

Tensions, conflits et performances Entretien avec Robert Greene

Bruno Dequen

Numéro 188, septembre 2018

Les masques du réel

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89330ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dequen, B. (2018). Tensions, conflits et performances : entretien avec Robert Greene. *24 images*, (188), 66–73.

Tensions, conflits et performances

Entretien avec Robert Greene

PROPOS RECUEILLIS ET TRADUITS DE L'ANGLAIS PAR BRUNO DEQUEN



© Photo : Ray Pride

Depuis 2010, Robert Greene s'est rapidement imposé comme l'une des voix les plus singulières et stimulantes du cinéma documentaire américain.

Véritable passionné de cinéma, ancien employé du mythique vidéoclub new-yorkais *Kim's Video*, Greene développe une démarche créative qui doit autant au documentaire qu'à la fiction. Révélé par un long métrage tourné pendant trois jours auprès de sa sœur adolescente (*Kati with an I*, 2010), il démontre un intérêt particulier pour la performance. Par le choix de ses sujets, d'abord. Des lutteurs dans *Fake It So Real* (2011), une actrice tentant de concilier famille et vie professionnelle dans *Actress* (2014), une actrice se préparant pour un (vrai) rôle dans un (faux) film biographique dans *Kate Plays Christine* et, finalement, une ville entière impliquée dans la reconstitution d'un des événements les plus traumatiques de son histoire dans *Bisbee '17* (2018). Au-delà des sujets eux-mêmes, il n'hésite pas non plus à styliser ouvertement sa mise en scène, qu'il s'agisse d'éclairages sirkiens sur fond de ralenti dans *Actress* ou de plans séquences virtuoses à la Gus Van Sant dans *Bisbee '17*.

Depuis des années, tu es peut-être le cinéaste qui s'est le plus exprimé sur les enjeux concernant les « nouvelles » pratiques documentaires. Par exemple, tu as beaucoup écrit dans *Sight and Sound*¹ sur les tentatives de labellisation « hybride » de certaines œuvres. L'un de tes articles s'intitulait d'ailleurs « Die, hybrid, die ! »

Ces enjeux sont importants, et ils ne datent pas d'hier. Depuis les premiers films des frères Lumière, la tension entre fiction et *non-fiction* est l'un des aspects les plus fondamentaux du cinéma documentaire. Étant donné que je considère le documentaire comme un art, je m'intéresse naturellement à l'évolution de la pensée de ses artistes à travers les générations. Ça me fascine qu'un Joshua Oppenheimer puisse dialoguer ouvertement avec Robert Flaherty et Peter Watkins, par exemple.

Si j'ai souvent évoqué le besoin de parler davantage de « films » que de « documentaires », c'était surtout pour faire évoluer le discours dominant entourant le médium. D'une part, la question même de l'hybridité des formes, sur laquelle j'ai beaucoup écrit, m'ennuie complètement désormais. Tous les films sont hybrides, point à la ligne. D'où mon « Die, hybrid, die ! » (rires) Je ne considère plus qu'il soit excitant en soi de mêler fiction et *non-fiction*. Par contre, les effets, les idées générées par le mélange de ces deux modes de création (à ne pas confondre avec l'illusion d'un mélange réalité-fiction), peuvent être passionnants.

Les questions entourant la mise en scène, la vérité et l'authenticité sont foncièrement insolubles. C'est justement ce qui fait la beauté du cinéma documentaire. Plutôt que de s'empêtrer dans d'interminables débats sur le réel (alors que rien n'est réel) ou la présence du cadrage (alors que tout est relativement cadré), je voulais qu'on discute davantage de stratégies créatives telles que la structure narrative, le son, l'éclairage, etc.

Tu évoques l'évolution de ta pensée critique, qui semble coïncider avec l'évolution de ton propre cinéma, lequel s'inscrivait à ses débuts dans une tradition documentaire d'observation plus classique. Ceci dit, dès le départ, la question de la performance à l'écran est primordiale.

