

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 ».

Le premier plan, avant le titre noir sur blanc, pose d'emblée les principes d'image affectés aux vingt-cinq plans dont se compose ce film d'un peu plus de 40 minutes : fixité et durée, son réel autonome à chaque prise, virtualité d'événements au gré du motif choisi. Lors de la présentation du *Dossier 332* au Centre Pompidou, Noëlle Pujol a souligné qu'elle avait abandonné pour ce film sa caméra DV au profit de la « photcaméra » Canon 7D, afin d'obtenir un supplément de définition et d'impression de fixité qui lui semblait indispensable. Il sert le passage plus ou moins hasardeux des traits de réel qui s'accumulent : dès ce premier plan qui découvre un paysage de crêtes montagneuses et d'arbres dévalant de biais contre un ciel d'un bleu ennuagé, la brume qui peu à peu les dévoile sous l'effet d'un vent sonore la chassant vers la gauche du cadre favorise une attention du regard qui consent d'emblée à la durée et ne cessera plus. Le plan, le sentiment du plan, dans sa masse, son volume, pèse de son poids si léger de réel. Il en devient garant.

Dès le second plan sur la courette fleurie d'une maison modeste, porte grande ouverte par où l'œil s'enfonce dans un couloir pour s'arrêter au loin contre une porte vitrée, cette attention se fixe sous l'effet du principe majeur que le film se donne : la voix *off* qui va conter, à travers la lecture de pièces d'archives, la vie de Noëlle Pujol, de son placement dès la naissance dans une famille d'accueil jusqu'à sa seconde année d'études dans une école d'art. Ces archives extraites du « dossier 332 » sont les lettres que les diverses assistantes sociales de la DDASS envoient à leur administration pour assurer le suivi du cas dont elles ont eu tour à tour la charge. Le langage en est par nature codé, dans son choix d'informations, ses formes narratives, son vocabulaire d'évocation psychologique, et jusque dans les formules de politesse qui concluent presque invariablement chaque lettre. La voix qui lit toutes ces lettres, d'un ton légèrement chantant (on est à Saint-Girons, dans l'Ariège), leur donne un charme singulier (l'absence de tout crédit dans le générique de fin porte à croire que c'est la réalisatrice elle-même qui parle). On se trouve ainsi face à une archive, au sens que Foucault a donné à ce mot dans *L'Archéologie du savoir* quand il en fait, plutôt que des documents, des monuments exprimant « le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses¹ ». Judith Revel, qui cite ces lignes, précise que le statut de l'archive s'est modifié chez Foucault à partir des années 1970, pour s'ouvrir à une dimension de subjectivité et d'émotion. Le ton faussement neutre de la voix en est ici un indice. Surtout, c'est du rapport sans rapport avoué et pourtant constamment induit mais toujours éludé entre le texte et l'image que naît l'émotion la plus vive, toujours tenue, si l'on peut dire, dans son cadre. On pense à ce que situait si bien Deleuze sur la tension obstinément maintenue chez Foucault entre le visible et l'énonçable. Il citait la formule fameuse des *Mots et les Choses* (« ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit »), et creusait, allant jusqu'au cinéma contemporain (Straub, Syberberg, Duras) dont il disait Foucault singulièrement proche, la faille, la fissure entre « la lumière et les visibilités, le langage et les énoncés² ».

