

Mettre en scène le réel

Robert Daudelin

Numéro 146, mars-avril 2010

Distribution

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62761ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daudelin, R. (2010). Mettre en scène le réel. *24 images*, (146), 21-24.

METTRE EN SCÈNE LE RÉEL

par Robert Daudelin



EN 1979, À BRUXELLES, À L'OCCASION D'UNE RENCONTRE DE DOCUMENTARISTES OÙ L'ON retrouvait Frederick Wiseman et Jacques Leduc, Johan van der Keuken et Nicolas Philibert, et bien d'autres, le cinéaste belge Henri Storck déclarait : « Ce qui me paraît intéressant dans le film documentaire, c'est qu'on peut chaque fois tirer la forme du sujet, donc inventer chaque fois une nouvelle forme »¹.

La proposition de Storck, plus que jamais, a toute sa pertinence. Et nous pourrions assurément l'utiliser pour examiner la production de 2009. Mais le documentaire est un vaste territoire et il est relativement facile d'être injuste en imposant un même critère pour toutes les productions qui souvent répondent à des impératifs fort différents (projets didactiques, commandes, fenêtre sur une manifestation, etc.). Storck donc, de tout cœur, mais en douceur!

Pour les besoins de cet exercice, j'ai vu 23 longs et deux moyens métrages, soit une portion importante et assurément significative de la production documentaire québécoise de 2009, exercice parfois éprouvant, mais très stimulant, les bonnes surprises étant nombreuses et révélant une véritable renaissance du documentaire, essentiellement redevable, à deux ou trois exceptions près, à une nouvelle génération de cinéastes.

« POÉVIE »

Inventé par le regretté Jean Chabot pour les besoins d'une de ses chroniques dans le journal *Le Devoir*, le beau mot de « poévie » est tout désigné pour parler de certains films, parmi les plus précieux, de l'année 2009.

En littérature la poésie est un lieu indéfinissable; il n'en est pas moins un outil exceptionnel de connaissance, connaissance sensible qui sait mobiliser harmonieusement la tête et le cœur, les mots prenant tout leur poids sous la plume presque scientifique du poète. Et ces mots, devenus images dans l'art du cinéaste, sont ici aussi une forme de connaissance incomparable.

Le très beau film de Céline Baril *La théorie du tout*² est une illustration parfaite de cette approche. Magnifiquement servie par les images noir et blanc de Julien Fontaine, la mosaïque proposée par la cinéaste est une saisie poétique du territoire où le paysage magnifié est lieu de rencontres des discours et des images. Film où l'on parle de tout – parce que tout est dans tout –, il nous propose d'accorder la même attention à la description fabuleuse des fonds

marins qu'aux propos émouvants du déneigeur, de comprendre le désarroi du maire de Lebel-sur-Quevillon qui « interdit le suicide » en sa municipalité et de croire au rêve inqualifiable du patenteur qui veut dessaler l'eau de la mer pour participer au sauvetage de la planète.

Mais ce portrait, aussi éclaté soit-il, n'est en rien désordonné, tout au contraire : *La théorie du tout* est d'une unité, d'une harmonie hors du commun. Unité plastique où les enchaînements s'articulent aux noirs, gris et blancs de l'image pour consolider une émotion toujours présente, quels que soient le lieu ou la situation montrés, et qui trouve son apothéose dans le récit final du voyage en voilier. Enfin, l'unité du discours, Céline Baril a eu la bonne idée de l'ancrer dans des raccords musicaux, conviant autant d'instruments que de musiciens, de la contrebasse allemande de Normand Guilbeault au saxophone alto de Sophie De Courval. Ici aussi, c'est la poésie qui nous guide.

Dans un registre moins spectaculaire, mais tout aussi précieux, se situe *Aimer, finir* (lire aussi le texte p. 58) de Lucie Lambert.



Une tente sur Mars de Luc Renaud et Martin Bureau et *Bas! Au-delà du Red Light* de Wendy Champagne

Nous savions déjà par ses films précédents la capacité de la cinéaste à mobiliser la poésie pour saisir les êtres et les choses. Ici, les roches se souviennent et les jonquilles changent mystérieusement de couleur pour célébrer la vie et la belle histoire d'amour d'Anne-Marie et Jacques : quarante ans de vie inscrits dans des images toujours d'une grande beauté, d'une réelle rigueur plastique, et toujours chargées d'émotion. Comme si Lucie Lambert voulait nous rappeler, en toute modestie, que, pour un/une cinéaste, aimer un personnage, aimer un paysage, c'est d'abord savoir le cadrer.

