

Le tourniquet des regards

Par François NINEY

en **conclusion** de l'ouvrage « *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire* » - INA De Boeck, 2002.

Il est paradoxal de devoir conclure après un parcours qui nous a conduit à constater les vertus de l'œuvre ouverte, et à repérer les inventions esthétiques en matière de cinéma documentaire non comme des innovations purement formelles mais comme une succession de redéfinitions de nos relations historiques de et à la réalité. **Repenser le découpage de la réalité, la relation sujet/objet qui en constitue le champ de significations, et le langage audiovisuel qui permet d'en exprimer et communiquer le sens : tel apparut le pari réitéré de l'expérience documentaire chaque fois qu'elle tente d'arracher une projection du monde (poïétique) à la série des clichés (statique).** Car, n'en déplaise à l'indifférente « objectivité » médiatique, nous ne sommes plus les spectateurs d'un monde à déchiffrer mais acteurs du théâtre de la vie. Pour le dire encore avec Heisenberg (cf. *La nature dans la physique contemporaine*, 1953), partout, dans la nature qu'il s'est réappropriée par la technique, « l'homme ne rencontre plus que lui-même » et paradoxalement se retrouve perdu, car il touche aux limites du progrès technique, non pas quantitativement mais quant au dévoilement du sens. Moment de retournement où l'homme, qui croyait trouver le sens des choses dans les choses, se découvre indissolublement producteur du sens des « choses » dans le cadre de systèmes de pensée limités et de cohabitation relatifs.

Dans cette situation nouvelle, « *sans partenaire ni adversaire* », l'homme se trouve en demeure de renoncer à l'idéal de maîtrise et de vérité absolue, d'inventer de nouvelles valeurs « *dans un espace à un plus grand nombre de dimensions* » et de forger un nouveau concept de « réalité » (qui ne saurait plus figurer une totalité promise et soumise, mais une connexion de champs d'interactions et d'interrogations partiels). Cette préoccupation peut se lire, a contrario, dans les nombreuses réévaluations dont fait actuellement l'objet, tant en physique que dans les sciences humaines, **le concept de « fiction », qui ne se situe plus dans une opposition simple à la notion de ce réel** ». De même que ne peuvent plus s'opposer nature et culture dans un monde entièrement pénétré par une technique autant subie que voulue. « *Car la technique n'apparaît presque plus comme le produit d'efforts conscients humains en vue d'augmenter le pouvoir matériel ; elle apparaît plutôt comme un événement biologique à grande échelle au cours duquel les structures internes de l'organisme humain sont transportées de plus en plus dans le monde environnant l'homme ; c'est donc un processus biologique qui par sa nature même se soustrait au contrôle de l'homme ; car même si l'homme peut faire ce qu'il veut, il ne peut pas vouloir (consciemment)* »

ce qu'il veut », conclut Heisenberg en s'inspirant de Nietzsche (*La nature dans la physique contemporaine*, p. 132). Force nous est d'abandonner l'idéal démiurgique de la mécanique industrielle, et d'inventer des relations, à la fois physiques et sociales, plus diversifiées et ouvertes, avec ce qu'il est convenu d'appeler désormais notre environnement.

Projeter le monde pour s'y retrouver : ce mouvement propre à l'illusion d'optique cinématographique paraît une allégorie de la transformation radicale qu'a connue notre vision du monde au cours du siècle écoulé. La multiplication et la circulation des prises de vues tous azimuts nous ont-elles rapprochés d'une transparence de « l'état des choses », d'une pleine connaissance des événements, comme semblent n'en pas douter les inconditionnels des actualités et de la télévision ?

Nous ont-elles au contraire brouillé la vue et la vie, comme le dénoncent les contempteurs de la société du spectacle ? Ni l'un ni l'autre ... ou l'un et l'autre. Ces images omniprésentes du monde ont modifié et remodelé irrémédiablement notre perception du monde, et le monde lui-même ... même pour qui ne les regarderait pas. La question n'est pas de les diviniser ou diaboliser, ni même d'en constater l'irréversible fatalité. Elle est de savoir ce qu'elles nous font, ces images, quel monde elles font entre nous ; comment elles nous font voir (imaginer) et si nous pouvons en faire quelque chose ... quelque chose d'autre que des images : c'est à dire à **quelles conditions elles ne sont pas juste des images, mais deviennent des images justes.** Passons les donc en revue, pour conclure, ces conditions de « justesse » qu'ont communément ignorées les propagandes filmées mais qu'ont su mettre à jour et faire évoluer les inventeurs de documentaires.