La singularité du cinéma, dans ce duel sans issue mais longtemps informé chez Foucault, Deleuze y insiste, par un primat de l'énoncé, est qu'il y a presque toujours au préalable, et en tout cas plus continuellement, de l'image. Du réel, dont la présence ou l'absence de la voix fait ici constamment varier l'effet, mais dont la matité demeure, comme à jamais, entre perception et mémoire, dans l'écart supposé entre l'héroïne invisible que construit le film et le film qu'élabore chacun de ses spectateurs. Ce paysage, sur lequel *Le Dossier 332* s'ouvre sans rien dire, on pourra estimer à rebours qu'il a été choisi parce qu'il a été déjà vu dans l'enfance ou l'adolescence. Ce second plan sur la maison suggère que ce pourrait être celle où Noëlle Pujol a été

1. Judith Revel, *Le Vocabulaire de Foucault*, Ellipses, 2002, p. 9.

2. Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, 1986, p. 73 (la formule de Foucault se trouve p. 25 dans *Les Mots et les Choses*).

recueillie, on le pense sitôt qu'après un temps de silence troué par les aboiements d'un chien la première lettre commence, dans sa sécheresse administrative. Mais rien n'est jamais dit d'un tel lien dont l'idée ne cesse de se former au fur et à mesure de la variété des plans et de leur insistance. Le grand art de ce film tient à la façon dont il n'a cessé de moduler le principe d'opacité qui le fonde, dans le creusement de l'image par la voix comme dans les rapports des plans entre eux.

Ces rapports sont de formes et d'événements. Au relatif aplatissement du second plan sur la maison où peut-être a grandi l'enfant succède une vue perspective toute en profondeur : une promenade, comme on en voit dans les villes du Midi et dans *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache, avec sa double rangée de platanes formant une voûte sombre et son sol jonché de feuilles qui délimitent au loin un mince carré de lumière. À quoi succède, longuement, un épisode de marché : l'art devient alors celui de l'harmonie des couleurs dans les produits et les devantures, comme de la circulation des corps dans le cadre délimité telle une scène ; ainsi que le choix de la coupe attendant qu'un flâneur ait envahi ce cadre par la gauche, le traverse en son entier, s'attardant un instant à droite, et qu'on passe au plan d'extérieur suivant. La voix nous a dit alors, par exemple : « *Bébé qui paraît en bonne santé. Poids, 4,760 kg. Prend bien ses biberons. Lait SMA. Selles normales. Sommeil calme. Soigné avec beaucoup d'affection. / 19 juin 1973. Progrèsse régulièrement. Poids, 6,550 kg. Se tient assise. Sommeil calme. Très gracieuse. Soins maternels. Très entourée par les trois filles de la gardienne qui aiment beaucoup Noëlle.* » Une fois, au milieu du film, plusieurs plans composent une sorte de séquence suivie sur des paysages arides de montagne. C'est le moment où l'on apprend que les deux frère et sœur de Noëlle, placés comme elle dans des familles d'accueil à cause de l'incapacité de la mère à les élever, présentent des difficultés adaptatives qui semblent l'avoir épargnée. Parfois, la répartition des événements à l'intérieur du cadre devient si réglée qu'elle évoque une illusion de mise en scène : des motos qui s'engouffrent à intervalles réguliers dans une rue étroite, une voiture qui démarre en sens inverse après leur passage. De même, plus tard, un croisement de deux chemins entourés d'arbres est l'occasion d'un ballet si organisé de mouvements de promeneurs et d'écoliers qu'il pourrait sembler préconçu : c'est le moment peut-être le plus fort du texte, quand au titre de la « vêtue » la voix égrène interminablement, avec mention obstinée des prix et des magasins, les articles achetés pour habiller la jeune fille, composant l'archive abstraite d'un corps invisible. Plusieurs fois, enfin, des plans sont dénués de texte : soit que l'événement les emplisse (tel le plan des motos), soit que le non-événement les dilate (un intérieur sombre, un couloir, avec une porte en verre au fond reflétée sur le sol – serait-ce, vu de l'intérieur, le même couloir aperçu au début depuis l'extérieur de la maison?).

