

Stratégies du rapport au réel Dialogue entre Philippe Gajan et Jacques Kermabon

Philippe Gajan

Numéro 153, septembre 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65066ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gajan, P. (2011). Stratégies du rapport au réel : dialogue entre Philippe Gajan et Jacques Kermabon. *24 images*, (153), 35–38.

Dialogue entre Philippe Gajan et Jacques Kermabon

Stratégies du rapport au réel



Le gamin au vélo de Jean-Pierre et Luc Dardenne

Malgré l'émergence d'un cinéma « métaphysique » dont a témoigné la présence, à Cannes cet été, de films puissants, beaux et humbles à la fois, le cinéma réaliste y était encore très visible, sinon majoritaire. Tendence lourde de ces dernières années, voire des dernières décennies si on pense par exemple à une bonne partie du cinéma français mais également aux nouvelles vagues roumaine, argentine, québécoise, etc., ce courant cinématographique multiple, souvent extrêmement fécond n'a malheureusement eu parfois d'autres visées que d'illustrer une problématique, souvent sociale, en prenant comme béquille le réel, qui lui servait dès lors de caution et parfois même de justification. Un cinéma qui apparaissait un peu paresseux, quand il n'était pas tout simplement malhonnête. Car, si longtemps la frontière poreuse entre fiction et documentaire a été un terrain d'expérimentation fructueux, un doute s'insinue aujourd'hui quant à l'intérêt que peut avoir une certaine fiction réaliste voulant imiter la vie et allant quelquefois jusqu'à l'instrumentaliser, au nom par exemple de l'efficacité émotionnelle ou dramaturgique. Ce doute peut aussi être le signe d'un certain essoufflement et d'un changement de paradigme.

La présence, une nouvelle fois en compétition, des frères Dardenne, empereurs cannois s'il en est, représentants de ce cinéma en apparence au plus proche de la réalité, était évidemment une aubaine pour démarrer une réflexion sur ce sujet. S'ils ont obtenu le Grand Prix du jury (*ex-aequo*) avec *Le gamin au vélo*, ils semblent être passés de peu à côté de leur troisième palme d'or ! Prenant en compte nos impressions sur ce film et, disons-le, une réaction un peu violente de ma part, Jacques Kermabon et moi-même avons décidé d'aborder cette problématique par un petit échange épistolaire. — **P. G.**

Jacques Kermabon : J'amorce notre échange en réagissant à l'agacement qu'a provoqué en toi le nouveau film des Dardenne. De ton blogue sur le site de *24 images*, je retiens deux arguments : le célèbre tandem pratique désormais la caricature de son cinéma ; ce cinéma a décroché du réel, lequel, chez eux, était auparavant épais, cohérent, complexe. Avec ce *Gamin au vélo*, il sert une démonstration et se résume à une fable avec sa morale.

L'impression qu'un cinéaste sombre dans le pastiche de lui-même est un cliché critique et, comme tel, a sa part de vérité. On ne sait



Polisse de Maïwenn

jamais vraiment, quand ce sentiment nous effleure, s'il est véritablement pertinent ou s'il relève de notre propension à percevoir d'abord le connu au détriment de la nouveauté ou d'une légère évolution.

Curieusement ce qui, dans les arts plastiques, serait plutôt valorisé comme la capacité d'affirmer un style, d'amplifier un geste artistique singulier, est perçu au cinéma comme un trait négatif. Il faudrait peut-être se demander pourquoi.

Dans ce cas, ton deuxième argument est légèrement contradictoire avec le premier. Difficile de reprocher à la fois aux Dardenne de demeurer enfermés dans un système et d'être infidèles à ce qui peut apparaître comme le centre de leur esthétique : leur rapport au réel. Effectivement, leur cinéma a évolué. Une blague circulait à leur propos. « Pourquoi les Dardenne font-ils leurs films à deux ? – Parce qu'il y en a un qui tient la caméra tandis que l'autre le chatouille. » Avec *Le gamin au vélo*, ils ne sont plus rivés de la même façon à ce qu'ils filment. Ils instaurent une certaine distance, une sorte d'amplitude que des accords de musique soulignent par moments. C'est un peu comme si la dimension sociale de leur travail, sous-jacente, n'avait plus à être soulignée. Cette donnée étant présente d'emblée, cela leur permet d'emprunter d'autres voies. Je dis tout cela d'autant plus sereinement que je n'ai jamais été un incondicional de leur travail. On ne peut pas réduire leur film à une morale. Ainsi, ce n'est d'ailleurs pas tant pour leurs conclusions qu'on retient les fables de La Fontaine que pour la précision du trait, l'élégance avec laquelle elles nous y conduisent. La dimension solaire de la présence de Cécile de France dans le film nous dispense d'avoir à

comprendre ce qui la pousse à accueillir le gamin. Ce ne sont pas tant ses motivations qui comptent que l'affirmation de la beauté de son geste. De même, la façon dont elle le choisit à la place de son compagnon est assurée avec un bel arbitraire. Comment ne pas être sensible aussi à la façon dont l'enfant – quelle présence en plus ! – fait corps avec sa bicyclette. Quand il parcourt les rues, la caméra qui l'accompagne, ni trop près, ni trop loin, nous fait partager sa petite ivresse de liberté et ressuscite chez nous des souvenirs d'enfance. À l'opposé, les « scènes d'action » tendent vers une sécheresse mate pas très éloignée d'un Bresson. Oui, le réalisme des Dardenne a changé quelque peu de visage. Ce faisant, il a gagné en sensibilité.