1. La prise de vue n'est pas dans un rapport bijectif au référent réel qu'elle fixe, elle renvoie également à la chaîne des signifiants dans le film, à une signification qu'elle prend dans le montage, et à la chaîne des interprétants au-delà (spectateurs, autres images). Elle n'est pas simple analogue, évidence, présence, mais **re-prise dans un tissu temporel de connotations.** C'est de cette double articulation réel-imaginaire, récit-temps - scotomisée dans toute propagande « objectiviste » - que le langage audio-visuel créatif tire son pouvoir de « *sommation du réel qui nous donne toujours à penser sur les choses en même temps qu'il nous donne à penser avec les choses* ».

2. Même photographique, l'image n'est pas une preuve qui (se) suffit. **Elle traduit et trahit.** C'est justement du rapport, variable et interprétable, entre ces deux fonctions que la prise de vue tire sa signification ; et c'est sous ce rapport que le spectateur en tirera un sens et qu'il accordera sa croyance (comme on s'accorde en musique). Cette évaluation-interprétation se réalise par **la mise en relation de la prise de vue avec son contexte, non seulement** dans la réalité extérieure mais dans le film en question. Une interprétation juste (ou vraie), de la

part du filmeur comme du spectateur, c'est celle qui transpose pertinemment (par sa façon de cadrer, découper et relier le sujet) une contextualisation dans l'autre.

3. Ainsi, dans l'élaboration d'un film de mémoire, ce qui détermine la sélection des images d'archives - esprit es-tu là ? - ce n'est pas leur nature intrinsèque (*nature* plutôt problématique, cf chap 15), ce sont les questions qu'on leur pose et l'intrigue qui va les remettre en jeu. Le «document» ne témoigne pas comme l'empreinte d'un événement ou comme une icône en tenant lieu, il est à interroger comme une représentation renvoyant à une chaîne d'interprétants d'alors, qu'il convient de ressaisir et de confronter à la chaîne d'interprétants dans laquelle le film actuel et son spectateur resituent ledit document.

La « nature » originelle de l'archive (fiction ou reportage, réclame ou propagande, ethnologique ou industrielle) devient seconde relativement à la fonction qu'elle vient occuper dans le nouveau montage et qui lui fait dire autre chose que ce pour quoi elle avait été conçue. Et l'esprit dans lequel elle a été conçue est en partie révélé par ce décalage. On voit mieux pourquoi documentaire et fiction s'interpénètrent et peuvent aller jusqu'à inverser leur rôle : l'extrait de fiction devient document de l'époque, l'actualité apparaît rétrospectivement comme fiction propagandiste voir M. Ophuls p 443,444) ; ou bien, s'il s'agit d'un documentaire sur un cinéaste, celui-ci peut apparaître comme un acteur et ses extraits de films comme des documents biographiques (voir Sternberg par Labarthe, p 358).

4. Ce que le cinéma documente, en tant que chronique « bio-graphique », ce n'est pas un face à face sujet/objet, caméra/événement mais une inter-relation ternaire filmeur/filmé/spectateur incluant la position du filmeur dans le film et le regard du spectateur dans son dispositif (même quand on prétend l'objectiver devant, comme dans les actualités). C'est de l'exclusion (illusoire) de ce troisième terme que les médias audiovisuels tirent bénéfice: ils revendent au spectateur a posteriori un regard supposé absent du champ initial de l'événement se jouant seul, de lui-même, « en direct» devant la caméra. C'est, inversement, de cette double inclusion (du filmeur dans le filmé, du spectateur dans le filmeur) que l'invention documentaire, et cinématographique en général, a su tirer des visions critiques et de nouvelles optiques (cf. chap 6 et 9).

