

## Visages du documentaires

Apolline Caron-Ottavi

Numéro 146, mars-avril 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62776ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caron-Ottavi, A. (2010). Visages du documentaires. *24 images*, (146), 50-51.

# VISAGES DU DOCUMENTAIRE

par Apolline Caron-Ottavi

LA DIVERSITÉ ET LA QUALITÉ DES 11<sup>ES</sup> RENCONTRES INTERNATIONALES DU DOCUMENTAIRE, tenues en novembre 2009, appellent un retour sur celles-ci, avec l'idée d'observer, par le biais de quelques films seulement, choisis dans la sélection internationale, certains mouvements de ce cinéma documentaire particulièrement en ébullition et en discussion ces dernières années (autour de questions comme la rencontre avec la fiction, le désir de conscientiser, etc.). La force de la ligne éditoriale des RIDM, c'est de ne pas être exclusive : tous les mondes, toutes les écritures sont représentés, mais aussi toutes les formes, du film né de l'actualité à celui plus contemplatif ou invitant à la réflexion.



*The Sound of Insects* de Peter Liechti

**L**es *damnés de la mer* de Jawad Rhalib offre une synthèse de cela : un sujet actuel mais qui, porté par un vrai regard de cinéaste, dépasse l'actualité justement. Tout en s'attachant à des personnages forts, Jawad Rhalib refuse de clore leurs histoires, ce qui laisse son film en suspens, dans cette atmosphère de désœuvrement qu'il filme si bien ; cela lui permet de nous rappeler que les questions relatives à la situation du Maroc et à la surpêche en général sont à considérer à long terme, et non seulement le temps d'un film. C'est ce type de regard particulier sur le monde, clair et assumé, qui permet de rapprocher certains films et d'en parler ensemble, alors même que les différences qui les distinguent et l'inventivité dont ils font preuve nous font douter toujours un peu plus de la justesse du terme « documentaire ». Les écarts par rapport à la définition traditionnelle du documentaire et la transformation permanente de celle-ci sont peut-être ce qui sert de fondation au genre. Qu'est-ce qui réunit la méditation d'outre-tombe de

*The Sound of Insects* de Peter Liechti, le confinement sans lendemain de *Lumière du Nord* de Sergeï Loznitsa, les portraits de conteurs du Pérou d'*El Olvido*, les miscellanées cinéphiliques d'*Archipels Nitrate* ou la philosophie par l'absurde de *Rabbit à la Berlin* ? C'est la façon dont chaque œuvre, selon l'angle qu'elle choisit pour voir et faire voir le réel, redonne une spécificité aux faits, aux hommes, aux lieux qu'elle montre, leur rend une épaisseur, une unicité, ici et maintenant, sans en faire un postulat, une étude de cas ou une généralité (comme peut nous en présenter l'actualité plus impersonnelle du reportage). En restituant aux choses leur capacité de nous étonner, il s'agit pour le cinéma documentaire de proposer de nouvelles formes de ce qui est « actuel », et que nous croyons, à tort, connaître, parce que nous sommes « informés ».

Reconsidérer l'actuel, subvertir l'information, c'est ce que fait notamment un film un peu trop passé inaperçu : le documentaire exceptionnel du Chinois Liang

Zhao, *Pétition – la cour des plaignants*.

Au plus bas de la déchéance, bientôt refoulé sous le stade olympique (l'actualité dissimule ici, nettement, l'actuel), le bidonville des plaignants devient paradoxalement un lieu de parole libre où les revendications de justice et de démocratie sont rarement énoncées de façon aussi directe, car là, il n'y a même plus rien à perdre. La caméra n'a qu'à bien se cacher pour dévoiler. En miroir de ce cinéma documentaire brut, Lixin Fan assume dans son *Dernier train* la part de « fiction » nécessaire dans le rapport qu'il choisit d'entretenir avec les membres de la famille qu'il filme, provoquant leurs confidences à la caméra, les plaçant au « premier plan » pour mieux révéler l'envers du décor de la Chine contemporaine. On remarque que ces deux films si différents sont pourtant traversés des mêmes trains, à la fois trains de mort et d'espoir, et partagent cette patience des films tournés sur une longue ou très longue période (trois ans pour Lixin Fan, douze pour Liang Zhao), processus qui semble inévitable pour donner et faire entendre une parole de l'urgence. Nombre des documentaires abordés trouvent ici leur pertinence dans l'évocation d'un hors temps paradoxal : le quotidien et ses non-événements, réalité souvent refoulée qui constitue pourtant le substrat de l'histoire. C'est au quotidien que se jouent la vie des êtres, les luttes, l'espoir ; montrer cette dimension de l'existence plutôt que de se placer au niveau, globalisant et surplombant, où se situe généralement l'information, est un acte *intempêtif*, contestataire. Nos deux films chinois le confirment. En effet, un certain nombre de cinéastes filment *dans* la famille, et même jusque dans les lits. D'ailleurs cette proximité nous interroge, relançant parfois les problèmes éthiques du documentaire : que

