



Le cinéma documentaire, pluralité des regards et des représentations

Le processus de création - L'illusion biographique - La place de l'autre

Ce troisième article dédié à la démarche documentaire se focalise sur un film en devenir, « Le geste ordinaire » de Maxime Coton. Nous avons choisi ce documentaire, dont le tournage n'a pas encore commencé, afin d'appréhender le processus de création à l'œuvre dans un projet de film.

Marianne Osteaux
Directrice de l'atelier de
production et productrice
au CVB

Dans une production qui embrasse une ambition professionnelle, qui cherche des soutiens financiers et des collaborations, l'auteur-réalisateur va écrire un dossier qui traduit le plus fidèlement possible ses intentions. Le producteur, et bien plus encore lorsqu'il s'agit d'un premier film, accompagne l'auteur dans cette rédaction, lui proposant une sorte de miroir de sa pensée. En lisant le dossier, il devient, en quelque sorte, le premier spectateur d'un film qui n'existe pas encore. Avec son expérience, il peut débusquer des contradictions, s'assurer de la clarté et de la lisibilité du texte.

Relevons la particularité, et non des moindres, de l'écriture d'un film documentaire. Comment anticiper un réel qui n'est pas encore? Comment prévoir un « casting » de personnes-personnages que l'on rencontrera au cours du tournage? Comment mettre dans la bouche des protagonistes du film, dans leurs gestes, des paroles et des actions que le réel conduira? Et si l'on galvaude l'expression du réel qui dépasse la fiction, c'est qu'il en est pourtant ainsi, dans l'imprévisible, le surgissement de situations, de dialogues par essence impossibles à décrire,

à écrire par avance puisqu'elles n'ont pas encore eu lieu.

Dans la veine du documentaire où une trajectoire de vie est exposée, c'est en quelque sorte de nous qu'il s'agit. Les personnes à l'image nous parlent d'elles, et nous renvoient à nos propres vies. Cet espace créé par le cinéaste entre son sujet et la place proposée au spectateur s'organise en grande partie par la position que le cinéaste donnera à ses personnes-

Le réalisateur

Sorti de l'INSAS il y a deux ans, et diplômé de la section son, Maxime Coton est un jeune auteur. Il partage son activité entre la réalisation de créations radiophoniques, la prise de son, le montage et le mixage de documentaires, l'écriture, et la réalisation de son premier documentaire filmique, « *Le geste ordinaire* ».



personnages. D'où l'extrême importance accordée à la place de l'autre dans la réflexion menée.

Cet article est construit sur base d'un entretien réalisé en avril dernier avec Maxime Coton, de citations sociologiques ou littéraires, et des photos de repérage.

Synopsis

J'ai quitté La Louvière, petite ville de province, pour Bruxelles : les terriils pour les bibliothèques.

Le film est un regard sur mon père, ce qu'il m'a transmis.

Le film est un questionnement sur ce qui nous sépare.

Le film s'ouvre et se ferme sur les images d'une usine. J'y découvre mon père : je propose un chemin.





Un parcours à travers une histoire personnelle et celle d'un pays : la Belgique ouvrière. On voit le travail, on écoute les gestes. Les paroles se dressent et nous aident à comprendre ce qu'est être ouvrier aujourd'hui.

Écrire un dossier, écrire un film?

Marianne Osteaux : A priori, on peut penser que les processus de création pour une œuvre littéraire, plastique, ou la réalisation d'un film ne divergent pas fondamentalement.

La pensée précède la création. Mais le geste fait partie du processus. Beaucoup de cinéastes s'insurgent contre l'obligation de traduire par écrit leurs intentions. Ils estiment que le cinéma (l'acte de filmer) possède en soi une logique, une poésie, une action créatrice.

Qu'en pensez-vous ?

Maxime Coton : L'écriture est un processus constructif parce que cela permet de structurer la pensée, et d'entrer dans le processus filmique.

Mais j'ai vécu l'obligation de traduire mon projet en dossier comme une contrainte: ce n'est pas le fait d'écrire (en soi écrire est une chose positive), mais d'écrire pour répondre à un certain nombre de critères. Cela formate le projet et sa facture finale, et conduit à une forme particulière de cinéma. Il y a des manières de faire des films (en fiction et en documentaire) qui ne se basent pas sur un travail écrit très approfondi.

La biographie

M. O. : Dans « *Le geste ordinaire* », vous citez Annie Ernaux: « *Il faudra que j'explique tout cela. Je voulais dire, écrire au sujet de mon père, sa vie, et cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. (...). À chaque fois, je m'arrache au piège de l'individuel.* » Pourquoi faites-vous référence à cet auteur?

