

Festival du film documentaire de Marseille 2004 **Le travail du regard dans le cinéma documentaire**

Diane Poitras

Number 233, September–October 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48064ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

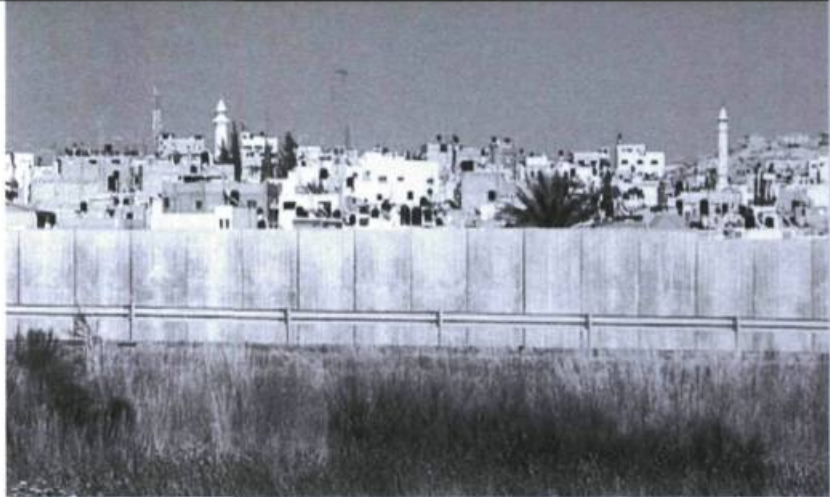
Cite this article

Poitras, D. (2004). Festival du film documentaire de Marseille 2004 : le travail du regard dans le cinéma documentaire. *Séquences*, (233), 6–7.

Manifestations

Festival du film documentaire de Marseille 2004

Le travail du regard dans le cinéma documentaire



Mur

On a souvent tendance à la prendre pour acquis. À la laisser filer doucement sur l'écran. Comme si elle allait de soi. Mais il suffit qu'elle résiste, qu'elle ne se livre pas d'emblée pour qu'on s'interroge sur le rapport qu'elle entretient avec le propos. Pourquoi cette image-là précisément et pas une autre ? Pourquoi la personne qui parle et non ce dont elle parle ? La programmation du FID Marseille 2004, aussi audacieuse que variée, permettait de voir un certain éventail de réponses à cette question de l'image, trop souvent négligée dans le cinéma documentaire.

D'emblée, le film d'ouverture, **Accelerated Under-Development: in the Idiom of Santiago Alvarez**, s'attaque au problème. Le réalisateur, Travis Wilkerson, a longuement interrogé Santiago Alvarez, cinéaste militant qui, pendant 30 ans, réalisa des actualités télévisées. Celui-ci travaillait avec une extrême économie de moyens. « Donnez-moi deux images et une musique », a-t-il dit un jour, « et j'en ferai un film. » Le cinéaste de la révolution cubaine n'hésitait pas à reproduire des photos de presse ou de publicité. Il les recadrait, les sectionnait et, par un montage saccadé, proposait un regard différent sur la réalité. De retour aux États-Unis, Wilkerson s'aperçoit que ses bobines sont irrémédiablement endommagées. De ses précieux entretiens, il ne reste ni son, ni image ! Wilkerson doit reconsidérer la stratégie narrative. S'inspirant de la démarche même de son mentor, il récupère ce piétement bousillé et construit une trame où se bousculent sons perdus, textes et images sautillantes, déformées, charbonnées ou au contraire surexposées. Mêlée aux photos percutantes d'Alvarez, cette texture brouillonne et bouillonnante induit une réflexion sur le rôle de l'image au cinéma. La proposition exigeante de Wilkerson affirme qu'à l'instar de la réalité, le documentaire ne peut toujours être lisse et transparent.

Il y a là ce que Jean-Pierre Rehm, directeur général du FID Marseille, appelle la « modeste intensité » du documentaire. « La fiction, dit-il, est, d'une certaine manière, obligée de livrer une

vision complète du monde avec un début un milieu et une fin. Le documentaire n'en a pas besoin, il est au milieu. Ça ne commence pas, ça ne finit pas. (...) C'est Deleuze qui dit que l'herbe pousse au milieu. Et j'ai envie de dire que le documentaire pousse au milieu. Le milieu n'étant pas un centre... » Le film de Wilkerson est en adéquation avec son sujet et son propos tout comme la démarche d'Alvarez était adaptée à la pauvreté de ses ressources.

