

Saisir le visible

Robert Daudelin

Numéro 129, octobre–novembre 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10166ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

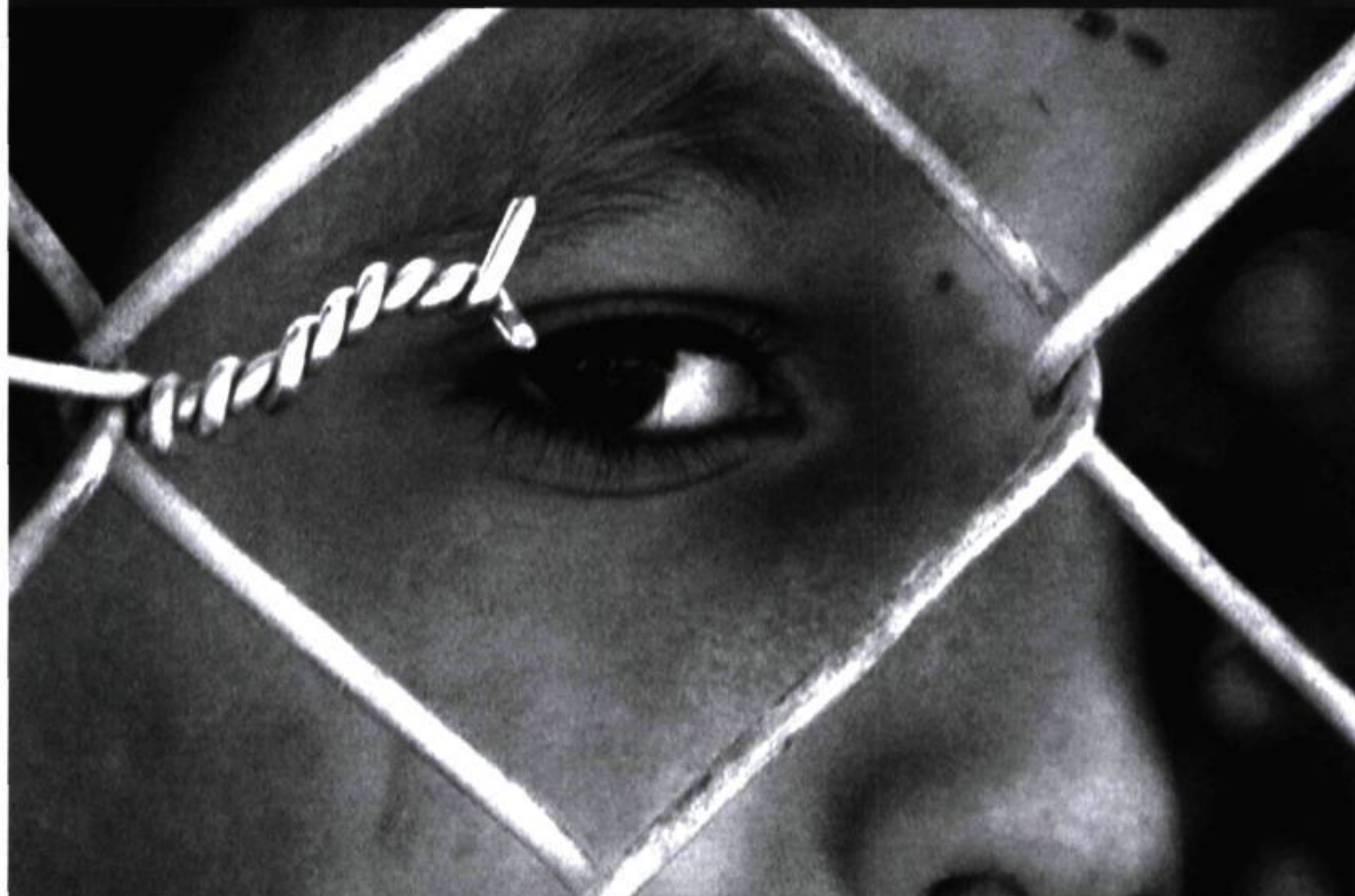
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daudelin, R. (2006). Saisir le visible. *24 images*, (129), 56–59.

