

Denis Gheerbrant Le cinéaste de la parole

André Roy

Numéro 152, juin-juillet 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65043ac>

[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. (2011). Denis Gheerbrant : le cinéaste de la parole. *24 images*, (152), 49-53.

Denis Gheerbrant le cinéaste de la parole

propos recueillis par André Roy

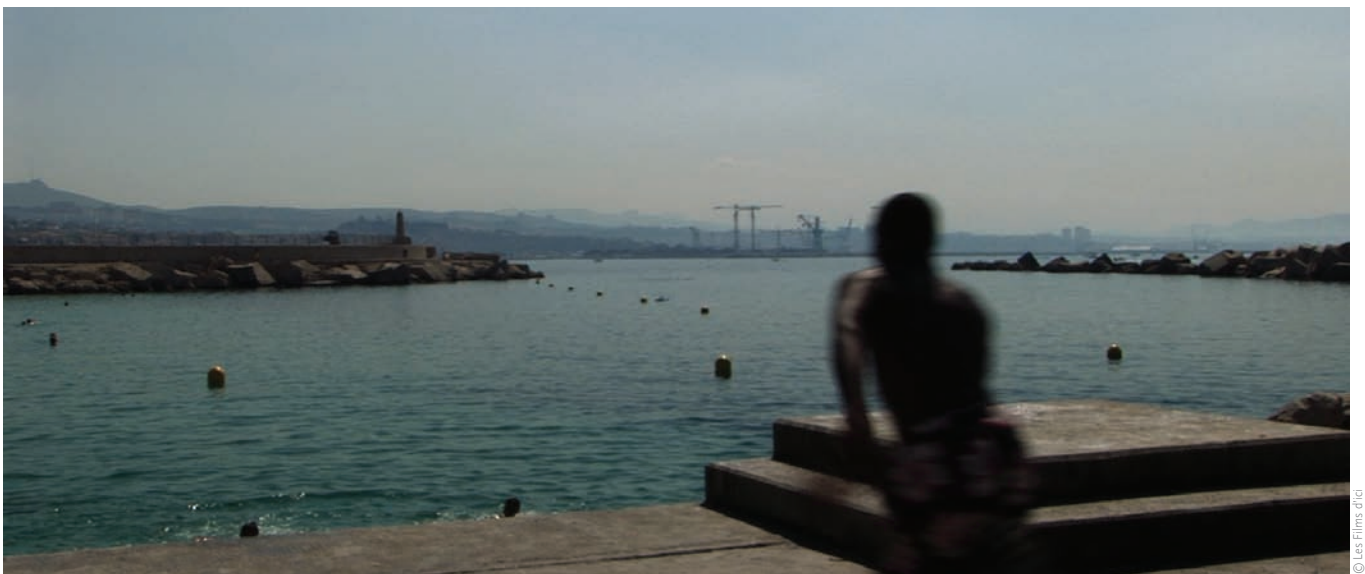


Photo du bas : *Le Centre des Rosiers* (de la série «La république Marseille», 2009)

L'ANNÉE 1995 A ÉTÉ POUR LES FESTIVALIERS ET LES CINÉPHILES MONTRÉALAIS UN MOMENT DE CINÉMA mémorable, quand le Festival du nouveau cinéma a projeté *La vie est immense et pleine de dangers*. Un moment d'émotion forte, que personne n'a oublié. Son auteur, inconnu du public montréalais d'alors, s'appelait Denis Gheerbrant. Le nom est resté dans notre tête, malgré que ses films ultérieurs ne fussent presque jamais présentés par la suite à Montréal. Grâce à la chaire René-Malo, aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal et à la Cinémathèque québécoise, nous avons eu droit, en novembre dernier, à une rétrospective presque complète de la production de Gheerbrant et, surtout, à sa dernière série de films, «La république Marseille».

