

Domaines et pouvoirs du documentaire

Michel Euvrard

Volume 14, Number 3, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/896ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Euvrard, M. (1995). Domaines et pouvoirs du documentaire. *Ciné-Bulles*, 14(3), 30–32.

«La décision la plus importante de ma vie, c'est d'être parti à Paris quand j'avais 18 ans et avoir été de ce fait témoin, spectateur et sympathisant des événements de mai 68. Il y avait alors deux grandes figures mythiques et fraternelles pour ma génération: Rimbaud et le Che. Je me suis juré à cette époque de faire un jour des films sur ces deux hommes. Voilà, j'ai donc rempli cette promesse que je m'étais faite.

«L'idée était de faire un film sur son journal, ce qui est une entreprise cinématographique et non politique. Ce qui m'intéresse de plus en plus, c'est le principe de la biographie, et l'idée que je représente l'autre à travers son auto-représentation, c'est-à-dire que l'autre s'est déjà raconté lui-même et que le film n'est plus que la lecture et la traduction du récit autobiographique de mon personnage. Le tout, vu toujours à travers la même question: comment fabriquer de la mémoire au cinéma?

«Je crois que la vérité est dans le texte, que c'est dans l'écriture que l'homme s'exprime le mieux. Il suffit donc de le lire, de dégager sa vérité intérieure et de la communiquer au spectateur. Je crois que chacun se connaît le mieux lui-même. C'est seulement à partir de là que le film peut commencer. Je pars donc de l'autobiographie de l'autre, en cherchant à reconstruire la vérité du texte. Le film ne doit plus rien ajouter, plus rien expliquer.

«(...) Il y a à mes yeux de nos jours quelque chose comme une actualité du Che. À travers lui, il faudrait peut-être revenir aux sources, se rappeler ce que la gauche a été au départ, quel a été son rôle historique et pourquoi elle a échoué.

«La mort du Che peut nous apparaître alors comme une métaphore de la mort de la révolution sociale, son combat comme le dernier combat pour un monde meilleur, et sa défaite comme le début d'une nouvelle époque dont les germes ont été posés jadis, alors que nous n'en avions pas encore conscience.»
(Richard Dindo, dossier de presse)

Domaines et pouvoirs du documentaire

par Michel Euvrard

Le Nouveau Festival de Claude Chamberlan est bien reparti après une année de transition «régime minceur» en 1994. Il faut cependant signaler quelques bavures inacceptables: des films tournés en 35 mm présentés dans une version vidéo d'une qualité médiocre (**la Métamorphose du monde en musique** de Werner Herzog, **la Vache** de Karel Kachyna) et même détestable (**Un tournage à la campagne**, qu'il aurait été possible d'obtenir de la Cinémathèque française) ou une vidéo couleur présentée en noir et blanc, de mauvaise qualité aussi (**Anything for John** de Doug Headline et Domini-que Cazenave). Cela est d'autant plus malheureux qu'il s'agit, dans certains cas, d'œuvres très intéressantes. Cette réserve étant faite, le programme était riche et varié; mon attention s'est portée principalement sur les longs métrages documentaires.

Carré d'as

Portrait (**Crumb** de Terry Zwigoff), autoportrait (**JLG/JLG** de Jean-Luc Godard), épisode de la vie politico-militaire en Amérique latine (**Ernest «Che» Guevara, le journal de Bolivie** de Richard Dindo), vie et mort d'une PME en France (**Coûte que coûte** de Claire Simon), les quatre meilleurs documentaires présentés au festival sont très différents les uns des autres par le sujet, la forme et la visée. Ils donnent une bonne idée de l'étendue du territoire du documentaire: critique de la société étasunienne (**Crumb**), l'art et la culture, la place de l'artiste (**JLG/JLG**), le tiers monde, l'histoire, la révolution (**Guevara**) et la concurrence en économie capitaliste (**Coûte que coûte**).

Richard Dindo se concentre et met en images, 30 ans après, le **Journal de Bolivie** de Che Guevara. Il ne fait, par exemple, qu'une allusion aux circonstances du départ de Cuba du «Che», ou au rôle de Régis Debray en Bolivie au même moment. Il refait le chemin du petit groupe de guérilleros dans la forêt et filme ce qu'il voit, pendant qu'une voix off (celle de Jean-Louis Trintignant) lit des extraits du journal.