S'il nous arrive à l'occasion de l'oublier, on sait que l'image est toujours plus ou moins une construction du réel. **Pour l'amour du peuple**, de Eyal Sivan et Audrey Maurion, crée un amalgame où archives télévisuelles ou cinématographiques, images de caméras de surveillance ou tirées de documents pédagogiques, voire de films d'artistes, se soudent les unes aux autres jusqu'à devenir indiscernables. Le commentaire hors champ est tiré des mémoires d'un ancien agent du ministère de la Sécurité est-allemand, viré peu après l'effondrement du mur de Berlin. C'est par amour pour le peuple que les caméras balayaient les endroits publics, surveillaient foules et individus dans leurs occupations les plus diverses et les plus intimes. C'est encore pour protéger le socialisme que les agents fouillaient les appartements à l'insu de leurs occupants. Pourtant, malgré la mobilisation de toutes ces énergies et malgré la somme phénoménale des informations recueillies, l'ex-surveillant avoue, avec une certaine candeur, ne pas avoir pressenti la fin imminente du régime. Cet aveuglement de la Stasi constitue une formidable métaphore du défi posé au documentaire, qui peut tout donner à voir sans pour autant saisir ce qui est à l'œuvre dans le creuset du réel. C'est par le regard (celui du réalisateur et celui du public) que les images prennent sens.

De l'Allemagne de l'Est du siècle dernier au Moyen-Orient d'aujourd'hui, l'obsession de la sécurité et du contrôle persiste dans des avatars tout aussi illusoirs que désespérés. **Mur**, de Simone Bitton, se heurte à ce rempart qui, non seulement sépare Israéliens et Palestiniens, mais cherche même à les empêcher de se

voir. Tout le film porte ainsi un regard obstiné sur ce qui, précisément, veut faire obstruction. Magistrale, la toute première scène du film montre des grues s'affairant à poser, avec une précision exaspérante, les sections de béton qui s'emboîtent les unes après les autres, jusqu'à boucher complètement la vue sur la ville voisine. Parcourant les territoires des deux côtés du mur mais y revenant sans cesse, Bitton structure le film autour de ce butoir. De plus, selon une logique propre à la réalité du tournage, c'est toujours par le son que les personnages entrent dans l'image. D'abord, on entend leur voix puisqu'ils approchent prudemment l'équipe. Ensuite, lorsque la confiance s'installe, ils passent devant la caméra. Ce rituel est en soi un commentaire sur l'état de la communication dans une région du monde où les élites semblent davantage occupées à se battre qu'à imaginer des façons de vivre ensemble.

Dans son dernier film, la cinéaste et photographe, Agnès Varda, interroge les images des autres. Ici, en l'occurrence, des milliers de photos rassemblées par une artiste canadienne pour les besoins d'une exposition. Avec *Ydessa, les oursins et etc.*, (l'apparente légèreté du titre ne devrait pas nous induire en erreur), Varda y déploie progressivement les diverses couches de sens attachées à ces images où, toujours, figure un oursin. Derrière les mises en scène familières, elle débusque des besoins inattendus de réconfort, des replis obstinés sur le lien affectif et de frêles résistances à la haine et à la violence du monde. Surgit aussi le sentiment de la fragilité de la mémoire à l'égard de tous ces destins individuels malmenés puis oubliés par l'Histoire. À travers le parcours de l'exposition, la cinéaste invite le public à un travail du regard sur l'image.

Toute cette réflexion sur l'image contribue-t-elle à une meilleure réflexion sur le monde ?

« Si on dit « le » documentaire, je reste prudent », répond Jean-Pierre Rehm. « Il y a une part de documentaire qui est une industrie internationale. Ce n'est pas la part qui m'intéresse. En revanche, il existe une production qui m'apparaît en prolongement avec d'autres types de travaux (...), c'est une aventure de la pensée. » L'enjeu est donc de préserver cette part d'aventure. Pour le documentariste, la question se pose souvent de savoir s'il tourne uniquement pour remplir des cases horaires de la télévision (laquelle demeure presque essentielle au financement du documentaire) ou pour contribuer à l'effort collectif qui consiste à tenter de créer du sens.

S'il est encore besoin de montrer que cette interrogation n'est pas vaine, citons, en terminant, la vision de Patrick Le Lay, PDG de

la chaîne TF1, sur son mandat : « ...dans une perspective *business*, soyons réalistes : à la base, le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple, à vendre son produit. (...) Il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation, de le rendre disponible, c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible.¹ »

Inutile de préciser qu'un tel environnement de « détente entre deux messages » n'est pas des plus propices à l'aventure de la pensée. Bien sûr, et heureusement, cette vision est celle de la première chaîne de télévision commerciale. Mais elle demeure redoutable dans un contexte où de plus en plus de télévisions publiques résistent mal à la tentation de se calquer sur les succès des chaînes privées.

Diane Poitras

¹ Cité dans *Le Monde*, dimanche 11, lundi 12 juillet 2004.



Ydessa, les oursins et etc.