Né en 1948, Denis Gheerbrant entre à l'IDHEC, inscrit à la section réalisation et prises de vues. S'adonnant surtout à la photographie, il réalise en 1978 *Printemps de square*, puis collabore à la photographie et au scénario d'*Histoire d'Adrien* de Jean-Pierre Denis. Sa carrière se divisera alors entre son travail de directeur photo auprès de cinéastes comme René Allio, Alain Bergala, Jean-Pierre Limosin et ses propres réalisations. C'est parce qu'il assure la prise de vues, la prise de son et la réalisation que ses documentaires se particularisent par cette volonté de privilégier la rencontre dans une attention permanente à la parole des

gens, celle-ci devenant génératrice de sens, support à un questionnement du monde, porteuse d'émotion. Ainsi nous a-t-il permis de partager le désarroi des habitants des banlieues victimes de la désindustrialisation dans *Et la vie* (1991), d'accompagner le petit Cédric en traitement pour un lymphome, si digne, si attachant, si philosophe dans *La vie est immense et pleine de dangers* (1994), de nous attacher à des vacanciers à faibles revenus faisant du camping sur la côte Atlantique dans *Le voyage à la mer* (1999), d'être concernés par ces Marseillais, héros des luttes passées et présentes, qui n'acceptent pas leur sort d'exclus qui les plonge dans la misère



Source : Cinéma québécois

Et la vie (1991)

habités qu'ils sont par un instinct de vie à toute épreuve, dans « La république Marseille » (2009).

La vision particulière de Denis Gheerbrant confirme la singularité de ses documentaires : c'est avant tout un cinéma de la parole, parole qui en est le substrat et le moteur. Proche tout en étant distante, d'une proximité sociale qui ne s'apparente pas à la thèse sociale, cette parole ne se veut pas témoignage mais partage et ne peut s'élaborer, se « solidifier » que sur le temps (un tournage chez Gheerbrant dure presque toujours plus d'un an). Cette durée est nécessaire pour restituer le monde tel qu'il est, c'est-à-dire un monde dans lequel on peut trouver ses repères, se situer par la dialectique de ce que l'on voit à l'écran et de ce que l'on vit dans le quotidien. Quoique sa présence soit constante, cette parole n'est ni bavardage ni logorrhée; elle est plutôt économe, car elle se déploie sous une tension créée par la relation entre la personne filmée et le réalisateur qui, parce qu'il intervient dans l'échange, devient le premier spectateur du film. Jamais complaisante, ni empreinte de pitié – malgré les situations difficiles, voire misérables, des gens –, elle est à la fois claire et opaque; on saisit parfaitement cette opacité que revêt toute chose dans la vie, si souvent mystérieuse, inexplicable, voire absurde.

Parce que le cinéaste ne s'exclut pas de ce qu'il filme, que sa présence se fait toujours sentir, que son regard se place dans le cadre, cette parole interdit tout voyeurisme, toute projection sentimentale ou esthétique; pas de jouissance aux dépens de ce qui est dit (la parole est souvent hésitante, parfois répétitive, même certaines fois, naïve); nous sommes pris par elle, engagés par elle, mis sur un pied d'égalité avec les gens. Il doit exister une relation intrinsèque entre le filmé et le filmeur comme première condition de l'existence de cette parole. L'oreille est ici toute écoute, et c'est la caméra qui en devient en quelque sorte sa métaphore en tant que témoin. C'est ainsi que le cinéaste prend sur ses épaules cette humanité qui se dit dans une simplicité désarmante. Il permet de tirer de ses films, sinon des leçons de vie, du moins un hommage à la dignité des êtres humains, de saluer leur espoir (ses films sont remplis d'espoir), de nous faire partager leur vivre ensemble auquel nous sommes, nous aussi, irrémédiablement destinés.

Nous avons interviewé Denis Gheerbrant après avoir assisté à la classe de maître qu'il a donnée lors de la rétrospective de l'automne dernier. Les propos de l'interview ont ensuite été intégrés à ceux suivant la projection d'extraits de ses films, qui venaient ainsi compléter sa pensée.