Le bonheur d'Anne-Marie est plus fort que la mort récente de son mari et le suicide présumé de son fils Nicolas. Devant faire face à la douleur de Jade, sa jeune amie de 22 ans, victime d'abus, en deuil de ses jumeaux mais néanmoins confiante de retrouver un sens à sa vie dans le regard de son nouvel enfant et l'intensité d'une intimité redécouverte avec la nature, le bonheur d'Anne-Marie éclate dans les mots simples, les silences et les larmes retenues. Et toute la force du cinéma et son pouvoir unique d'évocation sont ici conviés.

« Je vis comme suspendue », constate Anne-Marie avec son sourire où douceur et rage font bon ménage. Et c'est la tragédie de l'histoire moderne des Innus qui est tout à coup évoquée à travers l'histoire de Jacques, né parmi les maringouins, mais pensionnaire durant onze ans pour devenir un « petit Blanc ». Histoire suspendue en effet d'une culture millénaire qui n'accepte pas la sédentarisation et renaît dans la révolte des nouvelles générations dont Jade traduit bien à la fois le désarroi et la détermination.

Filmé et monté par la cinéaste elle-même, *Aimer, finir* constitue de ce fait la définition même d'un film indépendant, la réalisatrice étant seul maître à bord. Et cette liberté, essentielle à cette approche, doit beaucoup aux nouveaux outils du documentariste : on peut désormais apprendre à manier une petite caméra électronique – même avec le raffinement qu'on attend habituellement d'un bon directeur photo, comme c'est le cas ici – et s'approcher en toute confiance de ceux et celles qui ouvrent leur vie devant nous. Cette approche, toute de confiance et de respect, de pudeur et de retenue, Lucie Lambert la pratique désormais avec un art consommé.

Autre exemple de ce recours à la poésie, l'étonnant *Bas! Au-delà du Red Light* de Wendy Champagne réussit à nous parler d'un sujet scandaleux (le commerce des adolescentes de la campagne pour alimenter les maisons closes de Bombay) à travers l'expérience menée par la chorégraphe Nancy Leduc dans un foyer de jeunes filles échappées de cet enfer. Ce regard oblique, qui s'appuie sur un travail de caméra exceptionnel (notamment de Katherine Giguère), où la beauté des visages est souvent célébrée par des clairs-obscur, et un montage d'une grande maîtrise qui donne au film son unité et sa fluidité, va pourtant au fond des choses, sans misérabilisme ni complaisance charitable. La présence de la danse autorise la cinéaste à accorder beaucoup d'importance aux mouvements, notamment à ceux des mains, qui deviennent pure poésie. Et si le vidéoclip final, avec son recours à l'animation, peut surprendre, il n'en est pas moins porteur d'espoir en un contexte qui en a terriblement besoin.

Une tente sur Mars de Luc Renaud et Martin Bureau est aussi une entreprise originale dont l'approche poétique est au service d'un sujet où l'on ne l'y attendait pas, à savoir : la vie et la mort de Schefferville racontées par les Innus qu'on y a sédentarisés. Si le film se propose de nous parler des « colons et colonisés du Nord québécois », c'est aux Innus qu'il confie le soin de raconter et de commenter. Encore ici les cinéastes font d'abord confiance aux images qui disent tout dans leur urgence de montrer et quand l'Innu qui guide les cinéastes utilise la belle expression « Affirmer son territoire », nous sommes déjà convaincus.

Le film soulève par ailleurs la question, aussi ancienne que le *Nanook* de Flaherty, du recours à la mise en scène dans le cinéma documentaire. Car il y a bien ici mise en scène (jusque et notamment dans la séquence finale qui donne son titre au film), et pas seulement « mise en place », comme on aime le dire dans le cas du cinéma direct. Les personnages filmés (toujours à bonne distance) sont autant d'acteurs de la situation décrite et le montage (auquel a collaboré une monteuse chevronnée, Mary Stephen) multiplie les audaces et les provocations : cadres noirs qui rythment le film et deviennent sa respiration et textes fréquents sur fond noir ou en « super » sur les images. Mais jamais nous ne perdons de vue la tragédie qui se joue devant nous et dont témoigne éloquentement et avec originalité autant qu'urgence ce véritable projet de cinéma sur un sujet qui aurait pu n'être que reportage impressionniste.

