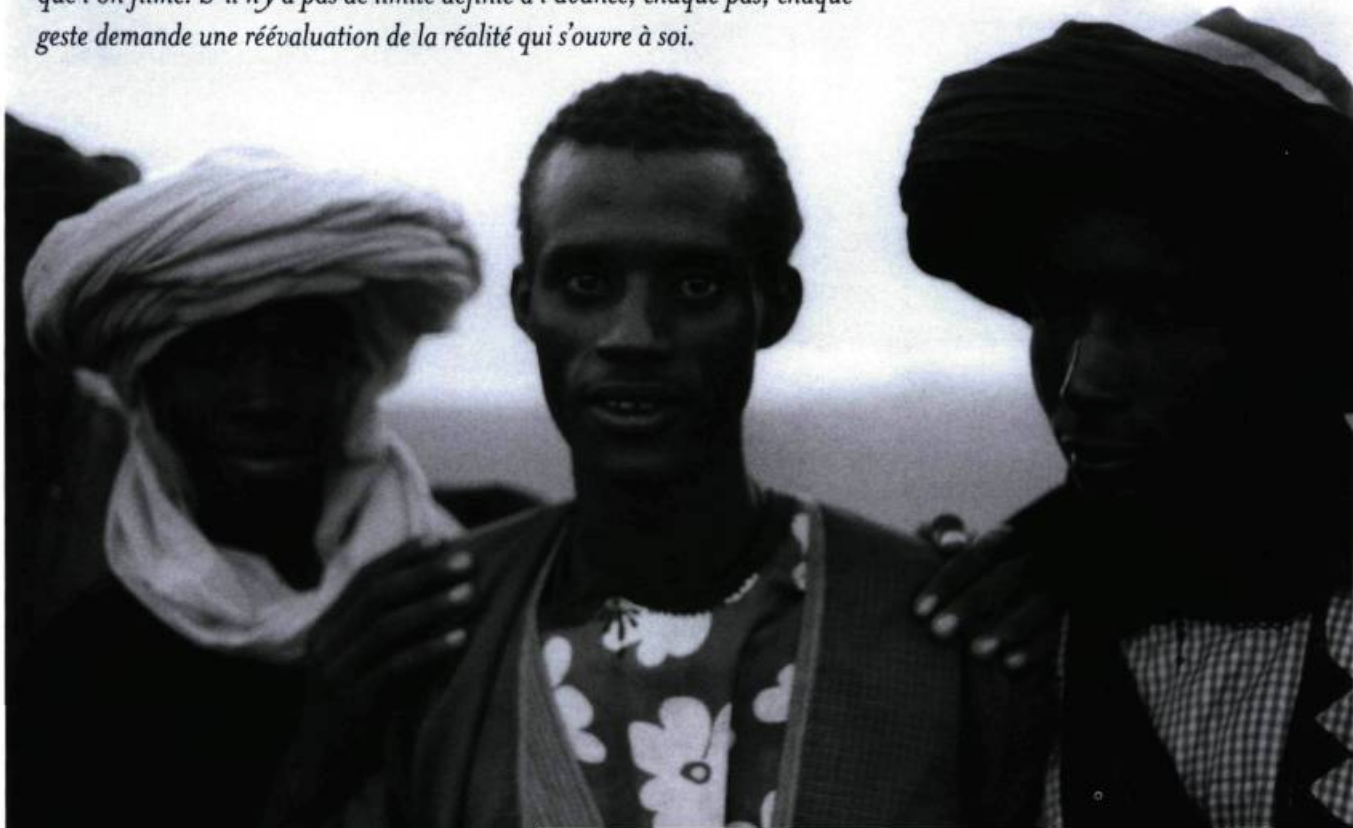

Photo : Sylvain L'Espérance

Ce qu'un film montre est d'une certaine façon un condensé de la vie, une heure trente partagée entre ceux que l'on filme et la matière du monde. On ne peut arriver à concilier le peu qu'on donne à voir (dans un film) et tout ce qui reste dans l'ombre (de la vie) sans justement donner à voir dans la constitution même du film la part d'ombre qui lui échappe. Il faut essayer de donner aux gens à l'intérieur du film l'espace nécessaire pour qu'aux yeux du spectateur ceux-ci continuent à exister une fois la projection terminée. Peter Brook parlait ainsi de la différence qui existe entre un point de vue sur la réalité et une vision de la réalité, le point de vue n'acceptant qu'un angle pour saisir une réalité alors que la vision sait accueillir différents points de vue pour cerner la même réalité.