5. Faute de Raison suffisante, on ne saurait plus désormais parler sans dire d'où l'on parle, pour quoi, quelle relation agit. Faute d'évidence (d'images pleines), on ne saurait plus faire image sans montrer d'où l'on montre, de quel champ il s'agit. Et ce relativisme nécessaire n'est pas défaut d'objectivité, comme le croit et le craint le réalisme métaphysique, mais élaboration d'une autre forme (plus spécifiée et compréhensive) d'objectivité, d'un nouveau type de relations sujet/objet, nous/monde, mémoire/histoire. C'est précisément ce que mettent en jeu les formes originales d'interlocution chez Resnais et Marker (chap 6) ou

Marcel Ophuls (chap 17), d'interactions chez Wiseman et Rouch (chap 9) ou Van der Keuken (chap 13), d'interférences fiction/ réel chez Kramer et Kiarostami (chap 18).

6. Il y a, néanmoins, dans toute projection ou narration, une instance anonyme d'énonciation, de monstration, qui ordonne *in fine* le récit dont elle s'absente. Mais rappelons la différence cruciale qui s'impose: dans la propagande, ce Tiers exclu se tient hors-jeu, se décrète arbitrairement arbitre, hors des atteintes de l'histoire et des questions de forme, sans compte à rendre à personne, et surtout pas au spectateur symétriquement inactivé dans son dispositif prétendument objectif, alors que dans la recherche documentaire et cinématographique, le dispositif d'énonciation entre délibérément dans une relation dynamique, interrogative, réflexive, risquée pour tout dire, avec le champ de l'histoire visée, avec le découpage du sujet et la forme qui l'informe.

7. Il n'y a pas de solution de continuité entre documentaire et fiction : il y a des degrés (que peut toujours franchir telle ou telle forme de mise en scène ou de montage, cf. chap 3 et 7), et des différences de moyens et de fonctionnement. « Fonctionnement » veut dire ici : **régime de croyance du spectateur suscité par la double articulation des prises de vues relativement au contexte extérieur où elles ont été prélevées et au contexte filmique où elles s'insèrent.** Quand quelqu'un entre dans un cinéma, il sait bien que, même documentaire, c'est un film qu'il voit, une re-présentation. Pourtant il y croit (si le film est bon) même si ce n'est pas un documentaire. Preuve que nul n'ignore que la fiction participe du monde réel.

Mais ce n'est pas le même régime de croyance. En fiction, le spectateur accorde sa croyance à ce qu'il reconnaît comme un récit inventé joué par des personnages, alors qu'en documentaire, il admet qu'il s'agit de personnes, de lieux et d'événements réellement existant ou ayant existé indépendamment du film. Mais qu'est-ce qui nous garantit que, dans un soi-disant documentaire, les protagonistes ne sont pas ou ne jouent pas comme des acteurs ? Rien absolument, mais pas absolument rien. Je veux dire : rien ne nous le garantit absolument, si ce n'est ce que nous savons du monde **par ailleurs**, et ce que nous avons appris du langage cinématographique. Nous savons qu'à la différence des personnages, les personnes filmées continuent

(ou ont continué) à jouer, outre écran, d'une vie autonome dans notre monde commun. Encore faut-il admettre que leur passage dans le film peut (ou a pu) les modifier réellement. Pourquoi qualifier systématiquement de faux ou fictif. ce que peut provoquer le tournage lui-même dans la réalité entre filmés et filmeur (voir *Chronique d'un été*, chap 8, et *Route One*, chap 18) ? L'oeuvre de Jean Rouch ne montre-t-elle pas une possible continuité entre documentaire joué et anthropologie partagée, entre faire avec et faire comme si ?

Coupée de l'action, la question du vrai et du faux n'est qu'un faux-semblant. Ce qui est décisif, c'est la relation du réel et du possible. Ce qui compte, c'est ce que le film signifie, au double sens de faire signe et faire croire, ce qu'il veut dire et produire du monde par le documentaire ou la fiction, ou par un savant (ou douteux) mélange.