Philippe Gajan : Si le film n'était que film, je serais totalement convaincu par ta description. Mais voilà, ce n'est pas tant le film qui me pose problème (et j'aime sincèrement la manière dont tu exonères le personnage joué par Cécile de France, car c'est vrai, il n'est pas toujours besoin de comprendre, et, dans ce cas, il suffit de sentir) que le rapport qu'il instaure au réel. Ce qui est différent, tu en conviendras. Et sa malhonnêteté ne découle dès lors plus de la manipulation des éléments préexistants au film et certainement pas des personnages, mais bien d'un pacte sous-jacent avec le spectateur citoyen, c'est-à-dire l'utilisation du monde comme décor. Chez les Dardenne, désormais, la cité est la cité (laquelle ? toutes les cités ?), le foyer pour jeunes est le foyer pour jeunes (lequel ?). La cité a son gang et ce gang a un chef, et ainsi de suite. Bref, ce n'est pas le film qui est cliché, ce sont les éléments sur lesquels repose le film. Car,

on en conviendra, la minceur du réel chez les Dardenne est avant tout la minceur de ce décor et non pas celle de leurs personnages ou encore de leur esthétique. Mais je retiens une chose de ce que tu dis : est-ce que ce n'est pas en se décollant de la nuque de leurs personnages que les Dardenne se sont décollés du véritable socle de leur cinéma ? Car les personnages étaient nos guides tant qu'ils n'étaient pas noyés dans un monde qu'ils ne contrôlaient plus.

Pour mieux te faire comprendre ce que je veux dire, prenons un cas qui nous est cher à tous les deux : *Le Havre* de Kaurismäki. Il s'agit d'un film qui fait le pari presque inverse en proposant un univers de conte de fées, une « utopie » aux couleurs du réalisme poétique (tiens, tiens !) qui n'emprunte pas *a priori* la piste du réel. Pourtant, l'irruption du réel par le biais des actualités télévisées, par exemple, vient créer un lien très fort avec ce réel. Celui-ci n'est pas moins présent chez le cinéaste finlandais qu'il ne l'est chez les Dardenne, et on peut considérer que son film est lui aussi « adossé » à ce « réel », mais en mettant une distance, en affichant un parti pris critique. Kaurismäki me semble proposer une stratégie du rapport au réel plus juste et surtout plus ouverte, notamment à la réflexion du spectateur.

J.K. : On marche toujours sur des œufs en invoquant le réel à propos d'un mode d'expression qui balance inévitablement entre artifice du réel et réel de l'artifice. Je retiens néanmoins deux axes d'interrogation dans tes propos.

J'avoue avoir parfois du mal à estimer si la réalité montrée dans un film relève d'une absolue singularité (pour les Dardenne, cette cité-là, ce salon de coiffure), si elle vaut comme discours général (les cités, le milieu des salons de coiffure, avec un sens plutôt social) ou si elle tente de se situer sur un plan plus large (le concept de cité ou de salon de coiffure, comme entité vague). Jusqu'où ces distinctions tiennent-elles, à partir de quand se mélangent-elles ? Mais, à choisir, concernant *Le gamin au vélo*, j'opterais pour la troisième catégorie.

Ce que tu appelles les stratégies du rapport du réel me font songer à des réactions opposées au sortir de quelques films. Les dinosaures dans *The Tree of Life* peuvent évoquer un temps reculé de la Terre avec une certaine crédibilité. Un journaliste du *Monde* ne pouvait s'empêcher de n'y voir que l'amélioration des techniques numériques depuis *Jurassic Park*. Alors que j'ai été saisi dans *Polisse* par la justesse des situations, la force de l'interprétation, ému par cette plongée dans le cloaque de

l'humanité ordinaire, d'autres n'y ont vu que du toc, une brochette de comédiens issus du même monde s'amusant à interpréter des policiers de la brigade des mineurs à la vitesse d'une série télévisuelle. *Pater* d'Alain Cavalier règle la question en ne cessant pas de jouer sur une permanente oscillation entre Alain Cavalier et Vincent Lindon dans leur propre rôle et le président et l'industriel appelés comme premier ministre qu'ils incarnent.