Saisir le visible

par Robert Daudelin



La couleur des oliviers de Carolina Rivas

En 2002, dans le texte de présentation de sa rétrospective à la Cinémathèque, Nicolas Philibert écrivait : « Dès qu'on parle d'un documentaire, on ne sait pas faire autrement que de le ramener à son seul sujet. Ce qui donne invariablement des phrases du type : C'est un film sur les Papous, sur une usine de chewing-gum, sur une école à la campagne... Bref, on dit toujours « un film sur » et, ce faisant, malgré soi, on fait comme s'il n'y avait pas d'histoire. Sans doute est-ce lié au fait que les documentaires, parce qu'ils sont majoritairement destinés à la télévision, cherchent si souvent à illustrer en images un propos élaboré à l'avance. Volonté démonstrative qui condamne du même coup leur portée cinématographique. »¹

Voilà bien résumé le défi que représente l'organisation d'une manifestation (festival, rencontre, symposium) consacrée au cinéma documentaire. Et pourtant, depuis quelques années, ces manifestations se multiplient, de Marseille à Amsterdam, en passant par Lisbonne, Toronto et Montréal, et le spectre redoutable du « documentaire sur » plane sur chacune d'elle. Le défi – ce n'est pas le seul, bien entendu – consiste donc à dégager le documentaire de la gangue sociologique qui trop souvent l'habille, de le mettre à nu pour en faire un objet de cinéma à part entière : beau, émouvant, riche de connaissances, de découvertes et d'idées scandaleuses.

Les quelques films au programme des Rencontres internationales du documentaire de Montréal qu'il nous a été donné de voir récemment nous permettent de croire que c'est dans cette direction – la seule rentable à moyen terme – que ces neuvièmes Rencontres s'orientent avec rigueur et passion.

Le piège du politique

Commençons par l'exemple limite : *La couleur des oliviers* de la Mexicaine Carolina Rivas. C'est l'histoire d'une famille palestinienne vivant à Masha, à vingt-cinq kilomètres de Tel-Aviv, dont la vie est devenue infernale depuis la construction du célèbre mur de la honte israélien : 90 % des terres cultivées par la famille, et qui assurent sa survie, sont désormais séparées de la maison par le mur.

Quiconque a le cœur à la bonne place est gagné d'avance à la cause de cette famille et un « film sur », voire même un reportage correct de la télévision, aurait pu emporter définitivement l'adhésion – pour la durée de la diffusion à l'antenne à tout le moins. On peut par contre se demander ce qui serait réellement resté en mémoire... Point n'est besoin de se poser cette question avec *La couleur des oliviers*. De par sa beauté, de par son écriture – le recours régulier aux textes sur fond noir et au chapitrage – le film se détache de l'actualité immédiate (sans jamais la trahir ou la banaliser : nous sommes face à un film de combat et jamais nous n'en doutons) pour construire un discours dénonciateur qui, de par ses qualités esthétiques, va chercher le spectateur, provoque son indignation et l'associe à la tragédie de cette famille palestinienne. La qualité exceptionnelle du filmage autorise le cinéaste à investir les images de l'émotion et de la connaissance sensible, alors que l'information factuelle nous est transmise par les cartons qui ponctuent le film et lui assurent une sorte de respiration et de distanciation.

Rarement a-t-on si bien senti l'horreur ordinaire de l'occupation israélienne. Plastiquement le film est pourtant d'une douceur remarquable : l'acte d'accusation n'en est que plus violent. L'harmonie plastique que propose le cinéaste (la salle de séjour, le chemin des écoliers) traduit mieux que tout discours enflammé l'horreur de la situation. Pourtant le mur (il s'agit plutôt ici d'une clôture qui littéralement met en cage le fermier et sa famille) est partout et toujours présent : nous apprenons à le haïr et notre révolte contre l'occupant monte séquence après séquence. Une grande leçon d'histoire; une grande leçon aussi pour quiconque veut faire du cinéma de combat.