À mes débuts, ma démarche était beaucoup plus intuitive. Sur *Kati with an I*, je tentais simplement d'observer ma petite sœur adolescente. Je cherchais à comprendre une génération différente de la mienne. Kati est une millénaire, alors que je représente en quelque sorte la fin de la génération X. Or, en regardant les rushes, je me suis aperçu qu'elle jouait beaucoup pour la caméra, et j'ai commencé à me poser des questions par rapport à ça. Pourquoi jouait-elle? Mais surtout, que jouait-elle? Je me suis alors rappelé d'images tournées quelques années plus tôt, que j'ai incluses dans le film. On la voit écrire des chansons de Britney Spears. Ma sœur a grandi avec cette vision très performative de la féminité, et le film porte sur les ramifications d'une telle culture alors qu'elle rencontre des difficultés au secondaire face à la réalité. Elle utilise une certaine idée de la *performance féminine* pour gérer toutes sortes de situations. Mais je ne le savais pas en commençant le film. Je n'avais pas d'idée conceptuelle. Cet intérêt pour la performance s'est affirmé plus consciemment avec *Fake It So Real*, par le sujet même du film, même si le tournage fut là encore assez intuitif.

Sur *Actress*, par contre, ce mélange de conceptualisation et de découverte était totalement conscient. Je travaillais avec Brandy Burre, une actrice qui joue sans arrêt pour la caméra – volontairement ou non. Ce qui crée une instabilité constante à la surface de l'image. Au lieu de nous distancier, cette instabilité reproduit un état psychologique trouble qui permet de mieux comprendre l'être humain. Une vérité plus profonde, en somme. Cette collaboration avec Brandy m'a ouvert les yeux sur de multiples possibilités, et les deux films suivants découlent de cette expérience. Après *Actress*, je voulais réfléchir sur le concept même de récit et utiliser la performance et la fiction comme une porte d'entrée vers la réalité.

À certains égards, *Kate Plays Christine* est le projet qui est allé le plus loin dans cette direction. Partant du principe qu'il n'y a pas de réalité documentaire, je voulais aller jusqu'au bout de cette idée et observer à quel point une telle démarche peut être destructrice envers la nature du récit.

Bisbee '17 est une tentative de reconstruction à partir de ça. Je me suis demandé comment utiliser les découvertes créatives que j'avais faites pour dire quelque chose sur le monde actuel, au lieu de me renfermer sur mes concepts. Dans ce film, j'essaie de démontrer l'impact de la mythologie sur notre conception du monde, d'utiliser des tropes génériques pour déconstruire la mythologie. C'est tout autant à cause du sujet du film qu'un acte atroce commis il y a 100 ans.

Tu mentionnes ta fascination pour la performance de tes protagonistes. Qu'en est-il de ta propre performance de cinéaste? Je pense surtout à ce

rôle hors champ implicite de réalisateur télé que tu incarnes dans *Kate Plays Christine*.

Comme n'importe quelle performance documentaire, ma place dans les films est un mélange de mise en scène et de réalité. Même si je ne suis jamais présent à l'écran, ma présence est affirmée. Soit par l'attitude de la caméra soit, dans *Actress*, par le simple fait que ma protagoniste se confie tout le temps à la caméra.

Kate fut un cas plus particulier, car il me semblait important de faire comprendre clairement les raisons de ses actions. Qui la pousse à agir ainsi, à vouloir interpréter une vraie femme dépressive et suicidaire ? En quelque sorte, J'ai décidé en quelque sorte de faire de moi le méchant de cette histoire. D'ailleurs, à la fin du film, l'arme qu'utilise Kate lors d'une scène où elle est supposée rejouer le suicide en ondes de Christine Chubbuck est dirigée vers moi ! Ceci dit, au-delà de la nécessité narrative, la réalité est que j'étais bel et bien le méchant dans ce projet. Il s'agissait en fait d'un film sur moi, sur mon incapacité grandissante à fonctionner dans un mode documentaire. À cette époque, j'étais hanté par les propos de Krzysztof Kieslowski qui avait décidé de cesser de faire du documentaire. En somme, il reconnaissait que les films les plus importants portaient sur les vies intérieures de véritables protagonistes, mais il ne se reconnaissait plus le droit de faire de tels films. *Kate Plays Christine* est ma réaction aux propos du cinéaste, que j'ai relus après avoir fait *Actress*, et qui m'ont littéralement rendu coupable et un peu fou. Je me rends compte que ce film fut thérapeutique. Je me sentais déprimé par mon travail et étonnement proche de Kate et – dans une certaine mesure – de Christine. Je ne pourrais plus faire ce film aujourd'hui.