Par association, me revient aussi en mémoire *The Island* de Kamen Kalev, que l'on peut voir comme une variation sur le trouble d'identité ou un jeu sur les apparences de l'être. Le personnage principal dévoile au fil du récit des strates différentes de sa personnalité. Il y aurait beaucoup à dire sur la crise du couple qui éclate une fois que cet homme se retrouve avec sa compagne sur une île perdue de Bulgarie. Mais le plus saisissant est que ce jeu sur les apparences n'est pas qu'une thématique déclinée par le récit, mais une expérience que nous éprouvons. Le film emprunte en effet plusieurs apparences successives. S'ouvrant comme un petit drame bourgeois, il prend plusieurs teintes, une fois sur l'île : possible trame policière, délire du personnage, voire drame existentiel à la Antonioni. Notre mémoire de spectateur nous permet en effet de réagir à chacune des sollicitations de la mise en scène. Le virage le plus spectaculaire survient quand l'homme, revenu à Sofia, décide, sur un coup de tête, de participer à l'émission de télé-réalité *Big Brother* en faisant mine d'être un brin demeuré. Réel, réalité ne sont plus un ou une, mais doivent se conjuguer au pluriel et deviennent synonymes d'illusion. Ce qui est, là aussi, sans doute une approche plus juste du monde qu'on habite et de ceux qui nous habitent.



En ville de Valérie Mréjen

P.G. : Exactement! D'où le malaise que je ressens à la fois devant *Le gamin au vélo* et *Polisse*. Ce n'est pas tant le degré de réalisme de ces films que je remets en question ou encore le régime de croyance exigé du spectateur (les notions de vrai ou de faux ayant peu à voir avec celle de réalité), mais plutôt la réduction du réel à l'œuvre dans l'un et l'autre, réduction d'autant plus problématique que, dans les deux cas, ce « réel », avéré ou non, est au centre de la démarche, voire de la démonstration. Dans ce festival de Cannes, toutes sections confondues, un grand nombre de stratégies du réel ont été empruntées, qui sont finalement des tentatives de donner à voir et entendre la réalité, et les plus intéressantes, à mon sens, ne sont pas à chercher du côté du réalisme. Les films qui nous entraînent tout naturellement vers de fructueuses réflexions sur notre société ne tentent plus d'imiter la réalité, ou alors cette imitation, comme chez Malick – peut-être le plus naturaliste d'entre eux –, sert un dessin beaucoup plus vaste.

Tout cela est loin d'être une question anodine. Entre un cinéma qui tente de reproduire la réalité, qui entretient avec elle des rapports de mimétisme ou de reconstitution et donc qui prend cette réalité pour acquise, et cet autre cinéma, art de la représentation, qui s'attelle à l'immense tâche de saisir quelques bribes de cette réalité, de s'interroger sur son essence, il y a un monde, qui est toute l'histoire de l'art finalement. Dans ce deuxième cas, les outils du cinéaste semblent bel et bien plus riches. Les dinosaures du film de Malick en sont un bel exemple. Ici, pas de réel, mais bien un rêve pour signifier la permanence, l'immensité du temps. D'ailleurs ces images s'inscrivent au sein d'une séquence « cosmique » qui vient renforcer l'un des sens à donner à ce film comme à toute l'œuvre de Malick, celui d'une référence constante au paradis perdu et à la pureté, à l'innocence des origines.

Certes, on pourrait convoquer entre autres le naturalisme de Buñuel pour contredire ce qui précède (du moins une partie de l'œuvre, si l'on pense à *Los olvidados*). Ce n'est pas tant contre le naturalisme que j'en ai que contre une certaine manipulation du réel. Pas celle bien sûr que tout film orchestre par nécessité, un documentaire par exemple, mais celle qui se sert du prétendu réel – c'est-à-dire de l'idée communément admise de cette réalité qu'on vient illustrer – pour renforcer une dramaturgie.

Il y avait d'ailleurs à Cannes de nombreux cas avérés d'un cinéma réaliste non pas en surplomb par rapport au réel, mais lové en lui, cinéma qui tire son essence de lui pour mieux nous présenter des bribes, sous forme de réflexion. Je pense au très délicat *En ville* de Valérie Mréjen, film à la fois réaliste tout en étant impressionniste, en ce sens que le portrait qu'il dresse d'un lieu aussi désincarné que possible (friche industrielle non nommée, presque générique) et d'une jeune fille, aboutit par petites touches au portrait sensible d'une génération. Chaque élément dans cet ensemble acquiert un sens, s'imprime durablement dans notre esprit et semble convoqué à l'écran dans un but précis. Tout devient alors essentiel, car cet art de la composition semble ne rien vouloir laisser au hasard – et encore moins, comme dans *Le gamin au vélo*, à des préjugés de type déterministe. Bien d'autres films réussis pourraient nourrir notre réflexion. On pourrait citer par exemple, et ce sera le dernier, *Oslo, 31 août* de Joachim Trier, qui se présente comme une errance, dans la ville éponyme, d'Anders, un ancien toxicomane au bout du rouleau. Dans ce cas, l'unité de temps et de lieu, stratégie narrative forte, permet au cinéaste de superposer une image physique, la ville traversée de nuit, à une image mentale, le désordre d'une âme en perdition. ■



The Island de Kamen Kalev