

Cinéma du réel et de l'invisible Un certain état du documentaire

Marie-Claude Loiselle

Number 132, June–July 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/13256ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M.-C. (2007). Cinéma du réel et de l'invisible : un certain état du documentaire. *24 images*, (132), 48–51.



Cinéma du réel et de l'invisible Un certain état du documentaire

par Marie-Claude Loisel



Les ouvriers de *Dong* de Jia Zhang-ke et une série de tableaux de Liu Xiaodong les représentant.

Un festival apparaît toujours comme un endroit étrange où des films se trouvent rassemblés selon l'idéal d'un ou de programmeurs et qui composent un certain tableau de l'état du monde – surtout s'il s'agit de films documentaires. Le festival Cinéma du réel, qui s'est tenu ce printemps au Centre Georges Pompidou à Paris pour la 29^e année, est un de ces lieux privilégiés pour découvrir une part de ce que ce « cinéma du réel » a à offrir de plus fort sur les cinq continents, mais aussi pour prendre le pouls de ce qui anime notre monde de l'intérieur. Même à une échelle modeste, personnelle, les œuvres proposées, par le souffle des récits qu'elles font entendre, des histoires individuelles qu'elles révèlent, nous ont livré maints fragments de vies cachés à l'ombre de la grande Histoire. Comme l'écrit si judicieusement Marie-Pierre Duhamel-Muller, directrice artistique de l'événement, c'est « une "leçon de géographie" que le cinéma documentaire porte avec une énergie unique, parce qu'il s'obstine à nous rendre la vue (et l'ouïe), à se préoccuper d'invisible(s), à trouver le récit de ce qui est à l'écart, en dessous. » Et c'est bien souvent là que le documentaire se révèle le plus fort...

Les voies d'accès à cet « invisible » (et à ces zones de silence) dont parle Marie-Pierre Duhamel-Muller sont bien sûr multiples, dans la mesure où on ne peut l'atteindre que par le biais de regards singuliers. Cette dimension occultée du monde, c'est ce que les milliers d'images des quatre coins de notre planète, diffusées par tous les médias ne parviennent jamais à pénétrer, ce qui se cache derrière les propos des experts, les thèses et les statistiques : ces femmes et ces hommes qu'on

ne voit et n'entend jamais, réduits au hors-champ des vastes mouvements politiques et sociaux de notre époque. Ce que relèguent plutôt au hors-champ un grand nombre des œuvres présentées à ce festival, mais en particulier les plus profondément touchantes, c'est l'origine de la blessure dont elles sont nées (l'usine pour les ouvrières, les clients et les chambres d'hôtel pour les prostitués, les paramilitaires pour les paysans colombiens, etc.), laissant toute la place à ceux sur qui se porte l'attention des cinéastes, à leur quo-

tidien, aux gestes de tous les jours et à leur parole cristallisée sous forme de récits intimes obliquant parfois même jusqu'au conte, parole par laquelle les mots prennent de l'altitude pour côtoyer l'indicible, l'absolu, jusqu'à dissiper quelquefois les frontières entre le réel et l'imaginaire.

Qu'il s'agisse donc des paysans colombiens de *Ceux qui attendent dans l'obscurité*, des jeunes Vietnamiennes de *Rêves d'ouvrières*, des pêcheurs calabrais de *Le conte a commencé*, des prostituées cambodgiennes de *Le*

papier ne peut pas envelopper la braise, de même que des travailleurs et des jeunes femmes de *Dong*, nous ne sommes toujours qu'avec eux, *dans la vie*, à mille lieues de tout discours sur un sujet. Qui plus est, ces œuvres qui savent toucher le cœur du réel avec tellement d'acuité sont pour la plupart justement des films « sans sujet », sinon celui de ces femmes et de ces hommes auxquels les cinéastes s'attachent. La qualité de ces réalisations est de n'être guère non plus des films *sur* une ou des personnes, mais des films faits *avec* elles (Rithy Panh a vivement insisté sur cet aspect en présentant son film, *Le papier ne peut pas envelopper la braise*). Partir du quotidien pour parler de l'état d'une société, des bouleversements économiques et sociaux qui l'affectent, des douloureuses contradictions de la modernité coincée entre des traditions en ruine et un avenir inquiétant, voilà la force de ce cinéma de l'intime qui, sur un mode en apparence mineur, sait ouvrir tous les horizons, laissant entrevoir la complexité de notre monde.