penser par exemple de ces plans qui nous gênent (comme ce plan volé et insistant d'un vieillard grabataire et de son petit-fils retardé, qui nous sont pourtant inconnus, dans *Pétition*), mais qui sont de ceux qui demeurent gravés dans notre mémoire et appartiennent déjà à « ce qu'il reste » d'un film ? On pourrait répondre que l'intimité est souvent déjà bafouée par la société (*El Olvido, Pétition, Le dernier train*) et que la caméra n'a littéralement plus de murs à franchir pour atteindre la famille. Mais même face à d'autres sujets que la misère, une intrusion de la caméra dans l'intimité permet à celle-ci de s'imposer à l'attention. Cela revient dans plusieurs films, bien que sous des formes et des approches très différentes : comme si, dans un temps où le cinéma est ouvert à tous les horizons, à tous les réseaux et à des sujets de plus en plus *mondiaux*, il fallait ce retour à la cellule première, peut-être pour constater son éclatement, son éparpillement à elle aussi. La famille devient une fenêtre par laquelle observer ce qui se passe dehors et derrière laquelle relever les ondes de choc en son sein : la colère et la résignation, l'une succédant souvent à l'autre, d'une génération à la suivante, ou comme réaction, d'une génération à l'encontre de la précédente. Plus lourde encore est la présence silencieuse d'enfants, souvent au second plan, qui ne sont pas vraiment chez eux ou n'ont rien à faire là, enfants sans désirs ou indésirables. Ainsi d' Heddy Honigmann – où la parole, la fable et les histoires dominent –, un plan, à contretemps de cela, nous reste en mémoire par le sentiment d'échec qu'il procure : celui du cireur de chaussures qui répond « non » à toutes les questions, et que le film ne parvient jamais à tirer de son négativisme. *Lumière du Nord* est l'apogée de cette incertitude quant à l'idée de la famille comme unité encore plausible. Nous sommes dans le confinement et l'éloignement à la fois, le quotidien devant ligne d'horizon et l'intimité, distance. Et pourtant, c'est là l'occasion de montrer de l'humanité, des corps, des personnages d'autant plus improbables qu'ils sont réels, observés sans complexe et sans jugement. Le très beau film de clôture, *Le pays d'octobre* de Michael Palmieri et Donal Mosher, en est un bon exemple : humains, trop humains pour ne pas être justes, les Mosher réinventent l'idée de famille dans

son chaos même. En captant les personnages dans ce qu'ils ont de plus excentrique, en les plaçant à la limite du réel, comme l'est ce soir d'Halloween, pivot du film, les cinéastes leur offrent la possibilité d'apparaître au-delà de leur condition.

Lorsque l'on repense après coup à l'ensemble des films vus dans un festival, on se demande si les correspondances « évidentes » qui nous viennent à l'esprit sont effectives ou si elles sont le fait de cette expérience d'*assemblage* de séances qu'est ce genre d'événement. Ce ne sont pas des thématiques, mais des impressions, des analogies qui fusent, c'est-à-dire des images et des rencontres que l'on retrouve d'un monde à l'autre, d'un film à l'autre : passer par exemple des gestes du travail à ceux de l'ennui dans *Les damnés de la mer* ou devant les roulades des enfants saltimbanques d'*El Olvido*, ou encore surprendre sur un visage de jeune femme le glissement d'un sourire éclatant à la caméra vers un regard lointain dans *Pétition* ou *War+Love in Kabul* de Helga Reidemeister. C'est également ainsi que l'on peut rapprocher des films par les articulations qui les sous-tendent, comme le basculement de l'euphorie à la crise, qu'elle soit familiale, nationale ou mondiale dans *Le pays d'octobre*, *El Olvido* ou *Le dernier train*, mais aussi, par l'évocation d'un cercle vicieux de l'Histoire

elle-même dans l'incongru *Rabbit à la Berlin* de Bartek Konopka.

Enfin, de film en film, on a le plaisir de contempler cette folie de filmer l'insaisissable, ce qui se produit entre deux images, entre deux temps. Il y a là, partout ressentie, une indéniable mélancolie, dont le paroxysme est l'expérimentation de *The Sound of Insects* : le « documentaire » comme art de filmer littéralement du vent, pour faire voir ce qu'on ne voit plus, ce que l'on n'a jamais vu, mais qui pourtant est omniprésent : dans le scintillement lumineux à travers les feuilles, le passage de spectres à la fenêtre des trains, les tracés abstraits d'une toile d'araignée ou du ruissellement de la pluie ; et pour cela, se permettre le 35 mm. Dans cette question du support justement, on trouve comme une mémoire de la disparition : majoritairement projetés en numérique, beaucoup de ces films semblent pourtant raviver sans cesse la présence de la pellicule, ses impressions cinétiques, ses fantômes, et parfois ses brûlures. Comme si cette façon rigoureuse de filmer le réel, au photogramme près, restait inévitable ; comme si le cinéma était indissociable du temps des trains, ces trains qui ont « des fenêtres qui contiennent des territoires ; et si pas des territoires, une promesse », nous murmure Claudio Pazenza dans *Archipels Nitrate*. On croirait qu'il nous décrit le cinéma documentaire. ■



*Pétition – la cour des plaignants* de Liang Zhao