Un des enjeux du cinéma repose sur sa capacité à rendre une expérience sensible du monde. C'est ce à quoi j'aspire en faisant un film : donner au spectateur suffisamment de matière pour qu'il puisse imaginer ce que c'est d'être là, de vivre là , de travailler, de se loger, de se nourrir, de rêver pour ceux que j'ai choisi de montrer. De cette matière peut naître un sentiment de solidarité.

J'ai tourné deux films en Afrique de l'Ouest, un premier en Guinée (Conakry) et un second au Mali. Au Québec, l'indifférence avec laquelle on accueille les réalités du continent africain fait en sorte que je me retrouve un peu seul avec mon sujet au cœur d'un parcours perçu comme une excentricité, un caprice d'artiste. Mais au-delà de cette indifférence, c'est avant tout un vague sentiment d'illégitimité que j'ai dû affronter en dirigeant mon regard vers ces pays d'Afrique. Tourner là-bas, c'est se mesurer à une histoire riche et complexe et, forcément, apparaît la crainte de ne pas être à la hauteur. Jusqu'alors j'avais pu croire qu'en faisant un film on « donnait la parole » et que cela justifiait le film qu'on était en train de faire. Or, pour les pêcheurs, danseurs, artisans, agriculteurs qui ont eu peu de contacts avec les Blancs, participer à mon film n'allait être que le trait d'union d'une relation beaucoup plus engageante. Mes voyages au Mali et en Guinée n'ont pas cessé de me renvoyer à ma propre condition : je suis blanc et en Afrique je suis riche et c'est en tant que tel que je vais entrer en rapport avec les gens que je veux filmer. Ainsi a été mise en lumière de manière plus évidente la question qui se pose face à l'acte de filmer. De quel droit le faire? Il n'y a justement pas de droit donné à l'avance. Mais il n'y a pas d'interdit non plus. Cela se juge, se gagne ou se perd avec ceux-là mêmes que l'on filme. S'il n'y a pas de limite définie à l'avance, chaque pas, chaque geste demande une réévaluation de la réalité qui s'ouvre à soi.

Au cours de la dernière année, j'ai fait la caméra sur un film que j'ai réalisé et qui porte sur la vie du delta intérieur du fleuve Niger. En tenant la caméra, j'ai compris que l'entente qu'il y avait entre moi et ceux que je filmais s'affirmait clairement dans le rapport qu'ils avaient à la caméra, comme un espace commun, défini par les gestes que nous faisions. Sur le fleuve Niger, les pêcheurs n'ont pas un lieu de pêche délimité à l'avance. Pourtant, un système complexe octroie à chaque pêcheur une zone où pêcher qui oblige chacun à respecter l'espace occupé par les autres. J'aime à penser que j'emporte avec moi quelques traces de cette connaissance.

Sylvain L'Espérance est Québécois. Il a notamment réalisé ***Les printemps incertains*** (1992), ***Le temps qu'il fait*** (1997) et ***La main invisible*** (2002).

DENIS GHEERBRANT

Dans l'acte même de filmer se dessine un objet film imaginaire dans lequel nous avançons ensemble, filmeur et filmé, qui ne sera pas la photographie de l'un par l'autre : il ne s'agit pas de portrait, mais du fruit d'une relation. L'éthique du cinéaste est là d'abord [...]

Du haut de son « sommet » le spectateur voit

La question du sens de l'éthique documentaire aujourd'hui fait écho pour moi à un travail que nous, un petit nombre de cinéastes documentaristes, avons initié il y a une douzaine d'années en créant une association, l'ADDOC[1]. Depuis, nous avons vu défiler une série de concepts élaborés dans les étages supérieurs de tours de bureaux qui allaient de la télé-réalité au *reality show*, avec leur pendant, le docu-fiction qui ne fait honneur ni à la fiction ni à la connaissance : l'usage du trait d'union magique entre deux termes antagonistes fait comme qui dirait symptôme. La langue parle. En effet, quel est notre travail, à nous cinéastes de documentaires, si ce n'est précisément de tirer ce trait entre un monde, une réalité de chair, de douleurs et d'émotions, et une représentation, la surface rectangulaire où se projettent nos attentes et angoisses, notre soif de savoir et de comprendre, nos désirs de spectateurs doués d'intelligence, de sentiments? Si notre travail se réduit à ce petit trait, toute la question de l'éthique est évacuée puisque alors réalité et représentation se confondent. Filmer dans l'illusion d'un enregistrement du réel, dans l'immédiateté du numérique, c'est dans le même geste « oublier » que l'image est *cosa mentale* (Léonard de Vinci) et engagement dans le monde : à la fois esthétique et éthique. Rappelez-vous ce que disait Jacques Rivette dans les années soixante : « le travelling est affaire de morale »!