Ultime exemple de ce cinéma de poésie, le très beau et très émouvant film de Jean-François Caissy, *La belle visite* (lire la critique p. 56). Description de la vie quotidienne des pensionnaires d'une maison de retraite pour personnes âgées, le film évite tous les pièges du genre pour devenir un véritable voyage au pays de la vieillesse ou, pour emprunter au cinéaste sa propre définition de son film, « une représentation symbolique de nos aînés ». Mais si cette représentation,

comme le souhaite encore le cinéaste, évite « le concept de personnages vedettes », elle n'en est pas pour autant désincarnée. Tout au contraire, ce film admirable déborde d'émotions, mais d'émotions jamais appuyées et que le spectateur doit en quelque sorte fabriquer lui-même en s'imposant une lecture attentive du film. Car ici, c'est le cinéma qui est au poste de commandement. Et la forme que Storck nous incitait à trouver est partout présente et productive de sens. La caméra de Jean-François Caissy (et de son directeur photo Nicolas Canniccioni : un nom à retenir) se déplace à la vitesse des pensionnaires – le plan-séquence final étant exemplaire de ce parti pris tout à fait pertinent – et souffre même à un moment donné d'emphysème et doit s'arrêter au milieu d'un travelling!

Ce lieu où la vie s'écoule entre le « Je vous salue, Marie » du rosaire quotidien et les « Avis de décès » de la radio locale, est envahi d'une présence incontournable, bien au-delà de la gangue catholique qui pourtant l'enrobe. La qualité plastique exceptionnelle du filmage (ces raccords dans les tons, les plans qui sont autant de tableaux et ces pans droite-gauche et retour), la présence des sons du lieu, le rythme même du film viennent chercher le spectateur et en faire un véritable personnage.

Réfléchissant aux films québécois qu'il venait de voir aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal, André Pâquet pouvait justement écrire : « Toute reproduction de la réalité suppose ici une forme ou une autre de mise en scène où s'introduit quelque chose de plus dans les rapports avec les gens, dans le rapport à l'image; quelque chose qui perturbe, dérange, questionne et laisse place au spectateur »³.

PARLER DE SOI

Ancien assistant de Norman McLaren, poète du cinéma s'il en fût jamais un, auteur d'un film sur le poète Earle Birney et de deux films-essais (*The Passerby* et *La cinquième province*) d'une évidente poésie, Donald McWilliams nous propose maintenant un film plus grave, à première vue moins libre que ses films précédents, mais qui est assurément l'un des plus importants de 2009.

Abandonnant les réflexions larges sur la mémoire, l'exil, la prégnance des images et autres thèmes afférents, McWilliams accepte d'affronter l'un des moments les plus difficiles et déterminants de sa vie. En mai 1955, alors que, jeune conscrit dans l'armée britannique, il fait son service au Kenya, McWilliams et le détachement dont il fait partie sont pris sous le feu d'un groupe de révolutionnaires mau-mau; les soldats britanniques ripostent, sont bientôt rejoints par un renfort et les guerriers africains sont éliminés. Pour le jeune soldat McWilliams, le choc est tragique: il a possiblement tué un ou des hommes vis-à-vis desquels il ne nourrit aucune haine et dont, au contraire, il respecte la lutte. Rentré à Londres quelques mois plus tard, il considère que son pays n'a plus rien à lui apporter et il décide d'émigrer au Canada où il vit toujours.

En ce temps-là rouvre cette blessure toujours vive, alors que le cinéaste a maintenant plus de soixante-dix ans, et tente d'éclairer cet épisode de sa vie. Revisitant les lieux de la fusillade, recueillant le témoignage d'un leader mau-mau, nous livrant même le contenu de son journal de l'époque, le cinéaste essaie une nouvelle fois, mais ici publiquement, si l'on peut dire, de comprendre ce qui lui est arrivé ce premier mai 1955. Bien que le terrain exploré soit éminemment personnel, le film a vite fait de déborder sur une réflexion beaucoup plus large, sur la mémoire, sur ce qu'elle nous cache, aussi bien que

ce qu'elle nous impose comme geste de conscience. Et, comme toujours chez McWilliams, les documents d'archives sont utilisés avec une pertinence exceptionnelle. Quant à la présence du cinéaste, dans le commentaire comme à l'écran, elle est, pour une fois, pleinement justifiée: il n'aurait pas pu en être autrement; c'était là le prix à payer



La dérive douce d'un enfant de *Petit-Goâve* de Pedro Ruiz

pour qu'existe ce très beau film.