» Pourquoi faites-vous référence à cet auteur?

M. C. : En littérature, Annie Ernaux est une des rares femmes de lettres que j'ai lues qui parvient à un équilibre entre la notion de moi, de biographie et la notion de création, d'art. Elle part d'elle, de son entourage. Cela devient le matériau de son écriture. Je ne trouve pas sa démarche nombriliste : par la magie de l'écriture, sa vie elle-même rayonne et devient plurielle. C'est touchant parce que – et cela rejoint la démarche documentaire – à travers ses créations, je perçois un bout de réel (le sien). Il s'agit de quelqu'un qui me parle et qui parle à mon imaginaire simultanément.

L'« illusion (auto)biographique »?

Le sociologue français Bourdieu met en questions la « *tentation (auto)biographique* ». Il questionne la trajectoire de vie ayant au départ une intention, une finalité:

« *Parler d'histoire de vie, c'est présupposer (...) que la vie est une histoire et qu'une vie est inséparablement l'ensemble des événements d'une existence individuelle conçue comme une histoire et le récit de cette histoire. (...) Le fait que « la vie » constitue un tout, un ensemble cohérent et orienté, qui peut et doit être appréhendé comme expression unitaire d'une « intention » subjective et objective, d'un projet (...) qui est aussi un but, un accomplissement. (...).* »¹
Qu'en pensez-vous ?

M. C. : Le matériau biographique est un prétexte pour faire du cinéma, c'est un prétexte pour donner à voir une vision du réel. Et en documentaire, la question de la biographie et du réel est importante. Dans mon projet, cette illusion biographique, ce regard vers le passé est à l'œuvre, mais pas uniquement. Le principe du documentaire est de filmer un réel, au présent. L'idée de parler d'un passé, d'une biographie, d'une autobiographie dans un présent visible à l'écran. Il faudra trouver une justesse dans cet entre-deux, dans ce qui est montré dans le présent qui fait référence à un passé, à une histoire.

Le réel discontinu, aléatoire?

M. O. : Comme l'indique Alain Robbe-Grillet, « *l'avènement du roman moderne est précisément lié à cette découverte : le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique, d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire* ». Cette réflexion nous interroge en cinéma, dans cette appréhension d'un réel aléatoire, discontinu, où l'on ne peut préjuger de ce qu'il va se passer au tournage.

M. C. : Je rejoins tout à fait cette notion parcellaire, discontinue de la biographie et du documentaire. Le présent du documentaire (le présent de l'action émaillée de choses parfois anecdotiques) est mis en parallèle avec la biographie comme une linéarité (avec un début et une fin).

Ce que je voudrais filmer n'est pas extraordinaire, mais représentatif de cette disparité temporelle. Filmer mon père maintenant, il a 48 ans, j'en ai 22 ..., c'est filmer un moment de réel, c'est nous filmer nous en tant que corps (père-fils).

Organiser le réel?

M. O. : Vous organisez le réel, vous lui donnez une certaine forme. Seriez-vous une sorte de démiurge ? Et quand vous imaginez une séquence tournée avec votre père dans les cerisiers en fleurs, vous amenez un registre plus émotionnel que rationnel.



La difficulté est de transcrire l'effet que le montage de ces moments fragmentés provoque pour le spectateur.

Le temps

M. O. : «Le temps, ici, n'est pas une mesure. Un an ne compte pas : dix ans ne sont rien. Être artiste, c'est ne pas compter, c'est croître comme l'arbre qui ne presse pas sa sève, (...) patience est tout. » Rainer maria Rilke.

Dans la préparation de votre projet, le temps a-t-il une importance particulière ?

M. C. : Rilke a raison à cent pour cent. En particulier en cinéma, le créateur n'est pas maître de ce temps. Les contraintes extérieures prennent le pas sur les contraintes de la création. Par exemple, je sens que j'ai filmé ce qui était prévu, mais je dois encore filmer, je le sens, il manque quelque chose. Dans le meilleur des cas, ça se fait. Parfois il n'y a plus d'argent, on ne peut plus tourner. Le cinéma est une entreprise collective, je ne suis pas impliqué seul. Il y a toute une équipe de tournage, de montage, il faut de l'argent pour payer tous les techniciens.

Un cinéma social ?