À ma petite échelle, donc, ce sont les spectateurs de mes films, lors des innombrables débats qui les accompagnent (condition *sine qua non* de leur vie en salle), qui m'ont amené par leurs questions à reparcourir en sens inverse le chemin entre film et réalité. Maintenant quand je filme quelqu'un, quand j'interpose une caméra entre celui ou celle que je filme et moi, c'est le spectateur qui prend place entre nous. Mon visage est « caché » par la caméra, un œil dans le viseur, l'autre fermé; celui ou celle qui parle s'adresse, à travers ou au-delà de moi, au spectateur. Filmer l'autre suppose un tiers absent mais présentifié par la caméra, le spectateur. À la différence du système binaire, réalité-télé, c'est dans un triangle que s'inscrit le cinéma documentaire : filmé, filmeur et spectateur en forment les trois sommets. Qu'importe sa disposition, c'est entre ces trois-là que ça se passe! C'est à l'intérieur

Notes sur la situation des documentaristes en France

En France, s'est mis en place au lendemain de la Seconde Guerre mondiale un système de mutualisation partielle de l'économie du cinéma puis de l'audiovisuel par l'entremise du Centre national de la cinématographie au moyen de taxes sur la billetterie de cinéma et sur le chiffre d'affaires des chaînes de télévision. Cet argent (de l'industrie) a pu alimenter différents mécanismes d'aide à la création. Ainsi, un grand nombre de réalisateurs débutants ou confirmés ont pu, et peuvent encore dans une certaine mesure, faire des films avec des moyens dérisoires mais en totale liberté grâce à de petites chaînes câblées dont l'engagement permet de déclencher des mécanismes de soutien. Près de 80 % des films français montrés dans les festivals ont été (mal) financés ainsi ! D'autres l'ont été par l'avance sur recettes (cinéma), avec de meilleurs budgets mais qui restent toujours serrés puisqu'ils concernent des longs métrages appelés à être distribués en 35 mm. Mais le principal financement du cinéma documentaire indépendant vient des caisses de chômage grâce au statut particulier des « intermittents du spectacle » ! Chacun, comme toujours et comme partout, avec plus ou moins de chance et de bonheur, essaie de monter ses projets, avec ou sans la télévision, avec ou sans compromis, avec ou presque sans argent, parfois en vivant d'autre chose. Des films sont tournés, diffusés parfois à la télévision. Ils sont de plus en plus nombreux à l'être dans les salles de cinéma. On dit beaucoup de bien du documentaire pour mieux le maltraiter le plus souvent, mais le cinéma documentaire est toujours vivant, encore ! – **D.G.**

***Après – Un voyage dans le Rwanda* (2004).**

TAHANI RACHED

Filmer l'autre : une fin et non un moyen

de ce triangle que se joue la dimension éthique de mon travail : du haut de son « sommet » le spectateur voit, pour ne pas dire surveille, la relation que j'entretiens avec celui que je filme mais aussi toutes les roueries dont l'autre est capable ; son œil nous interdit toutes les complaisances, petits trafics et autres manœuvres de séduction qui font l'ordinaire des relations. C'est autour d'une représentation en sa direction, d'une parole adressée au spectateur, cet autre indéfini, large et intemporel, que se construit la relation entre nous. Celui que je filme est constamment en train de s'ajuster à l'image que je donne de lui, à la représentation qu'il se fait de ce que le spectateur verra. Ce n'est pas affaire de coquetterie, de narcissisme ou de monnayage de son image publique. Dans l'acte même de filmer se dessine un objet film imaginaire dans lequel nous avançons ensemble, filmeur et filmé, qui ne sera pas la photographie de l'un par l'autre : il ne s'agit pas de portrait, mais du fruit d'une relation. L'éthique du cinéaste est là d'abord, dans la responsabilité qu'il a de donner à l'autre les moyens de se représenter quelque chose du film et de l'accompagner dans tout le processus de filmage. Lors du montage il s'agira de révéler, de dégager le noyau, le cœur de ce qui s'est cherché dans l'aventure du tournage. La salle de montage a deux portes, derrière l'une celui que j'ai filmé, et derrière l'autre le spectateur : j'ai intérêt à bien me tenir !