En chemin, il retrouve et interroge des gens qui étaient là à l'époque, des paysans et des soldats qui ont participé aux opérations. Tous ont gardé un souvenir très précis, très net.

Si l'on se souvient de l'ambition de Guevara de créer «deux, trois, plusieurs Vietnam» sur les arrières des États-Unis, et l'image qu'il avait de leader mondial de la révolution, on regarde ce film avec des sentiments contradictoires: Guevara croyait que des centaines, bientôt des milliers de paysans viendraient se joindre à la guérilla. Or, on voit un homme malade, épuisé, que n'entouraient jamais plus de 50 compagnons, traversant au prix de terribles difficultés un territoire vide ou presque, traqué par des forces supérieures en nombre.

Le contraste entre le mythe et la réalité serre le cœur d'autant plus qu'on sait depuis le début comment se termine l'équipée. L'entreprise — celle de Guevara, et celle de Dindo mettant ses pas dans les siens — apparaît dérisoire. Celle de Dindo est d'autant plus vaine en ces temps où «les héros de la révolution» sont totalement dévalués, consignés aux poubelles de l'histoire et pire, oubliés.

Si ce n'est toutefois que, du brutal contraste entre le projet, le mythe et la réalité, une vérité modeste mais têtue se fait jour: sur le chemin suivi par Guevara il



Autoportrait de Robert Crumb

y a 30 ans, rien n'a changé. Ce sont les mêmes barbares misérables, les mêmes paysans, etc. Les raisons qui rendaient la révolution nécessaire, ou sinon la révolution des changements radicaux, sont toujours là. Le spectateur obnubilé par l'ombre que Guevara projette sur le film peut être décontenancé, mais il constatera, en repensant aux films précédents de Dindo, que celui-ci poursuit rigoureusement la même démarche. Il reconstitue un événement et des vies en l'absence de leurs protagonistes mais à partir des lieux où ils se sont déroulés pour, «à partir de destins individuels, (faire) affleurer l'histoire générale selon un point de vue politique» (Anne Kieffer) et provoquer le surgissement d'«une mémoire populaire occultée par la mémoire dominante» (Jacques Chevalier).

Autant **Ernesto «Che» Guevara** est austère et linéaire, autant **Crumb** et, évidemment, dans une tonalité bien différente, **JLG/JLG** sont inattendus, imprévisibles, foisonnants et anarchiques.

On connaît l'univers des bandes dessinées de Robert Crumb, peuplé d'hommes et de femmes également trapus, poilus, Américains moyens incultes et sans inhibitions, ne pensant qu'à la bouffe et à la baise. C'est un univers laid, grossier mais vibrant d'une énergie et d'une vitalité effroyables, grouillant d'appétits incontrôlés...



Jean-Luc Godard, le tennisman

Son créateur, physiquement du moins, est tout l'opposé: Crumb est grand, maigre, voûté, lent, très myope. Personnage venu d'un autre temps et d'un autre espace, il semble avoir cherché à se donner une apparence conforme, l'air d'un homme ordinaire. Il s'est composé une silhouette qui ne saurait être qu'américaine, américaine des années 30, mais comme James Thurber et sa créature Walter Mitty pouvaient l'être, c'est-à-dire lunaire, déconnecté, masculin et asexué.

Qu'on ne s'y trompe pas: il a fallu à ce lymphatique une volonté, une révolte et une révolte peu communes pour survivre sans trop de dommage au conformisme et à la répression de son milieu. Ses deux frères ne s'en sont pas sortis.

L'aîné, Charles, qui habite encore avec leur mère dans la maison familiale à Philadelphie, vit en se gavant de tranquillisants depuis 20 ans. Il s'est suicidé l'année qui a suivi le tournage. Brillant et lucide sur son état, il vit reclus dans une pièce où s'entassent les bandes dessinées qu'enfant puis adolescent il composait avec ses frères, inventant le monde dans lequel ils fuyaient la famille, l'école et la réalité pour laquelle ils ne se sentaient pas faits.

Le cadet, Max, a eu des démêlés avec la justice pour des affaires d'agression sexuelle. Il vit seul, dans une demi-clochardise, dessine et peint avec une précision maniaque des femmes insectes aux organes sexuels hypertrophiés. La performance du réalisateur, Terry Zwigoff, est d'avoir convaincu Crumb de le laisser l'accompagner dans cette visite à sa famille, et filmer ses frères et sa mère dans leur habitat, à la fois l'endroit et l'envers du rêve américain devenu cauchemar.