M. O. : Votre projet s'inscrit dans la veine du cinéma social qui filme le travail, qui filme la classe ouvrière, qui filme les petites gens. Votre film s'apparenterait-il aux films de documentaristes fameux comme « *Misère au Borinage* » de Henri Storck qui date de 1933, « *Déjà s'envole la fleur maigre* » de Paul Meyer de 1960, ou Buyens « *Combattre pour nos droits* »

M. C. : Un journaliste qui écrit, organise le réel... Quand je relate un événement, j'induis un point de vue et il faut l'accepter. Ce point de vue doit être chapeauté par cette préoccupation du rapport à l'autre, de la place que j'occupe et celle que je laisse à l'autre... Parce que ce rapport à l'autre est dynamique, il évolue au fil du temps : je filme mon père, peut-être qu'il n'a pas envie d'être filmé ce jour-là ? Je dois en prendre conscience parce que je vois le documentaire comme un dialogue, un aller-retour entre le cinéaste et le sujet filmé.

Ensuite viennent les questions de forme : comment choisir mes cadrages, comment réagir à ce réel qui se présente ? Les questions et les choix se posent en filmant (pas uniquement quand la caméra tourne), peut-être seulement parce que j'en ai envie. Là ... j'ai envie de filmer mon père dans les cerisiers en fleurs. Même si l'on pense rationnellement que cela ne sert pas le propos. La création fait appel au sensible selon des codes rationnels, mais pour s'en échapper ou, du moins, pour les surplomber. C'est comme s'il y avait du rationnel et puis, en satellite, tout ce qui est émotionnel.

Le réel se dérobe ?

M. O. : Le réel, dans sa discontinuité, dans sa fragmentation, nous échappe ? Cela pourrait rejoindre Duras qui travaille

sur ce qu'elle appelle l'indicible; « *en soi* » on ne peut pas le dire, on ne peut que tourner autour et parler « *autour de* ». Elle dit: « *je ne peux pas écrire* » « *je ne peux pas dire l'amour, je ne peux qu'écrire autour de* ».

M. C. : On pourrait peut-être définir le documentariste comme celui qui ne peut pas montrer et qui donc donne à voir.

Dans ce « *donner à voir* », chacun prend ce qu'il peut. La question du démiurge est là, doublée de ce « *je ne peux pas montrer* » ; ce que je montre, en choisissant ça, je rate quelque chose qui n'est pas dans le film. J'aime cette idée de « *tourner autour* ». On tourne autour du réel, qui ne peut être que fragmentaire. Cette notion du réel fragmenté, fragmentaire... ou circulaire, laisse la place à autre chose.





qui date de 1961 ? En quoi votre projet se rapproche-t-il de ces films ou s'en éloigne-t-il ? Est-ce une question de positionnement politique ou formel ?

M. C. : Je pense qu'il s'en rapproche par les thèmes abordés et par les personnes filmées. Dans les années 1930, en 1960/61, ces films avaient une valeur, un objectif et une portée sociale et politique. Je n'ai pas cette envie et je pense qu'il n'est plus pertinent d'avoir cette ambition dans le cinéma, entre autres en raison du poids de la télévision et des images qui nous submergent. Je ne serais pas à la mesure de cette ambition parce que je n'ai pas les compétences pour le faire. Un des moteurs du film est d'ailleurs ce manque d'engagement politique, ce manque civique qui est le mien.

Les personnes filmées, même si elles seront les mêmes (les ouvriers sidérurgistes NDLR) n'ont plus le même poids. C'est déjà du passé; ces personnes sont déjà des fantômes. Dans les années 1930, quand Storck filme « *Misère au borinage* », ces gens avaient un avenir dans le champ du travail. Aujourd'hui, on ferme les usines et on n'en ouvre plus.

M. O. : En guise de conclusion ?

M. C. : Je suis impatient de filmer.

Pour donner au lecteur un ordre de grandeur de la fabrication d'un documentaire, nous travaillons entre neuf mois et un an pour élaborer le dossier et trouver des financements. Ensuite viendra une période de 4 à 8 semaines de tournage, précédée des repérages. Vient ensuite une période de montage qui peut aller de huit à douze semaines. Un temps donc qui peut s'étirer (en moyenne) de un à trois ans entre l'idée de départ et la projection du film terminée.

Ces durées peuvent varier infiniment d'un projet à l'autre; le tournage de certains sujets s'étale parfois sur plusieurs années. Chaque film étant pas essence singulier. ◀

¹Pierre Bourdieu, « *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action* », Paris, Éd. du Seuil, 1994.