L'éthique documentaire a-t-elle encore une signification ? Ou encore y a-t-il une morale dans le documentaire, puisque l'éthique est selon une définition du *Robert* : « Science de la morale ; art de diriger la conduite » ?

L'éthique est au cœur de ma pratique, essentielle et fondamentale. Elle est constitutive de mon rapport aux autres et par conséquent aux protagonistes de mes films. Inhérente à ma vision des choses, elle teinte le regard que je porte sur les films et les émissions que je vois. Elle conditionne mes choix à toutes les étapes de mon travail de manière intégrée : il m'est parfois arrivé d'éliminer des séquences « fortes » ou « juteuses » parce que j'étais convaincue que ces moments m'avaient été accordés grâce à une confiance qui s'était établie entre moi et mon personnage, et qu'il ou elle s'était presque laissé aller à des confidences que l'on fait à une amie et non à une cinéaste qui va les porter à l'écran et dont toute la terre sera témoin. (Certes, il faut une grande dose d'optimisme pour imaginer que la terre entière verra mes documentaires, mais c'est entre autres choses ce pourquoi je fais des films et parce qu'un jour je me suis dit qu'être *passeur*, dans le sens défini par Serge Daney et François Girard, serait un bien beau métier.)

En écrivant ces mots je me rends compte que c'est probablement ce type de situation qui m'a poussée un de ces quatre matins à accorder un *droit de coupe* à tous mes personnages principaux, un droit dont aucun d'entre eux ne s'est jamais prévalu, et qui s'est révélé être par la suite une entente qui

1. Association des cinéastes documentaristes (http://www.addoc.net)

Cinéaste français, Denis Gheerbrant a entre autres réalisé ***Et la vie*** (1991), ***La vie est immense et pleine de dangers*** (1998), ***Le voyage à la mer*** (2001) et ***Après – un voyage dans le Rwanda*** (2004).

leur restitue le contrôle sur leurs faits et gestes, qui les situe comme des êtres libres face à la caméra, comme les acteurs de leur propre vie et non comme des outils dans ma palette pour faire jaillir des sensations, des émotions, pour faire surgir de la vie et raconter une histoire.

Dans ma démarche j'ai toujours pensé qu'il était primordial d'établir une relation de connivence profonde, faite de confiance et de respect, qui me dote paradoxalement peut-être, d'une plus grande autonomie vis-à-vis de mes personnages, qui m'accorde une plus grande liberté d'imaginer mon film.

Lorsque je faisais ma recherche pour ***Médecins de cœur***, je suivais les docteurs Réjean Thomas et Clément Olivier qui, en désespoir de cause, étant donné le peu de moyens thérapeutiques contre le VIH et le sida durant ces années, la stigmatisation que subissaient leurs patients, ainsi que tous les problèmes d'éthique auxquels ils étaient en butte, s'étaient retrouvés sur les bancs d'université et tentaient de découvrir dans la philosophie des outils, une autre manière d'aborder le monde et les questions qui les taraudaient. J'étais ébahie et impressionnée. Je les ai suivis alors qu'ils assistaient à un cours du professeur Bernard Carois qui les initiait aux principes de Kant, à son *impératif catégorique* : « Agis de telle sorte que tu traites l'humanité aussi bien dans ta personne que dans la personne de tout autre toujours comme une fin et jamais comme un moyen ». J'étais éblouie tellement ce que j'entendais me rejoignait, me parlait. Cet autre que nous filmons, nous devons toujours le traiter comme une fin et jamais comme un moyen.

Qu'est-ce qui me pousse à m'arrêter devant une personne et à décider que c'est avec elle que je désire tourner mon film ? Il y a là une très grande part d'intuition, les hasards de la vie qui la mettent sur mon chemin, mais ce qui m'attire c'est toujours, toujours une aptitude que ces êtres ont à penser par eux-mêmes tout en étant partie prenante de la communauté à laquelle ils appartiennent, à imaginer un monde autre que celui dans lequel nous vivons et qui ont souvent un sens de l'humour dont je suis plutôt dépourvue, allez savoir pourquoi ; se tourner soi-même en dérision, railler l'absurdité désespérée de certaines situations est une expression d'humanité, de dignité.

