

Réinvention du documentaire

André Roy

Les cinémas nationaux face à la mondialisation

Numéro 121, printemps 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/5074ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, A. (2005). Réinvention du documentaire. *24 images*, (121), 4-4.

Réinvention du documentaire


par André Roy

Pendant un an, Benoit Pilon suit simplement, dignement, avec complicité et affection, dans *Roger Toupin, épicier variété* (qui a eu une belle carrière au Québec, en salles et à la télévision), un homme qui semble d'un autre temps, vit « une journée à la fois » avant de fermer son commerce qui a l'air d'une antiquité; son film prend la forme d'un bilan empathique, dont la justesse n'a d'égale que l'émotion qu'il suscite. Entre 1999 et 2001, Wang Bing filme, dans *À l'ouest des rails* (présenté au Festival international du nouveau cinéma de 2004), une communauté d'une petite ville du nord-est de la Chine dont la fermeture de la fonderie qui la faisait vivre rend l'avenir bien peu radieux; son film (d'une durée de neuf heures!) est un voyage hallucinant dans un lieu à l'agonie, un parcours labile sur la vie dans une ville minière, avec son usine, son chemin de fer, ses quartiers. Pendant plus d'un an, Jean-Henri Meunier a placé sa caméra un peu partout dans Najac, petit village de France, et, dans *La vie comme elle va* (présenté aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal en novembre dernier), son Najac prend les couleurs du village de Jacques Tati dans *Jour de fête*, sa vitalité bucolique, sa ruralité franche jusqu'à la drôlerie, sa dialectique du détail et de l'ensemble et, entre faits cocasses et tragiques, à travers un regard à la fois léger et émouvant, se révèle un amour fou de la vie.

Voilà trois films qui ont fait événement, ici ou ailleurs, comme si, tout à coup, on découvrait que le documentaire possède l'énergie de la fiction, la vertu de l'incomparable, la possibilité inédite de s'ouvrir magiquement au monde, une puissance d'évocation à nulle autre pareille. Certains documentaires ont même eu un succès excep-

tionnel en salles, comme *Être et avoir*, de Nicolas Philibert, il y a deux ans. Les festivals les programment et servent même de rampe de lancement à certains d'entre eux, comme à Cannes pour le Nicolas Philibert et, cette année, pour le Michael Moore. Les Rencontres internationales du documentaire ont vu augmenter en 2004 le nombre de leurs spectateurs de 10 pour cent. Regain de faveur du documentaire, reconnaissance attribuable à un meilleur accueil médiatique – dont a profité par exemple *Le petit Jésus*, d'André-Line Beauparlant. Plus de monde, public et artisans, intéressé par lui alors? Certainement. Mais les facteurs qui expliquent cette nouvelle configuration sont difficiles à cerner, et les interprétations, diverses, risquent d'être plus paradoxales qu'évidentes. Encore faut-il préciser que, dans l'industrie du cinéma, le documentaire est un produit d'exception, car son élaboration ne table pas sur une raison marchande. Et son exploitation sur grand écran comme nouvelle façon de le présenter tient davantage de l'exploit que d'une volonté commerciale de fonder un succès sur lui – la plupart de ces films ne pouvant se permettre des coûts de promotion élevés.

En prenant pour exemples des documentaires des dernières années comme *Dans la chambre de Vanda*, de Pedro Costa, *S21, la machine de mort khmère rouge*, de Rithy Panh, *Mur*, de Simone Bitton et *10^e chambre, instants d'audiences*, de Raymond Depardon, on constate que, quels que soient leur écriture et leur format (pellicule 35 mm, mini-DV, etc.), ces œuvres se dressent comme des unités de mesure singulières d'une réalité dont la terreur et le chaos, que la télévision nous offre tous les jours en tant qu'information, ont été détournés pour être désormais placés sous le signe de l'intime, du petit, du dedans. C'est de l'intérieur, dans la proximité des choses et des gens que les vertiges et les hantises du monde se concrétisent. Ce déplacement dans la saisie d'une réalité extérieure qu'il fallait auparavant faire sienne, comme le dictait la tradition du cinéma-vérité et du cinéma direct, affronte dorénavant le monde comme un huis clos géographique, social ou mental. On est en immersion, le monde y sourd, il est déjà assigné, clôturé, circonscrit, il s'agit de lui faire face, de lui imposer son mouvement, son rythme. Ce qui est enregistré ne tient donc plus ni de l'essence d'une réalité,

ni d'un naturel qu'il faudrait récupérer, mais se construit devant nous par le privilège du temps, d'une durée comme résistance à l'oubli, à la disparition, et du montage comme composition, à la fois comparaison et superposition d'éléments divers (faits, gestes, paroles). Le documentaire n'a plus la prétention de détenir la vérité, ni de défendre et d'illustrer une cause. Parce qu'entre le filmé et le réel, il y aura toujours un écart, et que le cinéaste se doit alors d'inventer une existence propre à son film, une autonomie afin d'appréhender cet espace sans fond, fatalement infini, qu'est le monde. 



À l'ouest des rails de Wang Bing, voyage hallucinant dans un lieu à l'agonie.