Une Asie en mutation

Avec *Rêves d'ouvrières*, de la jeune cinéaste vietnamienne Phuong Thao Tran, nous faisons la connaissance de trois filles de paysans âgées de 19 à 24 ans qui, comme des milliers d'autres, ont quitté leur village pour s'installer dans la zone industrielle de la banlieue de Hanoï, déterminées à devenir ouvrières, à changer leur condition sociale pour vivre le grand rêve proposé par la société de consommation. Dinh est déjà employée dans l'une de ces usines japonaises installées en bordure de la ville, alors que Thuan et Ngan subissent jour après jour l'épreuve des examens d'embauche, n'essayant que des échecs. Le film est ainsi construit autour de l'attente des unes – que la cinéaste accueille chaque jour dans leur petite chambre, entre la lessive qui sèche sur les cordes et ce qui tient lieu de cuisine, afin de recueillir le récit de leurs angoisses et de leurs espoirs pour le lendemain – et la lassitude de l'autre, l'ouvrière qui, au retour de l'usine, décrit ses conditions de travail dans des mots qui, ici, valent plus que mille images. La cinéaste, attentive, laisse peu à peu se déployer puis éclater une conscience ouvrière – qui culminera lors de la première visite de Dinh dans un de ces vastes et tout nouveaux centres commerciaux de la capitale – s'exprimant dans un langage plus élo-

quent que toutes les théories sur les impacts du capitalisme et de la mondialisation, ou sur la fracture sociale qui, comme d'autres pays, fragilise le Vietnam.

C'est bien cette fracture sociale qui hante le Cambodge de Rithy Panh (réalisateur du poignant *S 21, la machine de mort khmère rouge*) et éclate dans l'intense et bouleversant *Le papier ne peut pas envelopper la braise*, qui nous plonge dans le quotidien de prostituées de Phnom Penh. Ce pourrait être les filles de paysans peu éduquées de *Rêves d'ouvrières* que l'on retrouve encore ici, mais quelques mois ou années plus tard, perdues dans la ville après avoir épuisé tous leurs espoirs et n'ayant plus les moyens ou le courage de retourner à la vie rurale à laquelle elles avaient voulu échapper pour accéder au monde moderne. Da, Môm, Sinourn, Aun Thom, Mab, les prostituées filmées par Rithy Panh, travaillent pour leur survie, mais aussi pour celle de leurs parents, souvent complices de leur déchéance, eux-mêmes désorientés dans un pays qui tente de se recomposer, n'en finissant plus de se relever d'une guerre civile dévastatrice et du génocide perpétré par les Khmers rouges. Du coup, c'est aussi la déchéance de la société cambodgienne que le cinéaste met en cause, société capable d'accepter la corruption, de vendre les jeunes filles, de sacrifier une jeunesse qui ne croit plus en l'avenir (alors que cette jeunesse constitue plus

de la moitié de la population actuelle du pays). Si cette dimension politique plane sur le film et ne quitte jamais notre esprit en le regardant – il est clair que ces filles sont les victimes de la société de consommation qui réduit le corps des femmes à des objets consommables –, elle n'est pourtant jamais abordée comme telle, le cinéaste ne détournant jamais son attention de ce qui compte le plus à ses yeux : la douleur et la détresse immenses de ces jeunes filles, humiliées au point de se considérer elles-mêmes comme « des débris d'ordures ». Panh reste à leurs côtés, partageant avec elles tout au long de la journée le lent passage des heures, alors qu'elles tuent le temps jusqu'au soir où elles se préparent pour aller à la recherche de clients (qu'on ne verra jamais). Mais tuer le temps, c'est aussi se défoncer avec des substances à bon marché, se rétablir après un énième avortement, soigner les blessures infligées par un client violent ou simplement échanger sur les épreuves et les malheurs de la nuit précédente. Les phrases que ces femmes échangent sont crues et aussi implacables que la vie qu'elles doivent affronter. Implacables à l'égard de leur sort, à l'égard des hommes qui les prennent puis les jettent, leurs paroles peuvent aussi retrouver leur douceur lorsqu'elles permettent de s'épauler les unes les autres. En se révélant à nous, ces filles deviennent de plus en plus attachantes et on se prend à les aimer et à admirer en



Rêves d'ouvrières de Phuong Thao Tran

elles leur sens de la solidarité, leur droiture et la force presque surhumaine qui les habite. C'est que Rithy Panh les fait exister à nos yeux en désirant, comme il le dit lui-même, « qu'on entende celles et ceux dont on parle le plus souvent en termes de statistiques, de rapports d'ONG, de population cible ». Il a voulu leur donner « un visage, une voix, un nom. » Nous ne pourrions les oublier.