Quels prolongements tirer de cette obligation que je me suis donnée dans ma pratique ? Tout d'abord une grande joie et la confirmation que cette exigence est partagée par certains spectateurs de mes films lorsqu'il m'arrive de les croiser et qui se disent tout à la fois impressionnés, rejoints et inspirés par ces êtres qu'ils ont rencontrés. Travailler avec cet impératif vissé au corps commande du temps. C'est incontournable : du temps pour la rencontre, du temps pour que la confiance s'établisse, du temps pour imaginer, du temps pour changer soi-même, parce que ces rencontres vous changent inévitablement et parce que vous ne savez jamais où cela va vous mener. En documentaire, tout comme dans un roman, vous ne savez pas où vos personnages vont vous faire aboutir, ils ont leur propre vie, leur propre autonomie et il faut savoir manier ce principe délicat : plutôt que de les diriger, se laisser diriger par eux. Du temps, il faut en avoir et il faut aussi savoir perdre du temps avec vos personnages ; qui sait ce qui va vous ravir et vous faire découvrir de nouvelles avenues au détour d'un temps perdu. Du temps, c'est aussi le temps du film, sa forme, sa longueur et son rythme qui sont à découvrir à chaque fois et qui sont absolument dépendants et tributaires de votre sujet, de vos personnages. Mais le temps dans « la réalité du marché » est un ingrédient rare que l'on vous octroie avec parcimonie, sinon pas du tout. Or la plupart de mes films, produits à l'ONF pour nombre d'entre eux, en ont largement bénéficié, et ces films que j'aurais pu difficilement produire dans un cadre commercial se sont tous retrouvés sur nos écrans télé, à l'exception de ***Soraida, une femme de Palestine***, mais c'est la grâce que je lui souhaite pour rejoindre tous les spectateurs du monde.

Cinéaste québécoise d'origine égyptienne, Tahani Rached a notamment réalisé ***Les voleurs de job*** (1979), ***Au chic resto pop*** (1990), ***Quatre femmes d'Égypte*** (1997) et ***Soraida, une femme de Palestine*** (2004).

En documentaire, tout comme dans un roman, vous ne savez pas où vos personnages vont vous faire aboutir, ils ont leur propre vie, leur propre autonomie et il faut savoir manier ce principe délicat : plutôt que de les diriger, se laisser diriger par eux.

Photo : Jacques Leduc

***Soraida, une femme de Palestine* (2004).**

WANG BING

Le documentaire comme dialogue

24 images : La question de l'éthique documentaire se pose aussi bien pour les deux grands courants du cinéma documentaire : l'approche factuelle (qui colle aux faits) et l'essai (qui peut aller jusqu'au pamphlet). Et elle sous-tend implicitement celle de la « crédibilité » documentaire : à votre avis, à quelles marques le spectateur peut-il se raccrocher pour juger de ce qui lui est donné à voir et à entendre à l'écran, pour se laisser convaincre du bien-fondé de la lecture ou de la prise de position du réalisateur sur le réel ?

Wang Bing : Personnellement, j'aime bien ces deux courants du cinéma documentaire. La crédibilité que l'on accorde à un film ne dépend pas de la catégorie à laquelle il appartient, elle dépend du cinéaste. Le documentaire ne se différencie pas des autres arts : les images à l'écran proviennent toutes de l'expérience que le cinéaste tire de personnages et d'événements originaux.

Le spectateur vient au cinéma pour connaître les personnages et les événements à travers l'expérience du cinéaste, de l'auteur ; l'important est donc que celle-ci puisse convaincre le spectateur. Le documentariste utilise sa caméra dans l'espoir de prendre sur le vif des personnages et des événements w cependant, aucun documentaire ne peut montrer directement et objectivement les personnages et les événements originaux. Tout ce que nous pouvons faire, en tant que documentariste, c'est de tendre à l'objectivité, mais celle-ci résulte ultimement de notre jugement subjectif.

À mon avis, le documentaire se contente de dialoguer avec les personnages et les événements à un moment précis. En ce sens, le film se présente surtout comme l'aboutissement d'un dialogue, et non comme un témoignage de la véracité des personnages ou des événements originaux. Dans une grande mesure, la confiance du spectateur dans la véracité des personnages et des événements décrits dans un documentaire dépend du jugement qu'il porte lui-même sur l'expérience et les sentiments du cinéaste.