Frank Wimart qui, lui, signe son premier long métrage avec *C'est notre histoire*, nous parle aussi à la première personne, se filmant alors qu'il part à la recherche de son père, découvrant à cette occasion les secrets de sa famille paternelle et la France profonde. Si le film est parfois malhabile (ah! ces zooms inutiles!), il a néanmoins le grand mérite d'admettre le silence et de respecter la durée, ce qui permet des moments de réelle émotion.

EN PRIME TIME

Soucieux de leur efficacité et, de ce fait, d'une facture très différente, certains films semblent ambitionner une sortie en salle ou un passage en *prime time* sur une grande chaîne. Le modèle est bien connu et a désormais ses règles; les télévisions européennes (Arte notamment), aussi bien que nord-américaines en font un usage très courant. Mais cette efficacité, comprise au départ comme une arme contre le zapping, si elle surdétermine le film, débouche presque fatalement sur le non-cinéma de Michael Moore. Heureusement nous sommes loin de là dans les trois films que nous pouvons regrouper, un peu arbitrairement admettons-le, sous cette étiquette.

L'affaire Coca-Cola de Germán Gutiérrez et Carmen Garcia, justement « formaté » comme un film-enquête d'une grande télévision, s'en sort par sa solidité et son professionnalisme. Brillamment filmé par Gutiérrez, monté comme une fiction, le film avance comme un vrai thriller et le découpage en chapitres tient le spectateur en haleine du début à la fin. Autre point en sa faveur, les spécialistes convoqués pour nous expliquer les enjeux de cette lutte contre la multinationale au nom mondiallement célèbre sont aussi les protagonistes, américains et colombiens, de cette lutte.

Visionnaires planétaires de Sylvie Van Brabant, par son sujet plus que par son traitement, appartient aussi à cette catégorie – le film a d'ailleurs eu droit à une sortie en salle. Inutile d'épiloguer sur la pertinence de sensibiliser les gens aux défis écologiques que doit affronter notre planète et la cinéaste investit sa générosité et son talent dans cette cause urgente. Malgré la qualité des intervenants et le



capital de sympathie de Mikael Rioux, le film, malheureusement, ne convainc pas totalement : la surabondance des procédés (écran mosaïque, interventions sur la surface de l'image, texte du rappeur) distrait plus qu'elle ne mobilise notre attention. Peut-être sommes-nous à nouveau face à ce problème classique du cinéma documentaire : le grand sujet!

Enfin *Le dernier train* de Lixin Fan, qui a eu droit lui aussi au grand écran, est une réussite déjà couronnée (Amsterdam, Sundance, etc.). Avec raison. Ce film magnifique est un nouveau portrait troublant de la Chine qui s'installe dans l'économie de marché, au détriment de ceux qui travaillent loin de leur famille pour rendre possible justement ce passage au capitalisme d'État.

Comme Yung Chang l'avait fait magistralement dans *Sur le Yangzi*, Lixin Fan concentre son attention sur une famille, filmée de près, avec un respect et une complicité remarquables, pour nous parler de la Chine actuelle et des millions d'ouvriers déplacés qui assurent sa croissance exponentielle. Cette proximité, souvent physique (l'affrontement violent entre le père et sa fille), mobilise le spectateur, provoque l'émotion, sans jamais barrer la route à la réflexion : définition même du rêve de tout documentariste. Jamais nous n'oublierons cette image du couple faisant sa lessive quotidienne dans sa chambre d'exilés, à plus de 1 200 kilomètres de son village d'origine où, depuis 16 ans, ils ne retournent qu'une fois par année revoir leurs enfants qu'élève une grand-mère magnifique, mais déjà très vieille. Et si le départ des trains du Nouvel An est déjà une pièce d'anthologie et un tour de force éblouissant, c'est cette image de la petite chambre où se reposent l'homme et la femme, inquiets de l'avenir de leur adolescente révoltée, qui restera à jamais gravée dans notre mémoire.

PORTRAITS, PERSONNAGES, PAROLES

Le portrait est un genre largement pratiqué par le documentaire; le *Nanook* de Flaherty étant encore une fois la référence historique fondatrice. Mais ici aussi le poids de la télévision a eu une influence néfaste et les canons de la PBS américaine sont responsables de dizaines de portraits d'artistes par exemple, identiques, et identiquement ennuyeux, qu'on retrouve bon an, mal an au programme du Festival international du film sur l'art de Montréal. Heureusement, malgré les risques évidents, vu le bagout de Dany Laferrière, tel n'est pas le cas du très attachant *La dérive douce d'un enfant de Petit-Goâve* de Pedro Ruiz. Portrait tout en mouvement de l'écrivain, ce film chaleureux évite le discours prétentieux et hagiographique, traite avec humour les témoignages des intervenants externes (dont celui du cinéaste Laurent Cantet) et fait bon usage des lieux que s'approprie Laferrière. Empruntant à ses livres ses commentaires, l'écrivain sait éviter l'anecdotique et, avec la complicité amicale du cinéaste, nous associe à sa déambulation planétaire.