Les trois frères étaient pareillement doués, mais l'agressivité et les pulsions sexuelles que les deux autres ont retournées contre eux-mêmes, Crumb a su les extérioriser, à la fois dans sa vie — il a donné libre cours à son appétit des femmes, à ses phantasmes, plus fétichistes, semble-t-il, que directement génitaux! — et évidemment dans son art, dénonciation virulente, et en même temps apothéose flamboyante et grotesque de l'Amérique profonde.

Les personnages de vieillard bougon, de savant fou, de tennisman excentrique (bonjour, Monsieur Hulot!) sous les traits desquels Godard s'amuse à se présenter dans **JLG/JLG** ne sont pas si loin de celui que s'est composé Crumb. Mais l'univers que Godard évoque dans cet «autoportrait de décembre» est évidemment tout autre.

«J'ai filmé délibérément cette entreprise comme un camp retranché, car aujourd'hui travailler, c'est faire la guerre. Je n'ai jamais eu le désir de faire un film sur ceux qui gagnent systématiquement la guerre du travail, car c'aurait été faire un film à la gloire du capitalisme. Je voulais montrer ce que le capitalisme suppose comme vie. Surtout pour ceux (la majorité) qui ne sont pas, au départ, des capitalistes et qui s'essaient malgré tout à sa cause.»

«Autant le dire tout de suite, ce n'est pas un film-dossier sur l'économie des PME, ni un film militant pour ou contre la libre entreprise. Je n'ai pas "traité le sujet" économique, j'ai filmé des gens qui, eux, étaient aux prises avec ce sujet, c'était leur drame du moment, leur aventure. Voilà ce qui m'intéressait. Je voulais faire un film, raconter une histoire en cinéma qui soit une peinture de la vie.»

«Ce que j'aime dans le documentaire, c'est le risque total du cinéma: essayer de faire un film sur la vie directement, sans médiatisation. Je suis donc en opposition avec la conception très en vogue qui considère que tous les documentaires ont une vocation pédagogique ou utilitaire, une conception qui condamne d'avance leur intérêt cinématographique, métaphorique.»

«Le documentaire est poursuivi par la notion de document, de preuve, et de commande... Je pense que c'est un malentendu, et j'envisage toujours mon film, documentaire ou pas, comme une métaphore. Ce n'est pas parce qu'on filme longtemps sur une longue période que le film est bon.»

«Mon approche est plutôt négative: ni filmer partout ni filmer tout le temps. Je me soucie de déterminer ce que je ne filme pas (les périodes où je ne filme pas et l'espace où je ne filme pas).»

«De même, je ne construis pas le scénario en chassant les événements, en les guettant. J'essaie plutôt, dans le temps et l'espace où j'ai choisi de

Le Nouveau Festival

filmer, de saisir les traces de l'histoire (...) et comment cette histoire résonne sur ceux qui la vivent (...) Si l'on demandait à chaque protagoniste de la raconter, à sa manière, elle serait évidemment différente. Les gens que je filme m'acceptent comme celle qui raconte l'histoire, pas vraiment leur histoire, mais cette histoire dans laquelle ils sont. Filmer, c'est la raconter à d'autres, et je suis, pour eux, le premier "autre". Ils sont donc partagés entre le désir de me montrer et de me cacher l'histoire, entre l'amour que je leur porte et l'angoisse qu'il faut chasser tous les matins pour continuer. Ils ne maîtrisent pas mon regard comme je ne maîtrise pas les événements, et s'installe alors une sorte de confiance mutuelle minimale qui permet de jouer à l'éternelle partie de cache-cache amoureux qui a lieu entre le filmeur et le filmé.»
(Claire Simon, dossier de presse)

La caméra se pose d'abord sur les pages d'un cahier d'écolier sur lesquelles on lit, comme des titres de chapitres, les noms des mois du calendrier révolutionnaire, puis des prénoms, Roberto, Jacques, Boris — après l'enfance, le souvenir scolaire de la révolution française, les «maîtres» en cinéma: Rossellini, Tourneur? et Baret? On lit encore des titres de livres: *Parti de Liverpool*, le *Fonds du problème*, davantage sans doute pour le son et le sens que pour l'auteur...