Puissance du portrait

Depuis le célèbre *Nanook of the North* de Flaherty – et sans doute bien avant – les cinéastes du documentaire ne se sont pas privés de meubler leurs films de personnages susceptibles de toucher les spectateurs et d'illustrer leur propos : de Paul Tomkowicz (*Paul Tomkowicz, Street-Railway Switchman*, Roman Kroitor, 1954) à Nestor (*Nestor et les oubliés*, Benoit Pilon, 2006), pour nous limiter à des personnages d'ici, les anonymes sont nombreux qui, grâce à la caméra des documentaristes, ont accédé au statut de citoyen, parfois même de héros. C'est à cette grande famille des héros anonymes qu'appartient le Paul du magnifique *Paul dans sa vie* du Français Rémi Mauger.

Paul Bedel, qui a dépassé les soixante-dix ans depuis quelques années, est un paysan de la Manche qui attaque la dernière année de sa vie de cultivateur. Célibataire, partageant sa vie avec ses deux sœurs également célibataires, Paul a consacré toute sa vie au travail de la ferme depuis le jour où il a compris, sans jamais en parler à personne, que

ses mains devaient succéder à celles de son père, désormais incapable de conduire les chevaux jusqu'au bout du champ à labourer.

Ancrée dans la terre normande comme un arbre, la vie de Paul est hors du temps. Bedeau de sa paroisse, possédant des connaissances qui ne semblent pas avoir de limite (agronomie, mécanique, météo, histoire), Paul se présente sous les dehors d'une sorte de Hulot paysan que le siècle finissant aurait oublié dans une Normandie qui n'existe plus. Dans la campagne d'Auderville Paul fait brouter ses vaches au bord de l'Atlantique, n'osant pas tourner son regard en direction de l'usine géante qui avoisine ses terres et lui rappelle chaque matin que l'histoire l'a condamné. Mais Paul, comme le dit son jeune interlocuteur du film, est poète (comme un autre paysan célèbre : René Char) et, peut-être encore davantage, philosophe. Son « Je ne me repens pas », au moment de faire le bilan de sa vie, est aussi tragique que bouleversant.



Paul dans sa vie de Rémi Mauger

Mais si Paul existe avec une telle présence et une telle force, c'est qu'il est le héros d'un très grand film, un film rare. Filmé avec une science de la lumière exceptionnelle, *Paul dans sa vie* appartient, esthétiquement, à la peinture flamande davantage qu'au cinéma : cette lumière or qui baigne la très belle ferme de Paul et les magnifiques paysages normands nous laissent à penser que la caméra du cinéaste s'est profondément identifiée au pays qu'a tant aimé son héros.

Serge Giguère est aussi un cinéaste qui nous a habitués à faire connaissance avec des personnages hors du commun, mais dont il sait traduire toute la richesse humaine : nous avons encore bien vivants en mémoire Guy Nadon et Oscar Thiffault, plus grands que nature et bien plus riches et complexes que leur image publique.

Dans *À force de rêves*, fidèle à sa curiosité pour les « gens ordinaires » (mais jamais si ordinaires que ça!), Giguère nous propose des portraits croisés de plusieurs personnes plus ou moins âgées (72 à 91 ans), toutes passionnées de la vie et porteuses d'une extraordinaire joie de vivre. De l'antiquaire définissant le métier d'horloger par ce très beau « faire battre un cœur d'acier », à la religieuse musicienne qui fait répéter la jeune soprano, sans oublier monsieur Péloquin et ses animaux handicapés et l'ancienne élève du frère Jérôme qui fait le ménage de la volumineuse production de ce dernier, tous témoignent d'un appétit pour la vie qui traverse le film avec une grâce extraordinaire.