Le portrait du *crooner* Michel Louvain que propose *Les dames en bleu* de Claude Demers n'est pas non plus sans qualité, mais la structure trop répétitive du film affaiblit assurément son propos – sans parler d'un usage consternant de plans de *Lonely Boy* pour étoffer certaines *reaction shots* des archives télévisuelles qui parsèment le film. Comment en effet admettre que le cinéaste, au-delà de toute volonté de citation, s'approprie, sans nous en prévenir, les images célèbres de Wolf Koenig⁴ pour pallier la banalité de celles qu'il emprunte à la télévision de l'époque? Reste par contre le portrait magnifiquement émouvant de cette vieille ouvrière, flouée par la vie et qui, tout en restant fidèle à Louvain, tricote pour les abonnés de la Maison du Père.



Photo : Don McWilliams, Office national du film du Canada

En ce temps-là : souvenirs des derniers jours de la colonie du Kenya de Donald McWilliams

Tous ces films, d'une façon ou d'une autre, posent la question : « Comment filmer la parole ? » Héritée du cinéma direct, cette question toujours actuelle n'a pas fini d'enquiquiner les documentaristes, y compris ceux et celles – et il y en avait plusieurs dans cette sélection – qui ne semblent pas s'en soucier... La caméra qui écoute doit aussi être une caméra qui voit et qui cadre et le documentariste gagnerait parfois à regarder du côté de la fiction au moment de filmer la personne qui accepte de lui parler.

Ainsi en est-il aussi de la question de l'usage approprié des plans d'archives. Une bonne douzaine des films vus pour ce bilan font usage d'archives filmées : extraits de films anciens (de famille ou autres), émissions de télévision, actualités. Les archives sonores, notamment radiophoniques, sont également utilisées. Étant donné le rapport du documentaire à l'histoire, ce recours aux archives n'est pas fortuit, peut-être est-il néanmoins souvent arbitraire : il y aurait là place pour un débat. Le recours aux documents d'archives semble parfois paresseux : le cinéaste y fait appel pour faire avancer son film qui manque de souffle. Sans parler de l'invitation à la nostalgie face à laquelle on se défend bien mal – « Ah le bon temps des *Couche-tard* avec Roger Baulu et Jacques Normand ! »... Enfin les documents d'archives viennent souvent rompre l'unité plastique d'un film et cette atteinte à sa cohésion et à sa cohérence n'est pas sans interférer, même si c'est de façon inconsciente, sur la lecture du spectateur.



Source : Office national du film du Canada

L'affaire Coca-Cola de Germán Gutiérrez et Carmen García

CONCLUSION TEMPORAIRE

Le paysage du documentaire est vaste. « Ce cinéma est multiple », disait encore Henri Storck en 1979. Et ce paysage est toujours à réinventer. C'est ce qui fait sa richesse. C'est aussi ce qui constitue un défi permanent pour tous les cinéastes qui choisissent de pratiquer un cinéma du réel. Une pratique qui était bien vivante dans le cinéma québécois de 2009. 🇩🇪

1. Propos reproduits dans *Cinéma et réalité*, Vie Ouvrière, Bruxelles, 1982.
2. Relire la critique de Gérard Grugeau dans le numéro 144 de *24 images*.
3. Sur le site « Cinéma québécois » de Télé-Québec.



CINÉMA | MÉDIAS INTERACTIFS | TÉLÉVISION
DOCUMENTAIRE | ÉCRITURE DE LONG MÉTRAGE

**PROGRAMMES DE FORMATION
POUR ACCÉLÉRER
SON PARCOURS PROFESSIONNEL**

FAIRELINIS.COM - 514.285.4647

**DATE LIMITE
D'INSCRIPTION
ÉCRITURE DE
LONG MÉTRAGE
12 MAI**

**GÉRALDINE CHARBONNEAU | ÉLAINE HÉBERT
ALEXIS FORTIER GAUTHIER**
— SCÉNARISTE, PRODUCTRICE ET RÉALISATEUR
DU COURT MÉTRAGE *APRÈS TOUT* ET DIPLÔMÉS DE L'INIS