24 images : Comment définissez-vous votre pratique ?

Wang Bing : C'est difficile pour moi de vous répondre. À la base, j'estime que les sentiments qu'éprouve le cinéaste et ceux qu'il nourrit envers les autres pendant le tournage transparaissent tout naturellement dans le film. Pour ma part, je tente d'observer le mieux possible les personnages et les événements, en rapprochant d'eux la caméra. Mais, en même temps, je tiens à garder une certaine distance, afin de rendre compte de l'expérience de leur existence par des images. Ce qui m'importe, c'est de préserver mes vrais sentiments tout le long du tournage. Ma compréhension de l'esthétique documentaire, et partant de l'éthique, en reste à ce niveau.

24 images : Quelles sont les conditions de production et de diffusion du cinéma documentaire chez vous, face aux contraintes inhérentes au marché ? Comment vivez-vous cette situation ?

Wang Bing : Le documentaire chinois connaît un certain développement depuis un peu plus de dix ans, et la plupart des réalisateurs sont jeunes. Certains d'entre eux qui n'ont pas la chance ni les moyens de réaliser un film s'investissent dans la production, alors que d'autres s'investissent dans la création, en combinant le documentaire à la production d'images expérimentales pour le réseau de l'art moderne. Pour le moment, ces documentaires jouissent d'un tout petit marché dans notre pays. Ils sont diffusés sur DVD, et rarement à la télévision publique.

Pour notre part, dans notre entourage, nous achetons ou louons des caméras DV pour le tournage et nous utilisons l'ordinateur pour le montage. D'une façon générale, les cinéastes sont nombreux à utiliser les caméras DV pour réaliser leurs documentaires. Ils doivent assumer tous les coûts de la production, mais peu d'entre eux sont en mesure de récupérer leur investissement. Certes, de nombreux films chinois sont projetés dans divers festivals dans le monde, mais il reste que peu de documentaires sont projetés dans les salles de cinéma ou à la télévision chinoise.

Cinéaste chinois né en 1967, Wang Bing a réalisé le film-fleuve (neuf heures) ***À l'ouest des rails*** (2004).

Le documentaire se contente de dialoguer avec les personnages et les événements à un moment précis. En ce sens, le film se présente surtout comme l'aboutissement d'un dialogue, et non comme un témoignage de la véracité des personnages ou des événements originaux.

ERIK GANDINI

Le cas de la Suède

Les intentions ne sont pas mesurables et ne dépendent pas de la technique. On les « sent » en regardant le film. On croit ou non celui ou celle qui raconte l'histoire, quel que soit le langage adopté. Aussi, la question du point de vue est devenue plus cruciale que jamais.

Dans les années 1990, quand j'ai commencé à réaliser des documentaires, j'ai eu l'occasion de participer à de nombreux festivals en Scandinavie et en Europe. Les séminaires qui font habituellement partie de ces festivals portaient souvent sur les thèmes suivants : « L'éthique et le documentaire », « Jusqu'où peut-on aller? », « Fiction ou documentaire? », « Qu'est-ce qu'un vrai documentaire? » etc. On semblait très préoccupé par la nouvelle orientation que prenaient les cinéastes et les méthodes non orthodoxes qu'ils privilégiaient de plus en plus. Les documentaires laissent maintenant une place importante à la musique, au montage créatif et à la présence du réalisateur dans le film.

Les discussions comme celles-là ont cessé soudainement, à la fin des années 1990. Je ne sais pas exactement pourquoi c'est arrivé, mais cette évolution a été bienvenue. Le genre s'est ouvert et s'est mis tirer son inspiration des thrillers, des vidéoclips et même de la publicité. L'arrivée sur le marché des caméscopes légers, qui avaient été considérés auparavant comme des appareils pour les amateurs, a permis des tournages plus faciles, plus intimes et plus libres. C'était un nouvel outil pour capter la réalité, qui exigeait beaucoup plus de temps dans la salle de montage, le lieu sacré du cinéma documentaire.