SUR ET LA VIE

Ce film est une errance, un grand tour dans la France, la Belgique et la Suisse. Une sorte de film sur la langue française en Europe, sur des gens qui veulent se relier aux autres, qui veulent qu'un monde commun soit possible. Le film a été tourné en 1989-1990, soit au moment de la chute du Mur et, des années après, on peut formuler une théorie : c'est un film sur les lois du marché. Quand on est cinéaste, on est un peu comme ces gens : on travaille à créer un lien, on cherche constamment à tisser ce lien. Pour moi, ce film est une grande aventure de la parole. C'était le premier film où j'étais à la fois réalisateur, directeur photo et monteur. J'ai tourné seul, sans assistants, ce qui implique que la rencontre avec les gens est partie intégrante du tournage. Ce film n'a pas un thème unique; il s'ouvre sur une rencontre spontanée avec un homme qui tient un manège, à qui j'ai demandé si je pouvais le filmer et on y trouve un SDF, une sage-femme, des jeunes au chômage, des retraités, un petit voleur marseillais, un ouvrier. Ce qui a déterminé les rencontres et ce qui est resté dans le film, c'est un art de la rencontre par la parole. C'est de montrer comment la parole, qui est quelque chose d'important, se gagne. Ce qui me fascine, c'est de la voir émerger. Le ressort même de mon travail se situe dans le fait qu'on se parle, ce qui est pour moi un miracle éternellement recommencé : rencontre de mon désir avec le monde. C'est du domaine de l'émerveillement. Mais pour parvenir à cet émerveillement, je ne peux séparer l'enquête du tournage et, même du montage, ce qui fait que les gens sont en complète adéquation avec mon propos. Il faut dire que cela est possible parce qu'il y a eu des mois d'imprégnation. Les gens découvrent donc en parlant et en pensant que leur parole se construit en même temps que l'acte de filmer, qu'elle s'extrait de leur relation avec le cinéaste. L'enjeu du film était de réunir toutes ces personnes, malgré le fait que ce qu'elles racontent ne présente pas de thématique commune.

Quand on regarde le film, on regarde un suspense, la tension dans ce qui est en train d'arriver; ce n'est pas du préfabriqué, du congelé. Les gens que je filme se découvrent petit à petit et je filme donc quelque chose que je partage avec eux, et qui est la vie. Il m'a fallu beaucoup de temps pour apprendre cela. Ce qui m'a donné l'envie de faire le genre de films que je réalise, c'est le cinéma direct, un film comme *Chronique d'un été*, qui est une œuvre fondatrice. Jean Rouch fait des gens qu'il filme des acteurs en ce sens que ceux-ci agissent sur le film et le construisent au fur et à mesure. C'est un film qui montre comment les gens se débrouillent dans la vie, et c'est ce que j'essaie de faire moi aussi. Pour accomplir ce programme filmique, il faut un rapport égalitaire. Cela veut dire que la personne qui est en face de vous et vous, qui êtes derrière la caméra, avez à peu près les mêmes problèmes, et que vous essayez de vous débrouiller avec eux. Le savoir que je vais chercher devient un savoir qui me nourrit et se nourrit de cette relation. Le grand bonheur d'un documentariste est de chercher à vivre la vie des autres, et c'est cela qu'il m'intéresse de

transmettre aux spectateurs. Tout mon travail consiste à chercher à comprendre comment la parole arrive, pourquoi elle arrive et à quel moment elle arrive. D'où elle sort. Ce qui fait qu'à l'intérieur d'une même séquence, il peut y avoir plusieurs semaines entre chaque prise, chaque plan. J'ai regardé les rushes, ce qui m'a permis de réfléchir, et à la parole de la personne que j'ai filmée de décanter. Je retourne ensuite la voir pour une deuxième, une troisième fois, et ainsi de suite. Ma caméra n'est plus alors une caméra-stylo, mais une sorte de caméra-divan. Je dis cela tout en étant prudent, car mon objet n'est pas celui d'un psychanalyste. Je ne prétends pas révéler aux gens leurs traumatismes, leur scène primitive, ce n'est pas ça qui m'intéresse. Il s'agit avant tout de partage. Travailler la parole avec eux prend alors un vrai sens, devient une nécessité. Pour les gens, gagner la parole est extrêmement important. La parole intérieure devient une parole publique, ce qui est pour moi l'acte politique par excellence. Quand je dis « je » à un « nous », je fais de la politique. Celui qui parle trouve sa place par cette parole.



Source : Cinématique québécoise

La vie est immense et pleine de dangers (1994)

Comment ça se passe ? Je prends une caméra – et pour *Et la vie*, c'est une grosse caméra. Alors, la personne en face de moi me parle, mais elle parle en fait dans le viseur. Dans cette relation de corps à corps, moi qui ne suis pas très costaud derrière ma caméra qui me

cache, je me retrouve dans une position de dédoublement, étant à la fois celui qui fait le cinéma et celui qui écoute : je suis le premier spectateur. Et tout ce qui se négocie dans cet échange – les gros-seurs de plans, les silences, les petits mouvements par lesquels je fais bouger le cadre, consciemment ou inconsciemment – me permettra de faire plus facilement au montage des raccords plan sur plan, parce que à chaque plan nous sommes dans un temps différent. Ce qui est important, c'est que la personne qui est filmée sente qu'elle a l'appui de celui qui est derrière la caméra, c'est-à-dire du spectateur, d'une certaine façon. On n'est alors plus dans une discussion, mais dans une parole qui s'adresse aux autres et, à ce moment-là, on retrouve l'expérience d'un être humain qui rencontre l'expérience d'un autre être humain. La relation est très directe, très « sollicitante » pour le spectateur. Les plans ont alors une fonction : celle de mettre une forme sur notre émotion en sédimentant tous les moments de la rencontre.

