

T R A F I C



■ **Mathieu Macheret** *Un an à Cannes* ■ **Corinne Rondeau** *Twixt, la fiction et la 3D* ■ **Jean-Marie**

Samocki *Figures écrites* ■ **Raymond Bellour** *Du réel* ■ **Christa Blümlinger** *Doubles voies de Nicolas Rey* ■ **Jacques Aumont** *Histoires d'accrochage* ■ **Pierre Gabaston** *En quête de Brisseau* ■ **Fabrice Revault** *Beautés transgressives* ■ **Frédéric Majour** *Qui est Medveczky?* ■ **Kiyoshi Kurosawa** *L'homme, même pas peur* ■ **Shiguhiko Hasumi** *Par-delà bien et mal* ■ **Olivier Schefer** *Politique de la peur* ■ **Adrian Martin** *Déséquilibre – ou l'histoire d'amour* ■ **Gertrud Koch** *Le corps immortel – le cinéma et l'angoisse de la mort* ■ **Jean Louis Schefer** *Si Monsieur Teste était allé au cinéma...* ■ **Jérôme Prieur** *Vivement le cinéma* ■ **Philippe Grandrieux** *Congo* ■

83

AUTOMNE 2012

REVUE DE CINÉMA. P.O.L.



Du réel

par Raymond Bellour

Si le réel est ce qui se dérobe, au point d'avoir été rêvé par Lacan comme l'impossible (« *autant que possible comme impossible*¹ »), on ne cesse aussi bien obscurément, très prosaïquement, de toucher du réel et de croire au moins en vivre l'expérience. Le cinéma a cette force d'en permettre une hallucination douce plus ou moins ordonnée de sorte à l'induire au fur et à mesure que son souvenir se dérobe en se construisant dans le temps. Sa valeur documentaire en devient garante; et d'autant plus quand, sans exclure la part de fiction qui s'y attache, celle-ci se dote, dans ce qu'on appelle communément « documentaire », d'un principe ou plutôt d'une source de réalité dont elle cherche à témoigner visiblement. Aussi, dans les mots « cinéma du réel », peut-on alors entendre, plus que l'assignation d'un nom propre à un autre, une sorte de quantité comme de qualité portée par une alliance : *cinéma, du réel*. Du réel qui, pour s'affirmer tel, requiert des stratégies sensibles et tranchées, devenant plus frappantes encore à se trouver associées, par exemple dans un programme, un après-midi du printemps dernier au festival « Cinéma du réel ».

[]

On ne peut imaginer contraste plus vif entre les principes de filmage et de montage du *Dossier 332* et ceux qui organisent *France, détours* de Frédéric Moser et Philippe Schwinger, dont le deuxième épisode, *Ce trait c'est ton parcours*, s'est trouvé associé au film de Noëlle Pujol dans un programme du « Cinéma du réel ». Si ce n'est qu'à nouveau du réel s'y donne, d'une présence quasi suffocante.

Ces deux artistes suisses, qui ont travaillé tour à tour le théâtre, l'installation, la performance, tout en mêlant le cinéma à leurs expériences diverses d'approche sociopolitique des aspects souvent les plus durs de la réalité sociale et historique, ont conçu le projet d'une suite de films lointainement inspirés par la fameuse série télévisée de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *France Tour Détour Deux Enfants* (1977-1978). Leur modèle demeure la télévision, comme celle qu'espéraient bouleverser Godard et Miéville; mais une télévision idéale qu'ils peuvent ainsi viser plus calmement, sachant d'emblée que leurs films, conçus de façon indépendante, seront destinés d'abord aux lieux qui ont aidé à les produire, et de là au champ très

diversifié de l'art comme du cinéma documentaire et alternatif, galeries, associations, festivals, universités, etc. Le sujet qui soutient ce tour de France d'un nouveau genre est, plutôt que l'enfance, l'adolescence. Une adolescence en difficulté, pour les deux premiers épisodes ; une adolescence privilégiée, destinée aux grandes écoles, pour le troisième à venir. Et chaque fois, la recherche d'une méthode propre à faire surgir un plus de réel de la situation envisagée.