Mais le débat n'était pas encore terminé. En février 2003, je participais à un séminaire intitulé « Réalité et art », à Stockholm, et j'y venais avec mon film ***Surplus***. Avant mon intervention, une équipe de Zentropa, la compagnie de production de Lars von Trier, à Copenhague, a présenté un projet de série documentaire construite à partir d'un nouveau manifeste Dogma. Écrit par Lars von Trier, ce manifeste du documentaire proposait une méthode de travail rigoureuse, basée sur neuf règles, que six jeunes Scandinaves devaient suivre pour réaliser les films de cette série. Il se voulait un appel à l'authenticité et laissait entendre que, grâce à l'application des neuf règles, le documentaire allait redevenir un genre digne de foi. Les gens de Zentropa disaient : « Le "dogumentaire" fait revivre ce qui est pur, objectif et crédible. Il nous ramène au cœur, à l'essence de notre existence. Nous devons enterrer les documentaires et la télé-réalité qui sont de plus en plus manipulés et filtrés par les caméramans, les monteurs et les réalisateurs. » (Voir le texte page suivante)

En entendant ces propos, je me suis dit que c'était là l'idée la plus stupide et la moins créative d'un réalisateur qui a pourtant touché les spectateurs du monde entier par sa créativité. Alors que nous étions enfin entrés dans une nouvelle ère et que nous pouvions utiliser toute la gamme des outils du langage cinématographique, pourquoi venait-on nous proposer de retourner à l'époque des « talibans » du documentaire, où tout plaisir était banni du tournage? Lars von Trier qui s'était permis de réécrire les règles narratives dans le domaine de la fiction voulait maintenant limiter la création dans le domaine du documentaire. Quand mon tour est venu de parler, je me suis rendu compte que mon film, ***Surplus***, avait été réalisé en opposition à chacune des règles de ce nouveau manifeste. J'ai donc rapidement rédigé un contre-manifeste qui, par définition, ne s'appliquait qu'à ***Surplus*** et présentait la méthode de travail que notre équipe de production avait suivie dès le départ, même si nous n'étions pas conscients d'utiliser une méthode. (Voir le texte à la page suivante)

Le débat sur l'éthique mené par von Trier est, tout de même, un signe de santé (et il dévoile les nouveaux habits de l'empereur). Pour ma part, je pense que cette façon de concevoir l'éthique est obsolète. L'authenticité d'un film ne relève plus seulement de sa forme. Un documentaire tourné dans le style du cinéma-vérité n'est pas plus neutre qu'un film de Michael Moore. Avec la vague des documentaires très personnels (certains qualifiés de « politiques ») qui s'est répandue dans le monde depuis quelque temps, on constate que l'authenticité est davantage liée aux intentions du réalisateur qu'à la captation de la réalité comme telle.

Il est temps d'élargir cette notion. Jusqu'à maintenant, on a cru que seule une approche esthétique réaliste était garante d'authenticité et qu'un film réalisé sans manipulation du son et de l'image était nécessairement vrai. Aujourd'hui, je pense que les intentions du réalisateur ou de la réalisatrice comptent plus à cet égard que le langage cinématographique qu'il utilise. Un film totalement manipulé peut être perçu comme aussi vrai qu'un documentaire traditionnel de cinéma-vérité, pourvu que la description de la réalité qui y est présentée soit perçue comme vraie par le spectateur, au moins émotivement.

Les intentions ne sont pas mesurables et ne dépendent pas de la technique. On les « sent » en regardant le film. On croit ou non celui ou celle qui raconte l'histoire, quel que soit le langage adopté. Aussi, la question du point de vue est devenue plus cruciale que jamais. Nous vivons donc une bonne période pour le documentaire.

La grande part du contenu qui nous parvient aujourd'hui par les médias principaux vient de groupes : les chaînes de télévision, les chaînes de nouvelles, les compagnies de production cinématographique, les sociétés multinationales, les groupes religieux, les groupes politiques, etc. Le documentaire est une des rares formes cinématographiques qui permette l'expression du point de vue d'un individu. Son importance est donc énorme, d'autant plus qu'il a fait la preuve qu'il pouvait rejoindre un public aussi large que celui de la fiction. Réalisons des films!

Traduction Hélène Bourgault

Né en Italie en 1967, Erik Gandini émigre en Suède avec ses parents à l'âge de 18 ans. Il y habite et y travaille depuis cette époque. Il a réalisé cinq films dont ***Sacrificio : Who Betrayed Che Guevara?*** (2001) et ***Surplus*** (2003).

Le manifeste Dogma

Lars von Trier, Zentropa Real, mai 2001.