Puis la caméra explore lentement une grande pièce sombre où une ou deux lampes sont allumées, et une télé, vue d'angle en bas de l'écran. En voix off, Godard parle à la première personne mais sa voix est d'abord déformée et rauque. Sa respiration est bruyante. Le ton s'éclaircit et le reflet du réalisateur apparaît dans la vitre.

La caméra longe ensuite les rayons d'une bibliothèque, puis une série de reproductions de tableaux sur un mur — des nus de femmes surtout — qui se termine sur deux nus de Schiele, un homme, une femme, et, toujours en voix off, une phrase sur le «tragique de la sexualité».

Godard à la machine à écrire «essaie» des phrases avant de les taper: tout le monde aujourd'hui confond la culture et l'art, alors que c'est «la règle et l'exception. La règle: la culture. L'exception: l'art. Et il est de la nature de la règle de vouloir supprimer l'exception.»

Sur la bande sonore, très complexe, très travaillée — autant que l'image depuis maintenant plusieurs films — le bruit des vagues du lac, des musiques chorales alternent avec les monologues de Godard, les dialogues et les sons ambiants.

Comme la description précédente, *JLG/JLG* est un film allègre, très libre, très détendu, qui zigzague entre la comédie (et même la farce), la réflexion et la pure poésie des paysages d'hiver. Godard se moque gentiment de lui-même: portrait de l'artiste à (presque) 60 ans, en pleine forme.

On assiste dans *Coûte que coûte* de Claire Simon à la vie quotidienne d'une petite entreprise de traiteur, Navigation Systèmes, installée dans la zone industrielle de Nice, qui vend aux grandes surfaces des farcis niçois, de la paella, des salades niçoises, etc. Fondée et menée par des Tunisiens (à l'exception

de Gisèle, la secrétaire-emballeuse-étiqueteuse), l'entreprise est en difficulté. Jihad, le patron, a déjà dû licencier du personnel. On va le voir se débattre pour trouver des associés, faire patienter les fournisseurs, faire payer les clients retardataires, obtenir du crédit à la banque, etc. Les cuisiniers, Fathi, Toufik, Madanni, payés en retard ou pas du tout, s'efforcent de faire plus avec moins, de composer des plats appétissants sans les fournitures nécessaires, d'improviser dans l'incertitude du lendemain. Tiendront-ils? Non, l'entreprise devra fermer.

Claire Simon sélectionne les moments saillants de cette lutte pour la survie (les fins de mois sur six mois) et les montrent de façon à donner le sentiment de la continuité, du déroulement d'une action qu'elle a en fait resserrée et concentrée, bref en racontant une histoire (plutôt qu'en faisant un cours filmé sur l'économie de l'entreprise, la concurrence, etc.) Elle décide donc aussi ce qu'elle ne filme pas. Elle tourne presque exclusivement dans la cuisine et dans le bureau de l'entreprise. Elle accompagne parfois Jihad dans ses démarches à l'extérieur chez les clients et les fournisseurs. Elle ne filme pas les personnages en dehors du travail. On ne rencontre la femme de Jihad que près de la fin, quand, en désespoir de cause, elle se charge du secrétariat et de la comptabilité.

La réalisatrice se met autant que possible à la place des protagonistes «qui sont aux prises avec le sujet»; c'est «leur drame du moment, leur aventure». Eux «l'ont accepté comme celle qui raconte l'histoire». Jihad prend la caméra à témoin de ses démarches, de ses rendez-vous, de ses tournées de prospection et de ses coups de téléphone. Dans la cuisine, Fathi, Toufik et Madanni travaillent «pour la caméra», à demi tournés vers elle, tandis que Claire Simon s'efface en apparence. Absente de l'image et du son, elle n'intervient, ne commente ou ne juge pas.

Elle réussit ainsi à transformer ce sujet a priori aride en film à suspense, en «polar commercial» dont la tension et l'intérêt vont croissant jusqu'au terme, hélas, fatal! Pratiqué ainsi, le documentaire est très proche de la fiction, garantie d'authenticité en plus. Et en choisissant des personnages «arabes» non délinquants, travailleurs et, pour ce qui est des cuisiniers au moins, professionnellement compétents, Claire Simon s'est refusé d'avance auprès du public français toute complicité populiste ou démagogique. ■