Ce que je trouve formidable dans le documentaire, c'est la manière dont se construit le rapport entre la fiction qu'on a dans la tête, c'est-à-dire comment on imagine le film, et ce qu'on a enregistré. Le réel modifie constamment cette fiction, car la personne qui est filmée se fabrique elle aussi une fiction partant de ce qu'elle perçoit de vous-même et de ce que vous lui demandez. La différence entre la fiction et le documentaire se situe probablement dans le contrat tacite qui existe entre le réalisateur et le spectateur, parce que le spectateur du documentaire voit quelque chose qui a eu lieu, qui s'est construit devant la caméra au moment même où cela a eu lieu. Cette dimension ne me semble pas exister dans la fiction. En ce sens, le documentaire est un genre beaucoup plus libre que la fiction, qui exige que l'on construise du réel, alors que dans le documentaire le réel se construit devant vous.

SUR LA VIE EST IMMENSE ET PLEINE DE DANGERS

Ce titre vient d'une phrase prononcée par un enfant dans le film, sans quoi je n'aurais jamais eu l'outrecuidance de lui donner ce titre. C'est un documentaire sur des enfants malades, cancéreux. Le tournage, qui a duré une bonne année, s'est déroulé dans un service d'oncologie pédiatrique, sorte de grand appartement occupant un étage dans un hôpital consacré à cette maladie. Une trentaine d'enfants étaient soignés à ce moment. Au fur et à mesure des radiothérapies, il y avait une rotation parmi eux, entre 60 et 80. Je suis passé ici à un territoire très restreint par rapport à mes autres films. Et la grande question du film, « Qu'est-ce que ça veut dire d'aller sur le lieu du scandale ? » rappelle Dostoïevski qui parle de l'absence de Dieu en voyant des enfants malades. Ce film a été fait sous l'égide de cet écrivain.

Le film a été tourné en 16 mm au lieu du 35 mm que j'utilisais habituellement, et il a demandé des mois de préparation. Je ne tournais pas plus de deux magasins de dix minutes de pellicule par jour. Et les enfants savaient très bien quand ils étaient filmés ou pas. Ils percevaient parfaitement que le cinéma était important ; ils avaient conscience que le cinéma, c'était ce qui allait rester. Ils savaient très bien qu'ils pouvaient ne pas survivre, donc que le cinéma les immortaliserait. Ainsi, Cédric arrêta de parler quand il entendait la pellicule se dégager du magasin débiteur. Comme on voit, il ne s'agit pas de confiance. Ce n'est pas ce que je cherchais chez des enfants à l'article de la mort. Je ne suis pas non plus allé chercher



© Les Films d'ici

Marseille dans ses replis (de la série «La république Marseille», 2009)

de la pitié et tout ce baratin sentimental qu'on est habitué à nous servir à propos de ce genre de situation.

Une méthode a été progressivement mise au point et je dirais même que ce sont les enfants qui me l'ont imposée. Quand j'ai commencé à filmer, je me suis concentré sur ce que les enfants pouvaient dire de ce qu'ils avaient vécu ; je travaillais donc dans l'après-coup, après que les choses avaient eu lieu – même si elles s'étaient produites pendant que je travaillais sur le film. La méthode partait du fait que, moi, j'étais un compagnon des enfants, même de tous les enfants, ainsi que des gens du personnel et des parents. Il y avait en quelque sorte des cercles : celui des parents, celui des soignants, celui des enfants, et dans le cercle des enfants, mon « personnage » principal était Cédric. Je l'ai attendu trois mois à l'hôpital puisque mon propos était de filmer un enfant du début jusqu'à la fin de son traitement, qui devait se terminer pour moi sur une guérison. Cela n'aurait pas eu de sens de filmer le cheminement d'un enfant dont la vie, comme dans un conte, est en péril, mais qui ne deviendrait pas un homme. C'est une métaphore de ce que peut assumer un homme : que la vie est immense et pleine de dangers. Assumer, c'est prendre des risques.