Dans ce film où les arbres vieillissent (d'un seul côté!), la neige tombe d'abondance (et reste blanche!) et les fleurs vibrent, l'art très particulier de Serge Giguère a atteint son point de perfection. Faisant lui-même la caméra, le cinéaste peut développer une complicité magique avec ses personnages et les confidences apparaissent comme allant de soi : après tout, la vie n'est pas si compliquée que ça! Ce filmage, tout d'attention et de sensibilité, est secondé par un montage tout en fluidité. Louise Dugal a magnifiquement compris le projet de Giguère : ces destins croisés se croisent littéralement dans l'espace du film, les modèles réduits de monsieur Péloquin survolant (faussement) le *big band* de l'avenue Henri-Julien. Par ailleurs l'attention portée par le cinéaste aux occupations respectives de ses personnages est plus que justifiée : c'est à travers leur travail qu'ils se définissent et affirment leur passion débordante pour la vie. Là aussi la dynamique du montage intervient.

Film aussi sur la sagesse, *À force de rêves* est l'œuvre la plus lyrique de Serge Giguère : l'aboutissement harmonieux d'une longue et riche carrière qui ne peut désormais que se bonifier.

Lieux d'ici et d'ailleurs

Serge Giguère n'est d'ailleurs pas le seul cinéaste québécois à nous proposer un film exceptionnel à l'occasion de ces Rencontres : *L'esprit des lieux* de Catherine Martin et *Un fleuve humain* de Sylvain L'Espérance sont en tout point deux essais remarquables.

À l'évidence conquis par l'Afrique noire qu'il avait si bien filmée (en Guinée) pour son très beau *La main invisible*, Sylvain L'Espérance nous ramène sur le continent pour nous faire faire connaissance avec le grand fleuve Niger. Se présentant par la voix du cinéaste comme « un portrait humain du fleuve », le film se construit au rythme des rencontres avec les riverains qui nous parlent de leur vie, de leur travail et de leur lien avec le fleuve dont la crue est pour eux un véritable moteur de vie. Qu'il s'agisse de la construction d'une pirogue, dont le secret est un précieux héritage familial, ou des mœurs des poissons, savamment décrites par celle qui les vend au marché de Mopti depuis quarante-trois ans, tout nous est dit par les Maliens eux-mêmes – les interventions parlées du cinéaste se limitant à deux courts textes informatifs en voix off. Le spectateur est invité à découvrir le fleuve et ses habitants à travers l'œil du



À force de rêves de Serge Giguère

cinéaste, ému et fasciné par la richesse du monde qui s'ouvre devant lui. Comme chez van der Keuken, dont L'Espérance pourrait fort bien être un héritier, le film se fait devant nous et notre participation est requise pour lui donner son sens; quant aux connaissances qu'il nous transmet (et elles sont immenses, et combien précieuses), comme chez le cinéaste néerlandais, c'est notre regard sur les hommes et les choses qui nous les transmet, le cinéaste, avec une maîtrise totale de son art, étant le médiateur essentiel qui propose au spectateur une complicité profonde fondée, à n'en pas douter, sur la justesse du regard.

Si la caméra – tenue pour la première fois par le cinéaste lui-même – est l'outil de cette découverte, c'est le son, magnifiquement présent dès les premiers plans du film, qui nous guide, nous introduit en un lieu ou à un métier nouveau. Plus que le fleuve, c'est d'abord la musique du fleuve que nous découvrons : vents et voix, chants des oiseaux, bruits des bateaux et accents des hommes, tout est convié pour nous sensibiliser à la richesse de toutes ces vies qui dépendent du fleuve. C'est cette richesse sonore qui crée l'espace du film et traduit si justement celui des lieux traversés. Et le film avance (coule) au rythme du fleuve, chaque plan ayant droit à son poids et à sa durée, telle cette pirogue surchargée de foin et qui, miraculeusement, est portée par les eaux.