1. Tous les lieux de tournage du film doivent être identifiés (par un texte inséré dans l'image). Il s'agit là d'une exception à la règle numéro 5. Tous les textes doivent être lisibles.
2. Les buts et les idées du réalisateur doivent être présentés au début du film. On doit les faire connaître aux participants et aux techniciens avant le tournage.
3. À la fin du film, on doit laisser une période d'expression libre de deux minutes à la « victime » du film. Seule la « victime » choisira le contenu de cette partie, qu'elle devra approuver, une fois le film terminé. Si aucun des collaborateurs n'exprime un désaccord, il n'y aura pas de « victime ». Un texte sera inséré à la fin du film pour expliquer cela.
4. Toutes les séquences seront séparées par 6 à 12 photogrammes noirs (à moins qu'il ne s'agisse d'une séquence tournée en temps réel, avec plusieurs caméras).
5. Le son ou l'image ne doivent pas être manipulés. Les filtres, les éclairages créatifs et les effets optiques sont strictement interdits.
6. Le son ne doit jamais être réalisé séparément de l'image et inversement. On ne doit pas ajouter de musique ou postsynchroniser des dialogues ou d'autres sons.
7. La reconstitution du concept ou la direction des comédiens ne sont pas acceptables. On ne doit pas ajouter d'éléments scénographiques.
8. Il est défendu d'utiliser des caméras cachées.
9. On ne doit jamais utiliser d'archives ou d'images provenant d'autres émissions.

Le manifeste Surplus – pour *Surplus* seulement

Erik Gandini, ATMO, 15 février 2003.

1. Aucun lieu de tournage ne devrait être identifié dans le film. Le spectateur ne devrait pas savoir où il est, mais seulement reconnaître un environnement, une dimension, comme une grande ville, un continent, une île... une planète. On peut possiblement révéler les lieux de tournage à la fin du film.
2. Le réalisateur ne devrait pas apparaître dans le film, à moins qu'il ne soit plus intéressant que les personnages. Cela est une option ***Surplus***, car certains réalisateurs sont plus intéressants que leurs personnages réels.
3. Les victimes du film (dans le cas de ***Surplus*** : George Bush, Steve Ballmer, Fidel Castro et les dirigeants du G8) ne devraient même pas savoir qu'ils participent au film. Ils devraient encore moins avoir un droit de réplique à la fin du film. Au contraire, ils devraient être soumis à un traitement de détection des lèvres par Johan Söderberg (le monteur), « pour leur faire dire des choses qu'ils ne diraient jamais, mais que tout le monde sait qu'elles sont plus vraies que ce qu'ils disent habituellement. »
4. Les séquences ne devraient jamais être séparées par des pauses de 12 photogrammes noirs. Au contraire, il faut essayer de créer le sentiment que toutes les images et tous les personnages font partie de la même dimension ou planète (voir le point 1). Pour y arriver, je suggère l'utilisation fréquente de fondus enchaînés de l'image et du son entre les séquences.
5. On devrait toujours manipuler le son et les images (au moins pour donner un peu de couleur).
6. N'hésitez pas à tourner des images sans son direct et à postsynchroniser le son. Le fond sonore (explosions, collisions, musique, etc.) devrait être amplifié pour créer le sentiment ou l'atmosphère désirés. On devrait choisir les phrases et les commentaires des participants en tenant compte de la façon dont ils s'intègrent musicalement dans l'ensemble de la composition. N'oubliez pas que les gens parlent avec des tonalités et à un rythme différents.
7. Il est nécessaire de reconstruire le concept du film. Ne faites pas le film que vous aviez prévu au scénario. Laissez-vous influencer par la réalité en cours de tournage et restez ouvert à la possibilité de changer radicalement le scénario original.
8. Les caméras cachées sont tout à fait permises si leur utilisation est justifiée.
9. Si vous avez accès à des archives qui vous fournissent du matériel à bon prix, sentez-vous libre de les utiliser.
10. N'essayez pas d'être trop réaliste ou neutre. Les caméras, les micros et les tables de montage sont des outils extraordinaires, non seulement pour montrer la réalité, mais aussi pour faire sentir la réalité. La vaste gamme des outils cinématographiques (qui étaient trop coûteux, mais qui sont devenus abordables) vous donne toute la liberté d'exprimer votre point de vue. Ne réduisez pas votre rôle et votre créativité à ceux d'une caméra de surveillance. Essayez, autant que possible, de travailler avec des artistes de talent qui sont meilleurs que vous à l'image, au son et au montage.

Surplus: Terrorized Into Being Consumers **(2003).**