Opposer une fiction supposée déliée de toute réalité à je ne sais quel réel en soi qui se montrerait tel quel, c'est un non sens. Chaque spectateur sait (c'est pour ça qu'il continue d'aller au cinéma), sait bien qu'il peut y avoir autant de vérité dans une fiction que dans un documentaire.

Mais on ne produit pas les mêmes vérités en fiction qu'en documentaire. Le pari est différent et on n'y voit pas le monde sous le même aspect: il y a des choses qu'on ne peut montrer qu'à travers le masque de la fiction, et il y a des moments de vérité qui ne peuvent se produire qu'en documentaire. Ici et là, entrées et sorties des acteurs n'entraînent pas les mêmes effets *in*, ni les mêmes conséquences *off*. Les spectateurs n'y sont pas impliqués de la même façon, et n'en feront pas socialement le même usage.

8. Wiseman dit que « *les documentaires, comme les pièces de théâtre, les romans, les poèmes, sont des formes de fiction dont l'utilité sociale n'est pas mesurable.* » Cela ne signifie pas qu'ils n'en ont pas, d'utilité sociale. Les oeuvres produisent bien quelque chose: du sens justement. **Il faut bien rendre au réel quelque chose de ce qu'on lui a pris, fut-ce avec une caméra; et cette restitution secrète même une valeur ajoutée.** Ce « rendu » ajouté - travail de la représentation - c'est du sens, dont l'enjeu sans cesse répété ou renouvelé, c'est de circuler 2 en nous donnant prise sur le monde qui nous entoure et que nous prolongeons par nos conduites. Le style est l'agent superlatif de cette circulation, qui fait parler les formes le mieux possible, pousse leurs liaisons plus loin, et en développe de nouvelles pour mieux nous figurer (dans) notre milieu, nous aider à y évoluer ou à le transformer.

9. Apprendre avec d'autres à confronter nos vues, comprendre que les dimensions croisées du réel et de l'imaginaire, du singulier et du partagé, du subi et du voulu, du soi et de l'autre, sont coextensives et relatives, que de leur interférence naît le possible, de leurs translations du nouveau : c'est ce que sait (éventuellement) figurer **le tourniquet des regards et des voix à l'écran**. Pour s'éprouver et se comprendre, s'unifier ou se modifier, notre monde nécessite des constructions fictionnelles (romanesques, plastiques, mythiques, juridiques, scientifiques), chargées à la fois de fixer et anticiper, régler et transposer, transmettre ce qui du réel fait sens pour nous, nous relie entre nous et au monde tel que nous l'avons trouvé et en usons.

Mais ces « institutions imaginaires de la société », qui ont la garde de nos croyances, ont aussi pour tâche critique d'indiquer ce qui, devenu obsolète ou monstrueux, mérite d'être dépassé par d'autres « manières de faire un monde ».

*« Personne ne peut saisir par lui-même et sans ses semblables de façon adéquate et dans toute sa réalité ce qui est objectivement, parce que cela ne se montre et ne se manifeste à lui que selon une perspective qui est relative à la position qu'il occupe dans le monde et qui lui est inhérente. S'il veut voir le monde, l'expérimenter tel qu'il est "réellement"~ il ne le peut que s'il le comprend comme quelque chose qui est commun à plusieurs, qui se tient entre eux, qui les sépare et les lie, qui se montre différemment à chacun et qui ne peut être compris que dans la mesure où plusieurs en parlent et échangent mutuellement leurs opinions et leurs perspectives. Ce n'est que dans la liberté de la discussion que le monde apparaît en général comme ce dont on parle, dans son objectivité, visible de toutes parts » (Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la Politique ?* p 68).*

Par son pacte « bio-graphique » et sa capacité à faire de l'écran un espace public (entre lieu commun et utopie) où s'échangent les regards, le cinéma documentaire n'est-il pas un vecteur « idéal » pour objectiver nos visions du monde, les mettre à l'épreuve, et en projeter de nouvelles ?

Texte de **François NINEY**, en conclusion de l'ouvrage « *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire* » - INA De Boeck, 2002.