

Documentaire, art du métissage

André Roy

Numéro 102, été 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24107ac>

[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. (2000). Documentaire, art du métissage. *24 images*, (102), 44–45.

DOCUMENTAIRE, ART DU MÉTISSAGE

PAR ANDRÉ ROY

À la suite du visionnage de plus de soixante-dix films documentaires pour les Rendez-vous du cinéma québécois de l'hiver dernier, le cinéaste Sylvain L'Espérance publiait dans le précédent numéro de *24 images* (n°101, printemps 2000) un «Manifeste pour un cinéma engagé» dans lequel il dénonçait le conformisme du cinéma documentaire. Les preuves: le direct est devenu académique, les interviews de porte-parole et les tableaux statistiques, envahissants, sont adoptés comme seuls signes du réel et le travail sur le langage cinématographique est relégué aux oubliettes. Selon lui, le documentaire n'est plus cette aventure poétique, esthétique, philosophique qui a été rêvée il y a quarante ans. Tout compte fait, les cinéastes actuels ont troqué leur liberté pour tous les compromis.

L'ogre télévisuel

La cause, rapidement signalée dans ce manifeste, est l'industrialisation du film documentaire par la télévision. La télévision: l'ogre qui dévore ses petits. Pourtant, sans elle, on ne verrait pour ainsi dire jamais de documentaires car ils sont rarement projetés en salles. Il faut souvent un nom, comme celui de Wim Wenders, pour qu'ils soient vus sur grand écran (*Buena Vista Social Club*, en ce cas). Le très beau *Après le jour*, de Lucie Lambert, projeté cet hiver au complexe Ex-Centris de Montréal, est une exception qui confirme la règle: la place du documentaire sur le plan de la diffusion est minoritaire, restreinte. En fait, le documentaire n'existerait pas sans la télévision parce que non seulement elle le diffuse mais elle le produit. On le constate à parcourir un tant soit peu les festivals: la télévision finance la majorité des films qu'on y voit. On n'est alors pas surpris de constater que la plupart des films reprennent

dès lors le dispositif télévisuel: malgré ses mille pirouettes pour ne pas laisser deviner sa nature journalistique, le documentaire demeure un reportage déguisé dans lequel la représentation et le représentatif se confondent, où le vrai et le réel sont assimilés. Cet état de fait aux derniers Rendez-vous du cinéma québécois était ahurissant.

Mais les festivals — qui demeurent également des lieux importants de diffusion du documentaire — ne se ressemblent pas tous. Visions du réel — Festival international du film documentaire de Nyon (Suisse) est, par exemple, reconnu comme un événement exceptionnel pour tous les réalisateurs, producteurs et diffuseurs. Considéré comme un lieu de résistance aux modes télévisuelles et aux concepts de production traditionnels, cette manifestation a, outre ses projections habituelles et ses prix, un marché du film et a créé des liens avec d'autres festivals du même genre (comme les Rencontres interna-

tionales du documentaire de Montréal). On y promeut ce que depuis quelques années on nomme «le documentaire de création». Ce génitif récemment accolé au genre dit tout: recherche, expérimentation, réflexion, remise en cause, subjectivité, point de vue sont des balises de reconnaissance qui font d'un documentaire un prototype, c'est-à-dire un produit non formaté aux diktats de la télévision (impératifs de clarté et d'objectivité, et ceux de la durée et de la case horaire), ouvrant de nouveaux horizons qui l'enrichissent. Prototype produit pourtant par et pour la télévision, faut-il le souligner (un nombre impressionnant de directeurs et de programmeurs de chaînes européennes étaient d'ailleurs sur place). On avait donc à Nyon la crème de la crème du cinéma documentaire.

Mais peut-on parler de vitalité quand on connaît les obstacles et les difficultés auxquels fait face le documentariste malgré la forte volonté de certains (rares) responsables de la télévision et le travail courageux des producteurs? Face à l'industrialisation audiovisuelle, le documentaire demeure un artisanat, ne serait-ce que sur le plan des moyens économiques qui le ghettoïsent (en quelque sorte) dans sa fragilité productionnelle et diffusionnelle. Mais cet artisanat a, en revanche, forgé ses propres outils, particulièrement sur le plan technique. Les différentes technologies d'enregistrement, du Super 16 à la vidéo numérique (surtout), ont favorisé l'émergence de discours cinématographiques singuliers où le «je» prédomine.

Une impureté fondamentale

Contrairement à nos appréhensions, voire à cette idée reçue, concernant particulièrement le numérique (la dorénavant fameuse caméra DV), que les nouvelles technologies porteraient atteinte à l'essence du cinéma, à sa prétendue pureté, il nous a plutôt semblé qu'elles lui redonnaient son inévitable ontologie (telle que définie par André Bazin), soit son impureté fondamentale. Le cinéma comme art mélangé. Et ce méli-mélo est probant dans des œuvres *pensées* comme image et projection du monde. (Notons, en passant, que plusieurs films à Nyon n'étaient souvent qu'un kine-scopage en 35 mm standard d'œuvres tournées en vidéo magnétique ou numérique, ce qui pouvait, tout de même, semer quelque confusion dans notre perception, mais ils n'en montraient pas moins les limites esthétiques ou formelles actuelles de l'enregistrement vidéographique: manque de profondeur, absence de netteté.)