Il s'agissait donc de parler de ça, de la vie, avec des enfants. Chaque moment de parole surgissait sur le mode du travail, qui se produisait dès que je mettais ma caméra sur l'épaule. Avec Cédric, j'ai eu cinq moments de 20 minutes (soit la durée d'un magasin) sur plus de six mois qu'a duré son hospitalisation. Le discours se suit pourtant, rebondissant d'une fois à une autre fois. C'est comme dans la psychanalyse dont je parlais tout à l'heure : le discours construit une unité, et l'unité de travail se déploie d'un tournage à l'autre. Mon but était de filmer ce que l'enfant construit partant de sa maladie, comment cette maladie va modifier cet enfant, son discours. C'est la lutte de l'intelligence contre l'absurdité qu'est la maladie. Il s'agissait aussi de construire un territoire affectif avec les paroles des enfants, avec ma complicité et celle des spectateurs.

Il faut beaucoup réfléchir avant d'entreprendre un film sur un enfant malade. Ce qui m'a entraîné dans des réflexions sur le « soleil noir », sur la mort. J'ai même suivi une psychanalyse après le tournage. En fait, on ne peut filmer que ce qu'on a pensé. Je travaillais en fin de compte comme quelqu'un de l'hôpital, puisque j'y étais

présent huit heures par jour. Ainsi, quand je n'étais pas là, je disais que je prenais des vacances. J'apportais à ces enfants la présence régulière d'un adulte, et c'est pour cela que je dis que j'étais pour eux un compagnon. J'arrivais en fin de matinée et je repartais après le début de la soirée. La fin de la journée est très importante, parce que c'est le moment où les parents s'en vont et alors, un moment d'intimité, passer, s'installait entre moi et les enfants. Chaque film demande son propre mode de relation. Ici, elle n'est pas la même que dans la série sur Marseille.

SUR « LA RÉPUBLIQUE MARSEILLE »

Le compagnonnage sur ce film a duré presque deux ans. J'allais chez les gens, je mangeais avec eux. J'ai accompagné un

groupe qui luttait, et il s'agissait de filmer la continuité de cette lutte. Ces gens travaillaient sur un principe assez simple : faire en sorte que chacun raconte le problème qu'il avait et, partant de là, le groupe discutait du moyen de résoudre son problème. Le problème de chacun devenait l'affaire de tous, ce qui pour moi est une belle leçon de démocratie. Le documentaire filme des gens qui ont intériorisé ce qui s'est passé chez eux. On ne peut pas travailler dans l'immédiateté ; on travaille *dans l'après*, dans ce qui s'est sédimenté.

Cette série m'a permis de constater que ce que j'aime, c'est ce qui se passe sur-le-champ, comme par exemple avec les trois jeunes filles que j'ai filmées sur cette plage où j'étais souvent allé. Ce qui m'intéressait alors, c'était de saisir l'expérience que vit chacune d'elle dans ce lieu, cette ville, cette culture, expérience qui passe par la langue. Il s'agissait donc pour moi de comprendre cette façon de parler propre à chacune d'elles. Mais c'est parce que je connais bien ce lieu que je pouvais le filmer, un peu comme pour un musicien de jazz qui peut improviser parce qu'il connaît la musique. [Marseille est un endroit que je connais, entre autres pour y avoir travaillé avec René Allio, à mes débuts.] Je ne pourrais pas filmer à Montréal, par exemple, parce que je ne connais pas cette ville et la culture dans laquelle les gens baignent.

Pourquoi Marseille, tout particulièrement ? Ce qui est intéressant pour un cinéaste, c'est de se lancer dans une autre idée de film. Pour Marseille, je me suis dit : Je vais faire du cinéma ; je vais découvrir une ville en cinéma, une ville aux facettes multiples, et y passer le temps nécessaire, me disant que ça me prendra le temps qu'il me faudra pour trouver la forme. Je ne voulais pas filmer la Marseille qu'on connaissait, une ville que, d'ailleurs, je n'aurais jamais l'idée d'habiter. Le travail du cinéaste est justement de révéler ce qu'on ne voit pas. De faire remonter la mémoire à la surface, soit ce qui constitue une société. Marseille est une ville du récit. Les gens y arrivent souvent après une catastrophe, une guerre, un génocide (comme le génocide arménien). Ce sont donc des gens qui se reconstruisent dans l'après ; ils savent qu'ils viennent après une tragédie, qui n'est pas la même pour tout le monde, ce qui permet une fraternité au-delà des différences. Et c'est pour cela que Marseille est une ville où ça « fictionne » énormément, qui est constamment en train se mettre elle-même en fiction.