Ainsi, un des plus grands pouvoirs du cinéma documentaire est certainement cette faculté de faire exister à l'écran, puis perdurer dans notre mémoire, des hommes et des femmes dont nous ignorions tout jusque-là. Le fait qu'une réalisation comme *À l'ouest des rails* de Wang Bing¹ (neuf heures de la vie d'une petite ville industrielle du nord-est de la Chine recueillies par un cinéaste alors inconnu) soit presque devenue un film-culte tient essentiellement à cette dimension humaine. Bien sûr, la fermeture des usines grâce auxquelles la ville existait, point de départ du film, est un puissant ferment documentaire, tout comme le basculement d'un monde vers un autre encore inconnu, mais les jeunes, les vieux, les cheminots et les nouveaux chômeurs que nous avons regardé

d'une force et d'une beauté inouïes) et *Dong*. Dans le second, présenté à Cinéma du réel, Jia Zhang-ke suit le peintre Liu Xiaodong alors qu'il se rend peindre, près du barrage des Trois Gorges, les habitants de Fengjie engagés pour détruire leurs maisons et les édifices de leur ville qui se trouvera bientôt submergée par les eaux du Yangsé. (Notons que la deuxième partie du film, nettement moins réussie par son manque de prise sur le réel, se déroule à Bangkok). Le travail du peintre répond ici à celui du cinéaste par l'attention qu'ils portent tous les deux à la présence des corps et à la force vitale qu'ils dégagent. Mais plus encore, Jia Zhang-ke, avec toute la délicatesse qu'on lui connaît et par un filmage sensuel sensible aux conditions atmosphériques (soleil, pluie, brume), capte les corps et les visages dans l'espace, cet espace qui est le leur, les paysages millénaires de ces gorges et cette ville qui progressivement se fait ruines : structures éventrées, amoncellement de briques et de béton, terrains vagues. Il filme le corps des travailleurs dans l'effort et la sueur, s'échinant à coups de masse à cette surréelle tâche de destruction, ou alors au repos, dans la lumière d'une terrasse, s'abandonnant avec insouciance au regard du peintre. Il filme aussi la fatalité et le poids du silence, de l'extrême dénuement sur les visages d'une famille réunie par la mort d'un des leurs – jeune homme blessé dans la destruction d'un immeuble ; ces visages qui, entre les larmes d'une enfant et les rides d'un vieillard, traduisent le vertige éprouvé devant le passage du temps et la fin d'un monde. Il charge ainsi ses images d'une aura de mystère, présence intangible de tout ce qui déjà n'est plus et conti-

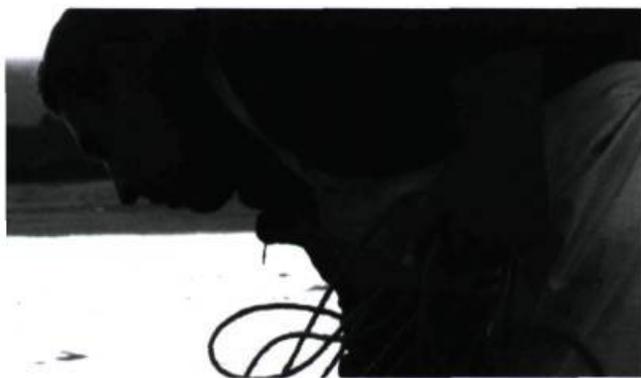
nue pourtant de hanter ces lieux et ces visages, témoins du caractère éphémère de chaque instant de la vie. Encore ici, la puissance de ce cinéma est d'arriver à embrasser à la fois le plus vaste et le plus intime pour traduire, par l'appropriation singulière des possibilités d'un art, le rapport complexe et intense d'un cinéaste au monde.