Prenons deux exemples parmi les productions présentées à Nyon (qu'on verra indubitablement à Montréal bientôt).

Le premier est *Vacances prolongées* de Johan van der Keuken qui, ici, utilise une caméra 16 mm et une caméra numérique. Soigné pour un cancer à la prostate en 1995, le cinéaste apprend en 1998 que la maladie a pris une nouvelle tournure; il n'en aurait plus que pour quelques mois. Il décide de voyager avec sa femme, de prendre des vacances prolongées au Tibet, au Bhoutan, au Burkina-

Faso, au Mali ainsi que, à l'occasion d'hommages à son travail, au Brésil et aux États-Unis. Se sentant trop faible pour porter une caméra, il adopte la DV qui s'avère l'outil par excellence de l'intimité, alors que le 16 mm lui permettra d'avoir un statut d'observateur du monde dans la distance réflexive qu'elle lui permet d'inventer. Les images des deux formats s'entrelacent pour former un journal de voyage heuristique, un road movie empreint de sérénité de la part d'un homme qui n'a eu pour toute nécessité dans sa vie que d'aller chercher des images du monde: «Si je ne peux plus créer des images, je suis mort», nous confie-t-il. Elles lui permettent un alliage affolant de poésie et d'étrangeté. Poésie par les correspondances qu'il établit entre un visage et un bout de ciel, entre un objet quotidien (comme ces tasses tintinnabulantes) et une mer scintillante; étrangeté qui, frôlant l'impudeur, nous communique sa souffrance: n'est-ce pas l'agonie d'un homme, celui qui parle et qui filme devant nous, que nous invitent à regarder les images filmées par Keuken lui-même? Sans pesanteur ni complaisance, sans masochisme, avec une rigueur que le hasard des lieux et du tournage n'entame jamais, *Vacances prolongées*, sans jamais confondre les deux supports utilisés, montre comment seule la qualité du regard permet tout à la fois d'approcher le monde, de le rapprocher (serait-ce vraiment là le rôle de la DV?), se transformant en mouvement de contemplation (procurée essentiellement par la caméra du cinéma?). À la fin de ces vacances for-



Vacances prolongées de Johan van der Keuken, un homme qui n'a eu pour toute nécessité dans sa vie que d'aller chercher des images du monde.

cées, le cinéaste apprend qu'il y a une rémission de son cancer.

Dans *Leçons des ténèbres*, Vincent Dieutre (qui est, soit dit en passant, collaborateur à l'excellente revue *La lettre du cinéma*) utilise le 35 mm, le Super 8 mm et la caméra numérique pour donner une œuvre difficilement qualifiable, véritable oxymoron. Voici le récit d'un voyage dans lequel un homme (le réalisateur lui-même) parcourt les villes d'Amsterdam, de Naples et de Rome. Comme des éclairs dans un ciel saturnien, des fragments de son parcours nous sont proposés comme autant de pistes dans une descente au fond de soi, je dirais même: au fond de son âme, et à l'intérieur de laquelle le narrateur essaie de sauver quelque chose de l'altérité — comme preuve du monde — que lui ont offerte les corps des amants rencontrés. Le narrateur s'aidera dans sa quête des tableaux du Caravage et de ses disciples, peintres des clairs-obscur, soit de la lutte entre la lumière et les ténèbres (n'est-ce pas une bonne défi-

inition du cinéma?). Au cours de ses errances narcissiques et opaques, Dieutre jouera précisément sur les grâces et les avanies que procure le combat du clair et de l'obscur, les découpant sous forme de masses et de jets lumineux et sombres, s'imprégnant de leurs différentes textures, trouvant des équivalences, dans leur télescopage, entre les tableaux et les plans. Les peintures ne sont pas de simples illustrations ou des contre-exemples de l'expérience de la douleur et de la solitude que vit le narrateur lors de ses déambulations dans les rues, ses visites dans les musées et ses dragues. Elles n'apportent pas un supplément d'âme à ce journal (très) intime. Elles sont plus qu'organiques car revitalisées littéralement et de l'intérieur par le cinéma, dont Dieutre retrouvera le pouvoir de dévoilement, ce pouvoir qui introduit la mort sur l'écran et prend tout son sens par la fonction scopique du regard. *Leçons des ténèbres*, avec ses enchevêtrements raffinés, ses arêtes vives, son élé-

gance égotiste, est, on l'aura compris, un film mélancolique dont la beauté tient aussi aux divers supports convoqués au fil des contingences qui ménagent un équilibre aussi mystérieux que miraculeux entre tous les fragments d'un voyage qui tracent les contours d'une géographie savante des affections et des émotions.

La place nous manque pour en parler, mais d'autres œuvres projetées à Nyon nous ont fait également entrevoir les possibilités imprévues qu'apportent les technologies récentes au documentaire, qui s'avère ainsi le lieu privilégié d'expérimentations de toutes sortes. Les conséquences alarmantes qu'on subodorait ne sont peut-être pas fatales au cinéma. Et si le cinéma ne se diluait pas dans tous ces support mais, au contraire, les diluait pour les faire siens? ■