Dans *Bisbee '17*, ma présence de cinéaste est plus simple. Je suis un étranger qui arrive dans une ville, et il est important d'assumer et d'affirmer ce rôle. Par exemple, lorsqu'un homme me montre une photo de lui en train de chevaucher un taureau, je lui demande de quoi il s'agit et il me répond : « moi en train de chevaucher un taureau. » J'ai l'air tellement stupide ! Plusieurs personnes m'ont conseillé de couper ce moment. Mais je trouve qu'il s'agit au contraire pour le spectateur d'une entrée en matière parfaite qui permet d'explicitier les bases du projet. Néanmoins, j'essaie d'utiliser ma présence avec parcimonie. On m'a souvent demandé d'utiliser des plans de moi dans les films, mais je n'en ressens pas le besoin. Et je n'aime pas les films dans lesquels les cinéastes se mettent en scène. Je trouve ça vulgaire (rires).

Cette rare inclusion de ta voix dans un film me fait penser à cette fameuse scène de *Medium Cool* (Haskell Wexler, 1969), film de fiction tourné en partie au cœur des manifestations de Chicago en 1968, dans laquelle on entend l'assistant du cinéaste lui crier qu'il s'agit de véritables gaz lacrymogènes.

Ce qui est intéressant dans cette scène, c'est que la voix a été ajoutée artificiellement au montage afin d'intensifier le côté documentaire de la scène. Et cette nature documentaire est liée à la capacité du cinéma à retransmettre un sentiment d'authenticité. Dans ce cas-ci, celle d'un instant défini par la tension et le danger potentiel.



↑ Bisbee '17 (2018) → → Actress (2014)

Si on veut simplifier, on peut dire que l'authenticité est au documentaire ce que la peur et le rire sont au film d'épouvante et à la comédie. Il s'agit de leur raison d'être, de ce qu'ils doivent produire à tout prix. Et les méthodes pour y arriver ne sont pas si éloignées. Il n'y a rien de plus documentaire que la comédie. On fait une blague et on calcule le timing, afin que les spectateurs puissent rire involontairement. Il y a quelque chose de profondément authentique dans la recherche de cette réaction. En documentaire, on capte un moment et on doit travailler au montage pour ne pas perdre son essence et, au contraire, amplifier son authenticité. Comme une blague.

Ce qui est formidable avec *Medium Cool*, c'est que Wexler avait compris tout ça. Après tout, ces mots avaient bien été émis lors du tournage, mais ils n'avaient pas été enregistrés correctement. Il a donc décidé de les reproduire en studio pour retrouver, à travers l'artifice, l'authenticité du moment. C'est comme ça qu'on fait des films.

Cette utilisation des artifices du cinéma pour mieux transmettre une réalité semble être au cœur de ton travail, ainsi que chez plusieurs de tes collègues. Dans *Bisbee '17*, tu t'intéresses à une petite ville d'Arizona, voisine de Tombstone, dans laquelle, en juillet 1917, des mineurs en grève, principalement composés d'immigrants européens et mexicains encadrés par le IWW (Industrial Workers of the World), ont été déplacés de force et abandonnés dans le désert par une milice menée par le shérif local et payée par la compagnie. Or, ton projet est fondé sur le concept même de recreation, qu'il s'agisse d'observer les recreations quotidiennes d'OK Corral à Tombstone ou d'organiser toi-même avec les habitants de Bisbee une reconstitution collective de la déportation de 1917.