Mémoire et récits

Comment filmer ce qu'on ne peut voir ? Ou plutôt, comment filmer ce qu'on voit pour mieux parler de ce qu'on ne voit pas ? Cette préoccupation est au cœur du très

beau *Ceux qui attendent dans l'obscurité* du Colombien Nicolás Rincón Gille. Pour Carmen, qui vit au sein de l'épaisse forêt colombienne, les mots sont des images, mais des images qui, dans leur flot, ont le pouvoir d'apprivoiser les mystères de la nature environnante et de conjurer les forces malveillantes qui s'y cachent. Carmen est ce qu'on pourrait appeler une conteuse, faisant de sa vie un récit chargé de violence et de douleur (les mauvais traitements que lui a infligés son premier mari, tous ses accouchements remémorés comme s'ils se confondaient en un seul) qu'elle raconte avec une verve et un attachement à la vie que les épreuves semblent à peine avoir estompés. Ses récits, qui glissent sans cesse d'une réalité crue vers un monde fabuleux, en viennent à rendre imprécises les frontières du réel : qui sont ces gens rencontrés dans la forêt alors qu'elle était adolescente et qui ont voulu faire d'elle une sorcière ? Qui sont toutes ces sorcières qui peuplent son univers ; et celle venue une nuit d'orage où son mari l'avait laissée dehors avec ses enfants et qui a tenté de lui enlever son fils ? Cette femme nous plonge au cœur d'une Amérique ancestrale, façonnée de légendes, mais qui ne sont des légendes que pour nous, qui leur sommes étrangers. Ce monde, auquel le cinéaste nous donne accès par la parole de cette femme, est un monde qui s'est perpétué depuis des millénaires par une tradition orale dont Carmen représente une des dernières gardiennes – ses quatre enfants vivent aujourd'hui à la ville, sans doute gagnés par la vie moderne. Ainsi, Rincón Gille la filme en longs plans-séquences, souvent larges – hantés par tous les bruissements ambiants –, où il laisse pleinement à la parole l'espace et le temps de se déployer, avec ses silences et ses répétitions, nous entraînant dans les dédales de la mémoire de cette femme étonnante.

Mais la mémoire récente, elle, peut venir réveiller la peur lorsque toutes les forces tapies dans le noir revêtent soudainement un visage humain. Car si Carmen a côtoyé avec aplomb tous les esprits maléfiques de la forêt, que faire contre l'arme d'un paramilitaire pointée sur sa tempe ? Partir... mais revenir quand même. Encore une fois, ce que l'on apprendra ici d'une culture, d'un pays, des luttes politiques qui y sévissent, ce sera par le récit de la vie d'une femme qui n'a jamais cessé de résister à toutes les formes de pouvoir. De résister par la force d'une culture et celle de son imaginaire.



Le conte a commencé de Felice D'Agostino et Arturo Lavorato

vivre jusque dans ces réduits vétustes leur servant souvent de maison sont ceux qui, véritablement, donnent tout leur poids à ces images jusqu'à les rendre impérissables.

Jia Zhang-ke, autre cinéaste chinois, s'intéresse lui aussi depuis toujours aux gens ordinaires, à ces populations sacrifiées prises dans le flot des mutations actuelles de son pays. On connaissait déjà de lui quatre longs métrages dont le très beau *The World*, sorti en 2005. Il nous propose aujourd'hui deux films tournés sur le site du barrage des Trois Gorges (le plus grand jamais construit) et qui se répondent en écho : *Still Life*² (fiction

Plus d'un point commun rattache le film que nous venons d'évoquer à celui des Italiens Felice D'Agostino et Arturo Lavorato, *Le conte a commencé*. Filmé dans la petite ville de pêcheurs Nicotera Marina, en Calabre, cet hymne à une communauté humaine vivant à l'extrême sud de l'Italie nous fait saisir toute la fragilité de cette vie tournée vers le large. Si la mer en cet endroit était jadis tellement poissonneuse qu'on disait que le fils de Dieu y était né, aujourd'hui les pêcheurs, dans leurs frêles embarcations, n'affrontent plus ses caprices et ses tempêtes que pour un maigre butin, subissant par ailleurs l'assaut silencieux et sans visage du monde moderne. La localité côtière et ses habitants se retrouvent ainsi comme refoulés en marge du temps, plus que jamais isolés sur une parcelle de terre qui a toutes les apparences d'une Arcadie maritime, mais où pourtant aucun avenir ne se profile. Les cinéastes, eux, ont choisi de demeurer attentifs au rythme de la vie de la petite ville – barbier, ouvriers, jardiniers à l'ouvrage, jeunes sur le chemin de l'école, bavardages des uns et des autres –, sensibles au vide qui progressivement s'installe et face auquel il ne reste plus que la parole pour lui tenir tête : parole rude des pêcheurs qui, dans l'attente de la prochaine aurore où ils retrouveront en mer leur plus sûre compagne qu'est la solitude, s'affrontent comme pour mieux sentir qu'ils sont malgré tout ensemble.

