

Catherine Martin
**Documentaire et fiction — variations sur l'écriture
permanente**

Charles-Stéphane Roy and Catherine Martin

Number 233, September–October 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48068ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, C.-S. & Martin, C. (2004). Catherine Martin : documentaire et fiction — variations sur l'écriture permanente. *Séquences*, (233), 11–12.

Laboratoire expérimental

Catherine Martin



Documentaire et fiction | variations sur l'écriture permanente

« Le cinéma est le moyen audiovisuel qui parvient à fixer les diverses formes d'expression : il n'y a aucune différence entre fixer un visage et fixer une page écrite. Quelquefois, au contraire, les paroles sont plus photogéniques que les visages. »¹

Manoel de Oliveira, à propos de l'écriture et du réel au cinéma
Charles-Stéphane Roy

La récente résurgence du documentaire nous rappelle la nature même de l'acte de création cinématographique, soit les moyens employés par les cinéastes afin de structurer leur récit, trouver un fil conducteur, lier les événements tout en isolant d'autres; bref, tout un travail à mi-chemin entre le reportage et la fiction. Peut-on encore parler de clivage entre ces deux familles traditionnelles ou entretenons-nous vainement d'obsoletes conceptions face à l'incontournable notion de subjectivité ? Un plan sera toujours subjectif. La fiction classique tend sans relâche à rendre transparent cet enchaînement hautement planifié d'histoires la plupart du temps objectivées (lorsque, par exemple, une caméra-témoin affranchie d'une quelconque narration traque presque passivement les actions d'un noyau de héros). Dans le cas du documentaire, le montage (écriture finale) deviendra forcément l'ultime orchestration au terme de la recherche initiale du projet, la pertinence des témoignages puis la cohésion narrative en constituant un acte de création fondé sur des stratégies personnelles. À cet effet, François Truffaut disait qu'un documentaire demeure mille fois plus manipulateur et menteur qu'une fiction, donc que sa part d'écriture (structure + syntaxe visuelle + tangentes discursives) assure sa relative continuité et ses digressions, que ce soit par l'alternance de travellings et de gros plans, dénotant un parti pris pour la mise en forme du réel, soutenue ou relâchée, intacte ou modifiée, afin de simplement raconter le plus

efficacement possible et avec tous les écarts nécessaires au réel une anecdote, une saga ou une profession de foi. On pourra y croiser la plupart du temps une évolution en trois actes, des personnages, des séquences transitoires afin de transcender le sujet immédiat en l'universalisant dans un contexte moralement ou esthétiquement plus interpellant. Quoi qu'il en soit, on peut objectiver un scénario au tournage (suivre à la lettre le plan initial — l'écriture permanente) ou le subjectiver par transgression, en le réécrivant en images (écriture en permanence), et cela aussi bien en fiction qu'en documentaire.

L'autre principale différence réside dans le type de collaboration entre scénaristes : la fiction peut commander une équipe complète de « scripteurs » (dialoguistes, spécialistes de l'action, des séquences dramatiques, etc.) en périphérie des interventions d'un réalisateur, tandis que le cinéaste documentariste finalise la plupart du temps lui-même l'écriture du film au montage, tout en ayant pu compter sur un ou plusieurs recherchistes en début de parcours. C'est ce jeu constant entre l'avant et l'arrière-plan qui procurera au film une richesse, une portée au même titre que la fiction. Selon Nathalie Lenoir, rédactrice à la revue *Synopsis* et *script doctor*, « écrire un scénario de documentaire est une démarche qui peut sembler ardue de prime abord, parce qu'elle oblige l'auteur à anticiper un réel qui n'a pas encore eu lieu. Une bonne idée n'est pas suffisante pour donner naissance à un bon

photos: Véro Bourcompaigne



Mariages

film, encore faut-il présenter une histoire, des personnages, des enjeux. Mais cette étape est aussi un moyen de prendre du recul sur le sujet du film, de se poser des questions, de donner de l'épaisseur, de la maturité au projet. Tourner un documentaire, c'est filmer l'inconnu, et l'écriture y prépare.»² De par sa nature même, la réalité est donc émotionnellement plus forte que la fiction, qui, elle, est toutefois souvent plus... photogénique. Le scénariste se doit donc de guetter vaillamment son sujet afin d'en arriver par déduction à sa vérité propre, qu'elle soit authentique ou non.