L'Ouest est une part si importante de l'imaginaire collectif américain. Or, cet imaginaire est à la fois hautement problématique et clairement fondé sur la performance. Après tout, le concept même de cowboy est une performance, certes associée au départ à l'expérience vécue de certains pionniers, mais vendue depuis des années comme un fait authentique. Pensons à l'expression « Make America Great Again », qui a été utilisée sous de multiples formes. Une idée fasciste, erronée de l'histoire américaine. Cette idée qu'il y a eu un jour une Amérique blanche formidable. Alors que nous volons la terre depuis le début ! Bien entendu, je ne dis rien de nouveau ici. La plupart des grands westerns portent sur l'influence corrompible de l'image erronée de l'Ouest sur notre mode de pensée et notre vision du pays.

Mais c'est différent de traiter de ces enjeux dans un contexte documentaire. Par exemple, Tombstone aurait dû être une ville fantôme. Ils ont réussi à la sauver en commercialisant une idée de l'histoire fausse à 90 %. Et ce 90 % en a fait une destination touristique, pro-armes et anti-immigration. Une ville qui perpétue ce mythe de la violence et du port des armes à partir d'un mensonge. Or, ces performances de masculinité et d'identité nationale se révèlent d'autant plus dans un contexte documentaire. Quelle est la nature de la réalité que nous observons ? Dans ce cas-ci, il s'agit d'un fantasme. Le fantasme d'hommes blancs à cheval, éternellement figés dans une guerre de frontières.

Ce que nous enregistrons, c'est la mythologie collective qui a mené à la déportation de Bisbee. Et ces mythes n'ont pas encore été résolus. Ils continuent de hanter le présent de notre pays à tous les niveaux. D'où la nécessité d'assumer la récréation, car le meilleur moyen d'aborder et de questionner une réalité qui est un fantasme, c'est par le fantasme. Pour moi, l'action même de participer à ce film fut un pas vers l'avant pour la ville, puisque de véritables citoyens, grâce aux artifices du cinéma, ont pu performer et réfléchir à leur histoire collective.

Comment s'est passé le travail avec les résidents de la ville justement ?

On avait une idée très claire pour les personnages principaux de la récréation. Mais mon objectif était que, si possible, les résidents choisissent eux-mêmes leur rôle afin que le projet soit collaboratif. Et je les laissais souvent faire ce qu'ils voulaient du rôle. Le jeune Fernando, par exemple, n'avait pour seule consigne que de jouer un mineur mexicain. Lorsque, plus tard dans le film, il décide de rejoindre les militants, c'est son choix. Il aurait pu rester dans le camp de la compagnie. Il fait du personnage ce qu'il veut. À la fin du film, lorsqu'il crie « Nous sommes la IWW », ce n'était pas prévu dans le scénario, c'est son invention. Là réside l'aspect profondément documentaire du film. Ce qu'ils décident de faire de chaque personnage leur appartient.

Même chose dans *Kate Plays Christine*. Certains considèrent que le film est une fiction parce que je dirige. Mais ce sont les mots, les actions de Kate ! Lorsqu'elle pointe le pistolet vers la caméra à la fin du film, c'est un peu « too much » de mon point de vue, mais c'est ce qu'elle a fait. Mon travail de documentariste, c'est d'essayer de comprendre ce qu'elle a voulu faire et d'utiliser le montage pour mettre en contexte son geste. Comme dans *Bisbee*, où mon travail a consisté à retrouver dans le matériel filmé les raisons permettant de comprendre les paroles, les gestes et les décisions de mes protagonistes. C'est un travail de récupération.

J'aimerais maintenant qu'on parle de ton admiration pour *Mary Poppins* (R. Stevenson, 1964), que tu regardes avant de commencer chaque projet.