« *Ce trait c'est ton parcours* » : tels sont les mots par lesquels une conseillère d'éducation trop sûre d'elle trace sur une feuille le destin de la collégienne noire qui lui fait face, queue-de-cheval en l'air, le front ceint d'un foulard, adorablement simple et un peu cabotine. Prise dans un conflit sur la correction d'un devoir, celle-ci a insulté un professeur et s'est retrouvée dans cette structure parallèle dite le « Fil continu », idéalement destinée à faire prendre conscience de leurs comportements aux élèves réfractaires avant de pouvoir les réintégrer (ou non) dans leurs classes respectives – structure à l'intérieur de laquelle le film de Moser et Schwinger se déroule exclusivement. Dans un bel article¹ un peu trop sûr de son credo althus-sérien sur l'idéologie dominante et ses appareils (on a simplement envie de lui dire : faudrait-il supprimer l'école et, d'un coup de baguette magique, le grand soir, toute la société dont celle-ci dépend?), l'auteur cite pour sa valeur d'exemple cette scène au fil de laquelle la jeune fille, sommée de cerner le sens du mot « élève » et du verbe « élever » qui lui correspond, finit par lâcher du fond d'elle-même, avec une sûreté imparable : « *On élève des moutons.* » Il préfère ainsi pour sa vérité crue ce moment à la scène finale, à ses yeux plus convenue, au cours de laquelle la présence de la caméra se trouve enfin attestée dans la salle où deux enseignants s'interrogent avec les élèves sur le sens d'un combat, spontané et léger, qui vient d'opposer deux d'entre eux, roulant soudain au sol entre les tables. Le long débat qui s'ensuit (Ibrahim finissant par dire : « *Devant la caméra je faisais mon show, [...] je pensais qu'ils allaient le montrer à la télé, et moi je voulais passer à la télé* ») a pourtant l'avantage de faire surgir de façon explicite (mais sans bien sûr jamais la montrer) la présence d'une caméra dont on a par définition supposé l'existence depuis le début du film mais qu'on n'aura cessé aussi bien d'oublier. C'est ainsi l'impliquer dans l'effet de réel recherché pour que n'y manque pas ce qui le rend possible sans pour autant le garantir. Et c'est par là orienter le regard du spectateur vers sa propre mémoire, quitte à devoir alors revoir le film et mieux saisir les variations de mise en scène qu'il s'octroie, au sens fictionnel et documentaire, pour espérer saisir le bloc de réalité vivante auquel il se confronte.

À cette fin Moser et Schwinger ont opté pour plusieurs stratégies complémentaires. Au début, surtout, accumuler les plans sur les élèves en maintenant en *off* l'image d'enseignants sur-présents par leur voix, et profiter ainsi de ce hiatus entre image et son pour accuser le conflit fatal entre des enfants-adolescents, blacks et

beurs pour la plupart, victimes du système, et des enseignants qui en sont, à leur niveau, à la fois victimes et complices (hiatus subtilement travaillé, dans la scène d'ouverture par exemple, où le corps de l'enseignant n'apparaît que par passages brefs, main isolée, tête et regard tronqués). La seconde stratégie est d'avoir séparé les épisodes intenses d'affrontement dialogué soit par des noirs, soit par des plans d'extérieur sur le bâtiment, sinistre cube bétonné, ou par de rares plans de vie soudain collective ; ces épisodes apparaissent ainsi d'autant mieux comme des prélèvements. La troisième stratégie est de n'avoir pas craint de retrouver, pour la doter d'une tension nouvelle, par exemple dans la longue scène sur les élèves et les moutons, la figure classique du champ-contrechamp poussée alors à l'extrême, portant un duel d'images. Enfin, ces choses s'additionnant, on comprend que ce film d'un réalisme scrupuleux a su jouer d'une très grande quantité de plans, tant fixes qu'en mouvements légers ou prononcés, afin de faire croire à la transparence (au sens quasi bazinien) de ce qu'il entreprend de montrer, ce dont il a la volonté de témoigner, mais sans cesser d'un même élan d'explicitement sa propre construction en acte. D'où l'importance, à la fois conclusive et rétrospective, de la dernière scène où la caméra se trouve attestée dans la dynamique des affirmations de subjectivité et des rapports d'imaginaire que sa présence induit, à travers toute « vérité » dont elle peut se trouver créditée. On imagine aussi la patience, le scrupule, l'attention, le travail d'approche, le sens profond de l'autre que demande un film tel, pour paraître aussi évident et faussement simple. Ainsi, plutôt qu'une critique orientée dans tel sens, sa force tient à une capacité de faire surgir la situation comme telle ou au moins telle que ses auteurs ont pu imaginer la rendre réelle pour des spectateurs, avec un personnel pédagogique forcément insupportable et des élèves forcément ingérables.

Pour la finesse mise à le filmer, à avoir su capter sa violence immobile, de tous ces adolescents, plus que la jeune Black à la queue-de-cheval, le héros pourrait être Jonathan, le Beur qui semble un enfant, ne dit « *rien avec sa bouche* » mais parle « *avec le reste de son corps* », énonce la voix de son maître, et entrouvre à peine la bouche d'un sourire indécis pour laisser fuir un « *je sais pas* ». Jonathan qui a le cran de répondre entre ses dents à la directrice du collège, en visite au « Fil continu » et qui l'interpelle quand elle apprend qu'il a préféré ne pas être assis auprès d'elle, « *parce que je vous aime pas* ». Figure de résistant absolu, frère mutique d'Ernesto, l'enfant rebelle et proluxe d'*En rachâchant* de Straub et Huillet.

Du réel, ainsi, s'est trouvé saisi en deux films par des politiques du plan.

1. Frédéric Wecker, « *France, détours de Moser & Schwinger. Sur et sous la reproduction* », art 21, n° 32, hiver 2011-2012, p. 20-29.