Riche des couleurs de l'Afrique (boubous et tissus, fruits entassés sur le grand bateau), *Un fleuve humain* est d'une richesse plastique hors du commun. Utilisant volontiers la ligne d'horizon pour délimiter le plan, le cinéaste trouve toujours le temps de s'arrêter sur un visage ou un objet qui deviennent autant de tableaux inoubliables. Nomades du fleuve, soumis aux règles violentes de la transhumance et qui font traverser à leurs troupeaux plusieurs frontières, ou sédentaires attachés à leur coin de terre et attendant la crue du fleuve, tous peuvent se dire frères et héritiers du Niger si magnifiquement célébré par ce film qui nous apprend tant de choses, sans jamais être autre chose qu'un poème.

Dans *L'esprit des lieux* le fleuve nous est davantage familier! C'est le Saint-Laurent et le pays de Charlevoix où nous entraîne Catherine Martin sur les traces du grand photographe Gabor Szilasi qui arpenta ces collines à l'été 1970, en rapportant de très précieux clichés (4 x 5) noir et blanc. Retrouvant les lieux et les gens photographiés par Szilasi, le cinéaste refait le portrait du pays qui s'endort un peu, déserté par les jeunes qui, trente ans plus tôt, n'hésitaient pas à transformer une grange en boîte à chansons, ou un champ déserté en piste de course pour les *minounes* du dimanche.

Fidèle au mode réflexif qu'on lui connaît bien, notamment depuis le très beau *Océan*, Catherine Martin, comme avant elle le photographe, s'imprègne du paysage avant d'approcher les gens, de les apprivoiser et de les intégrer aux lieux dont ils font si intimement partie. Ici aussi, comme dans la Normandie de Paul Bedel, l'attachement à la terre est profond et, même si on est capitaine de bateau et que c'est à Montréal qu'on gagne sa vie, on revient au pays pour le week-end. Comme la photographie, le cinéma lutte ici contre le temps qui passe et le film s'immobilise volontiers pour fixer les personnages dans leur décor, comme si ce bond de quelque trente-cinq ans n'était finalement que l'addition accélérée de trente-cinq premières neiges – pour utiliser l'unité de mesure de monsieur Péloquin dans le film de Serge Giguère.

Mais il est aussi d'autres lieux, moins circonscrits géographiquement, mais non moins réels et qui se découvrent soudainement au détour d'une route de terre du Bas Alentejo, au Portugal. Ce sont ces lieux de mémoire, ces alvéoles de passé concentré, qu'explore le film de Pierre-Marie Goulet. *Encontros* propose un certain nombre de rencontres dans le temps et l'espace d'un film, rencontres parfois improbables, mais non moins émouvantes et empreintes de *saudade* : le grand cinéaste Antonio Reis, décédé depuis plusieurs années, est présent par sa voix enregistrée en 1957; Michel Giacometti, l'émigré corse qui a recueilli les chants de l'Alentejo, également décédé, est là en photos, comme aussi un poète analphabète qui survit dans ses textes. Mais les vivants sont aussi conviés : un poète du Nord, qui évoque les nuits poétiques au salon de coiffure Capri; une poétesse lyrique de Peroguarda qui chante et déclame avec émotion; et le cinéaste Paolo Rocha, vieux monsieur mêlé aux spectateurs d'une projection récente du très beau *Mudar de vida* du très jeune cinéaste Paolo Rocha... « Il n'y a pas de passé, que du présent », proclame l'un des intervenants, justifiant ainsi ces rencontres hors du temps et qui baignent dans la poésie la plus simple, les chants traditionnels et l'amour de la langue et de la culture populaire portugaises. La mémoire est aussi un lieu, au Portugal peut-être plus que nulle part ailleurs, et le beau mot de *saudade*, intraduisible mais dont la musique est limpide pour quiconque a un peu connu ce pays à nul autre pareil, traverse de part en part ces *Encontros* dans lesquelles la brume d'Alentejo appelle le chant et où la poésie est un lieu bien réel et magnifiquement habité. Est-il besoin d'ajouter que tout cela est possible par la grâce d'une caméra frémissante et sensible aux paysages vallonnés de l'Alentejo et à ses routes qui ne semblent mener nulle part, à moins que, au-delà de la colline, comme dans le premier plan du film, il y ait la poésie.