D'accord (rires). En fait, Jonathan Oppenheim, le monteur de *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1991), a cette belle expression concernant le matériel documentaire : « C'est du matériel qui n'est pas destiné à être monté. » Cette phrase est reliée à mes idées sur *Mary Poppins*. Je monte également de la fiction. Et les films de fiction, même ceux qui possèdent une narration plus diffuse, sont fondés sur un agencement de scènes conçues pour être montées l'une après l'autre. En documentaire, on capte des moments, qui finissent par ne faire sens qu'une fois mis en relation avec d'autres. Mais cette relation n'est pas établie dès le départ. On choisit de la construire après coup.

Pour moi, *Mary Poppins*, et les comédies musicales en général, fonctionnent de la même façon à certains égards. Le sens émerge d'une mise en relation de scènes qui n'ont pas de finalité apparente, puisqu'elles sont fondées avant tout sur les performances musicales et chorégraphiques. Dans *Mary Poppins*, j'ai toujours été fasciné par le fait qu'on comprend très bien l'évolution intérieure du personnage de Mr. Banks sans jamais avoir

la moindre scène explicite dans laquelle Mary Poppins lui expliquerait qu'il doit devenir un meilleur père. Il évolue du fait de sa confrontation avec des moments magiques. Pour moi, les documentaires fonctionnent de la même façon. Nous passons à travers des portails magiques pour ressortir des films avec une nouvelle compréhension de la réalité.

C'est un commentaire qui s'applique autant à la fiction qu'au documentaire.

Oui, puisque dans les deux cas, il s'agit de toute façon de tenter d'atteindre une compréhension plus profonde des choses et du monde. Mais la principale différence entre fiction et documentaire demeure l'intention des créateurs. Les cinéastes de fiction veulent raconter une histoire et exprimer quelque chose de plus profond. Les cinéastes documentaires voient quelque chose dans le monde et tentent de le faire comprendre au spectateur. Ce n'est pas le même niveau d'engagement avec la réalité.

Récemment, je lisais les propos sur la chance de John Cage et Marcel Duchamp, deux artistes aux égos surdimensionnés qui ont été capables de déconstruire et redéfinir leurs champs d'expertise. Pour atteindre un tel niveau d'audace et de conceptualisation critique et créative, il faut certainement vivre énormément dans sa tête. Or, les deux parlent de la part immense que joue la chance dans leur démarche. La chance comme outil indispensable pour, justement, sortir de leurs têtes. C'est exactement la démarche documentaire ! Les grands documentaristes ont des idées conceptuelles du monde, mais leur désir le plus fort est de voir cette conception ébranlée par la réalité.

Pour toi, les cinéastes documentaires sont donc des artistes conceptuels à la recherche de la chance ?

Pas toujours volontairement ! Mais oui, je pense que l'acte documentaire lui-même est conceptuel à de nombreux égards. Lorsqu'on fait un documentaire sur un sujet, on est nécessairement hyperconscient de faire un documentaire sur un tel sujet. C'est la nature de cette forme. Il y a toujours une grande part d'autoréflexivité. Et je pense que les mauvais films sont ceux qui ne le reconnaissent pas.

Ce que tu cherches à transmettre avant tout est l'authenticité de ta propre expérience de cinéaste ?

Ce que je cherche à transmettre, c'est de la tension et du conflit. Et de la dialectique. La forme documentaire est profondément dialectique. Il s'agit toujours de présenter un élément et un autre, simultanément. Le documentaire porte sur la tension de la pensée. Le concept créatif et la réalité confrontée en constante relation l'un avec l'autre. Ceci dit, il faut parfois arrêter de théoriser à outrance. La mise en valeur de la construction d'un film a toujours tendance à être perçue comme une tendance vers la fiction alors qu'il s'agit simplement d'expliquer comment la caméra a bien pu se trouver là !

1. Robert Greene était l'auteur d'un blogue dédié au cinéma documentaire sur le site de la revue anglaise de 2013 à 2016.