Mais le *conte commencé* évoqué par le titre invite aussi à poursuivre le récit millénaire des Calabrais, qui s'essouffle à mesure que s'amenuise la possibilité de se projeter vers un avenir qui puiserait toujours sa sève et son sens dans une mémoire collective. Ce récit est ici pris en charge par le philosophe de l'endroit, qui, tout en mettant des mots sur la douleur et le désarroi rentré des pêcheurs, célèbre la sensibilité « primitive » de ces hommes libres, ainsi que leurs liens sacrés avec la nature, qui les rapproche, souligne-t-il, de l'absolu. Et cela, on le comprend d'autant mieux que l'on nous rappelle qu'en Calabre plus qu'ailleurs (!), il existe « des poètes qu'à les entendre parler tout le monde en reste "encharmé" ». Quelques-uns sont encore là qui trouvent mille nuances pour nommer la mer, le soleil, le jour et la nuit. Leur verve nous rappelle plus amèrement encore que leurs mots ne sont plus qu'une autre trace de la tradition orale qui s'éteint, et avec elle une culture singulière qui pourrait bien toucher à sa fin.



Le papier ne peut pas envelopper la braise de Rithy Panh

Il vient alors à l'idée que tous ces récits, portés par les films que nous venons d'aborder, ne constituent en fait qu'une seule et même histoire dont il suffit de trouver le fil d'Ariane. Dès lors, il devient clair que les pêcheurs du *Conte a commencé* – dont l'existence est entièrement soumise aux forces de la nature (ainsi qu'à d'autres forces plus politiques sur lesquelles ils ont encore moins de prise) qu'ils affrontent en préservant obstinément leur liberté, mais aussi par le pouvoir des mots – ont tout à voir avec la Carmen de *Ceux qui attendent dans l'obscurité*, qui elle, de sa forêt colombienne, pense à ses enfants partis vers la ville; tout comme les parents des Dinh, Thuan et Ngan de *Rêves d'ouvrières* doivent également songer à leurs filles qui ont choisi de quitter la vie rurale pour la vie moderne. Or, les prostituées du *Papier ne peut pas envelopper la braise* ont elles aussi fait le même rêve d'un destin plus prospère et, tout comme les invraisemblables travailleurs de *Dong*, ont rejoint la masse de tous ces laissés-pour-compte des bouleversements sociaux dont souffre l'Asie (comme, à différents degrés, le reste de la planète).

En faisant don, par le cinéma, d'une voix à ceux et celles que l'on n'entend jamais, la parole peut se dresser contre ce vaste système planétaire qui nie l'humain en le broyant. Ainsi, tous les cinéastes dont nous avons ici mentionné le travail participent, chacun à leur façon, à redonner une identité (indivi-

duelle et collective) aux femmes et aux hommes de leur pays. Rithy Panh, dont toute l'œuvre consiste à réveiller la conscience collective de son peuple, est certainement celui qui est allé le plus loin sur cette voie en initiant la création du Centre Bophana³, ayant pour mission de restituer une mémoire à son pays dépossédé de ses repères depuis la guerre.

Qu'il s'agisse donc de rassembler les fragments épars de traditions fondatrices afin de leur redonner une existence, ou encore de donner à voir le trou béant qu'a laissé leur perte, marquant, du coup, l'importance de renouer le lien perdu avec un passé, une mémoire, tous ces films nous rappellent avant tout l'existence d'une humanité commune. Ils nous rappellent aussi que le cinéma, s'il est un art, est donc avant tout une façon d'appréhender la réalité. Voilà ce que l'on oublie trop souvent au nord de notre continent américain en confondant si facilement reportage et documentaire, discours et regard sur le monde. Nous l'avons souvent dit? Nous ne le répéterons jamais assez. ■

1. Ce film présenté pour la première fois à Montréal dans le cadre du Festival du nouveau cinéma 2005 a été programmé ce printemps par la Cinémathèque québécoise. Il est aussi maintenant disponible sur support DVD.

2. La sortie à Montréal de *Still Life* est prévue pour l'automne. Nous reviendrons alors sur ce film, notamment par un entretien avec son réalisateur.

3. Le Centre Bophana, ou Centre de Ressources audiovisuelles du Cambodge, inauguré en décembre 2006, rassemble des archives sur ce pays sous forme vidéo-, audio- ou photographique.