L'esprit des lieux de Catherine Martin


Cinéma direct, mise en scène, etc.

La plupart des films ci-haut mentionnés ont été tournés sans film, sur support vidéo. Et il faut bien reconnaître que la qualité des images produites est la plupart du temps d'une grande qualité, pour ne pas dire davantage (mis à part le laborieux *La vie est une goutte suspendue* du cinéaste franco-iranien Hormuz Kez, exemple limite de ce qu'une petite caméra numérique peut provoquer comme délire). Exception remarquable, un très attachant film italien d'Anna Buchetti. *Dreaming by Numbers* est le plus classique des films de cette sélection : cinéma direct traditionnel, par ses moyens techniques (16 mm noir et blanc, caméra légère) aussi bien que par son sujet (un comptoir de loterie dans un quartier populaire de Naples), c'est une sorte d'objet néoréaliste avec des personnages bien dessinés, une cinéaste en parfaite complicité

avec eux, et, en prime, le verbe coloré des Napolitains. Ce film attachant, un peu anachronique, nous parle avec humour du rêve ordinaire de tous ces gens qui jouent à la loto avec une sorte de foi inattaquable dans la numérologie – chaque chiffre correspondant ici à un mot, d'où la possibilité, par exemple, de traduire un rêve en billet de loterie!

Autre projet plutôt traditionnel, le film argentin *Bialet Massé, un siglo despues* de Guadalupe Perez. Astucieusement, la cinéaste se sert d'un célèbre rapport de 1904 sur la situation des ouvriers argentins pour examiner la situation actuelle de la classe ouvrière de son pays. Malheureusement le film, pour être sûr de n'être pas le film didactique qu'on attend, multiplie les approches stylistiques et, malgré les précieuses informations qu'il livre, perd le spectateur quelque part entre la situation actuelle des ouvriers argentins, la biographie passionnante de Bialet Massé et le voyage d'un homme et de son jeune fils...

Tous ces films, à un degré ou à un autre m'ont passionné, me confirmant, si besoin en était, que si le cinéma est mort, comme d'aucuns l'affirment bon an mal an, cela n'inclut pas le documentaire.

Un mot enfin sur la mise en scène, terme presque ordurier quand on parle du cinéma documentaire. Et pourtant... Flaherty à nouveau vient nous rappeler que la mise en scène a de tout temps fait partie de l'arsenal du documentariste et que, comme lui, ses plus éminents confrères (Ivens, Marker, van der Keuken, Kramer, Depardon) n'ont jamais hésité à avoir recours à la mise en scène pour débusquer le réel qui trop souvent se drape d'apparences trompeuses². Tous les films ci-haut mentionnés comportent des éléments de mise en scène; tous sont pourtant d'authentiques documentaires, portant en plus la signature d'authentiques cinéastes qui nous apportent des images inoubliables de notre monde complexe, contradictoire, souvent haïssable, et pourtant beau, parce que c'est notre monde. 

1. *Revue de la Cinémathèque*, Montréal, septembre-octobre 2002.

2. Le recours systématique à la mise en scène-mise en situation peut fragiliser le film, provoquer une dérive hasardeuse vers la fiction, comme cela se passe malheureusement avec le film argentin *Diario argentino* dont le projet sombre progressivement du fait de choix d'écriture non maîtrisés.