LA PASSION EST UN POUVOIR SACRÉ

Que ce soit en fiction ou en documentaire, l'œuvre de Catherine Martin, homogène et complémentaire, s'alimente d'impressions ressenties lors de ses fouilles préliminaires pour ne plus la quitter, à l'image de la passion qui anime ses personnages. **Mariages**, son premier long métrage de fiction, fit figure à la fois de pont et de prolongement entre *Les dames du 9^e* (1998) et *Océan* (2002), deux moyens métrages documentaires qui semblent arrachés au temps. Elle lève le voile pour *Séquences* sur sa démarche, qui recoupe recherche, repérage, rédaction et tournage, à la recherche d'un réel à l'imparfait qu'elle remet sur rails par le biais d'une mécanique à la fois rodée et ouverte. Martin laisse ainsi une large place à l'instinct, au *sentir* et aux images émergentes :

DONNER À VOIR

L'écriture d'un scénario de film de fiction ou de documentaire commence, pour moi, par un rêve, une image, un lieu, une idée, un sentiment, une urgence. Un sujet se précise : voilà ce que je veux dire, ce dont il sera question; une ligne directrice se dessine et, ensuite, j'imagine des personnages, des situations; je construis un récit, une histoire, un film en somme, montage mystérieux d'images et de sons. Mais avant tout, je suis animée par un désir de mise en scène cinématographique. Je cherche déjà par l'écriture à donner à voir le film

et à faire ressentir au lecteur le sentiment qui le traverse. C'est pourquoi je m'efforce de rendre visible et sensible la mise en scène dans le texte. J'écris les scénarios de mes films : mon rapport au cinéma est organique, intuitif. Je ne saurais l'envisager autrement.

Lorsque j'aborde la rédaction proprement dite du scénario, c'est après une période plus ou moins longue de rêverie où je prends des notes, je marche, je rencontre des gens qui seront mes personnages ou qui les nourriront de leurs expériences. Je me laisse imprégner par ce que les lieux réels évoquent, je collectionne des images, je prends des photos, je lis des ouvrages (essais ou romans) qui peuvent avoir un lien (ou non) avec mon projet. Je deviens ainsi une sorte de réceptacle. C'est une manière de fonctionner qui peut paraître un peu désordonnée. D'ailleurs, je me sens souvent, pendant cette période, dans une sorte de chaos intérieur. Un chaos que je vais éventuellement structurer, organiser. C'est souvent quand l'eau de la marmite est en ébullition, prête à déborder que je me mets à écrire. Le temps devient alors d'une grande importance. J'ai besoin de temps pour écrire et je m'impose une discipline quotidienne. Mais cela n'exclut pas les jours où j'ai cette impression angoissante qu'il ne se passe rien, que je suis dans le noir. Quand cela se produit, et ça se produit toujours, peu importe le projet de film, j'ai appris à ne plus m'acharner et à laisser la place au travail de l'inconscient.

Un film avance par étapes et évolue constamment. Au tournage, l'apport des acteurs à leurs personnages, le temps qu'il fait, les lieux avec lesquels il faut composer, le réel finalement qui s'impose et auquel on se doit d'être réceptif, entraînent des modifications au scénario qui peuvent être quotidiennes. Puis, il y a le montage qui est une nouvelle écriture du film, ce qui est surtout vrai avec le documentaire. On travaille alors la matière cinématographique elle-même, qui est faite d'images, de sons mais aussi de cette donnée primordiale et inhérente au cinéma : le temps.

J'attribue une grande valeur à l'intuition mais aussi à un travail rigoureux d'écriture. En fait, il me semble que l'un ne va pas sans l'autre. Une fois le film travaillé et préparé minutieusement, l'intuition peut véritablement jouer son rôle. Toutefois, je crois fermement que le scénario, en fiction comme en documentaire, n'est pas tout. Il est un outil de travail. Je crois à la prépondérance de la mise en scène sur le scénario. Parce qu'un scénario sans le regard du cinéaste n'a pas de vie propre : il n'existe que lorsqu'on le met en scène.

Catherine Martin

Juillet 2004

¹ *Il Messaggero*, 17 décembre 1984

² http://www.nidinfo.com/html/reportage_nath_8.html