La seule chose dont j'étais à peu près sûr au départ, c'est que j'allais tourner pendant un an et demi et que ça ferait au minimum quatre films. Donc, je voulais explorer un territoire légèrement différent dans chaque film, suivre plusieurs pistes. Il y a le sujet – cette fameuse tyrannie du sujet avec lequel on se bat tout le temps – que vous voulez filmer et il y a l'expérience dans laquelle vous plongez qui détermine le type de filmage.

Ma façon de travailler est liée à l'histoire du documentaire. J'ai commencé à travailler dans le cadre du service public de l'ancienne ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision française) qui occupait tout le territoire en France ; il y avait seulement trois chaînes de télévision publique à l'époque. Il y existait alors un service de recherche, qui avait une fenêtre de diffusion : ses productions étaient montrées sur l'une des trois chaînes. Or ces productions n'étaient pas confiées à des gens de la maison, mais à des indépendants. Un des producteurs de l'ORTF, Thierry Garrel, est devenu plus tard responsable du documentaire sur ARTE. J'appartiens donc à une génération qui a pu éclore grâce à ce cadre offert par la télévision, et de laquelle font aussi partie des gens comme Nicolas Philibert, Claire Simon. On avait des séances de travail assez passionnantes avec Garrel, qui n'avaient rien de ces matchs de boxe qui surviennent souvent entre un réalisateur et un producteur – et comme cela m'est arrivé avec *La vie est immense et pleine de dangers*. Nous n'étions pas dans un rapport de pouvoir ; on nous donnait beaucoup de liberté. Le montage financier d'une série comme celle sur Marseille s'est fait au moment où est survenu l'éclatement du service public, ce qui a entraîné un encouragement pour les productions indépendantes. Chaque chaîne verse 5 % de son chiffre d'affaires dans un fonds qui est réparti sur diverses productions. J'ai vendu le film à une petite chaîne, qui me donnait 20 000 euros pour 50 minutes. Avant de tourner « La

république Marseille », Je voulais m'assurer d'avoir une somme suffisante pour couvrir tous les frais, y compris mon séjour, les frais de déplacement. Je me faisais héberger. J'ai donc vendu tant de kilos de films, et la production s'est faite avec 120 000 euros pour environ six heures de film.

SUR LE MONTAGE

J'aime beaucoup le travail de montage, et depuis *La vie est immense...*, je monte moi-même mes films. À l'IDHEC, je séchais mes cours pour aller dans les salles de montage, où je passais tout mon temps. Il faut être humble vis-à-vis du montage, parce qu'on ne peut monter que ce qu'on a tourné. Un cinéma comme le mien ne repose pas sur une construction intellectuelle ; c'est plutôt un cinéma de la démarche. Il s'agit donc de retrouver au montage ce qui s'est passé entre vous et la personne que vous avez filmée, ce qu'a provoqué pour l'un comme pour l'autre le fait de tourner ce film, et dont vous n'avez pas souvent conscience au moment du tournage. Même quand vous regardez les rushes, vous n'avez pas encore cette conscience de ce que vous avez enregistré. Et le plaisir du montage apparaît alors quand vous commencez à savoir où placer les plans. Le montage consiste d'abord à faire exister le geste, à le faire sortir d'une sorte de gangue. Le tournage n'est pas seulement la captation du réel ; vous faites émerger du champ que vous avez dans l'objectif quelque chose d'autre qui est la quintessence du réel que fait naître la caméra. Les images ont permis que d'autres images arrivent, qui sont celles que vous désiriez faire. Le cinéma apprend du cinéma, et vous, comme cinéaste, vous comprenez par le montage le film que vous êtes en train de faire. Le montage permet d'indiquer au spectateur les chemins lui permettant d'atteindre ce que vous avez vous-même trouvé. Et à la fin, c'est le spectateur qui construit le film. ■



La république (de la série « La république Marseille »)