Tout tient ainsi à un équilibre très sûr de la répartition des cadres et des durées accordées à la voix qui les emplit partiellement sans jamais en dépendre. Ainsi l'image semble-t-elle d'un côté saturée par l'objectivité de l'archive et le déploiement d'une vie, de sa naissance à sa presque majorité ; de l'autre, elle reste très libre, dans

recueillie, on le pense sitôt qu'après un temps de silence troué par les aboiements d'un chien la première lettre commence, dans sa sécheresse administrative. Mais rien n'est jamais dit d'un tel lien dont l'idée ne cesse de se former au fur et à mesure de la variété des plans et de leur insistance. Le grand art de ce film tient à la façon dont il n'a cessé de moduler le principe d'opacité qui le fonde, dans le creusement de l'image par la voix comme dans les rapports des plans entre eux.

Ces rapports sont de formes et d'événements. Au relatif aplatissement du second plan sur la maison où peut-être a grandi l'enfant succède une vue perspective toute en profondeur : une promenade, comme on en voit dans les villes du Midi et dans *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache, avec sa double rangée de platanes formant une voûte sombre et son sol jonché de feuilles qui délimitent au loin un mince carré de lumière. À quoi succède, longuement, un épisode de marché : l'art devient alors celui de l'harmonie des couleurs dans les produits et les devantures, comme de la circulation des corps dans le cadre délimité telle une scène ; ainsi que le choix de la coupe attendant qu'un flâneur ait envahi ce cadre par la gauche, le traverse en son entier, s'attardant un instant à droite, et qu'on passe au plan d'extérieur suivant. La voix nous a dit alors, par exemple : « *Bébé qui paraît en bonne santé. Poids, 4,760 kg. Prend bien ses biberons. Lait SMA. Selles normales. Sommeil calme. Soigné avec beaucoup d'affection. / 19 juin 1973. Progrèsse régulièrement. Poids, 6,550 kg. Se tient assise. Sommeil calme. Très gracieuse. Soins maternels. Très entourée par les trois filles de la gardienne qui aiment beaucoup Noëlle.* » Une fois, au milieu du film, plusieurs plans composent une sorte de séquence suivie sur des paysages arides de montagne. C'est le moment où l'on apprend que les deux frères et sœur de Noëlle, placés comme elle dans des familles d'accueil à cause de l'incapacité de la mère à les élever, présentent des difficultés adaptatives qui semblent l'avoir épargnée. Parfois, la répartition des événements à l'intérieur du cadre devient si réglée qu'elle évoque une illusion de mise en scène : des motos qui s'engouffrent à intervalles réguliers dans une rue étroite, une voiture qui démarre en sens inverse après leur passage. De même, plus tard, un croisement de deux chemins entourés d'arbres est l'occasion d'un ballet si organisé de mouvements de promeneurs et d'écoliers qu'il pourrait sembler préconçu : c'est le moment peut-être le plus fort du texte, quand au titre de la « vêtue » la voix égrène interminablement, avec mention obstinée des prix et des magasins, les articles achetés pour habiller la jeune fille, composant l'archive abstraite d'un corps invisible. Plusieurs fois, enfin, des plans sont dénués de texte : soit que l'événement les emplisse (tel le plan des motos), soit que le non-événement les dilate (un intérieur sombre, un couloir, avec une porte en verre au fond reflétée sur le sol – serait-ce, vu de l'intérieur, le même couloir aperçu au début depuis l'extérieur de la maison?).

Tout tient ainsi à un équilibre très sûr de la répartition des cadres et des durées accordées à la voix qui les emplit partiellement sans jamais en dépendre. Ainsi l'image semble-t-elle d'un côté saturée par l'objectivité de l'archive et le déploiement d'une vie, de sa naissance à sa presque majorité ; de l'autre, elle reste très libre, dans

une relativité qui la pose en absolu. Deux plans se déroulant vers la fin font bien ressortir ces paradoxes. Le premier, que le texte couvre pour une part, montre une salle d'entraînement de boxe ; le motif central en est une suite de figures esquissées paisiblement par deux jeunes sportifs, homme et femme. Le second plan, libre de mots, laisse pressentir à un carrefour, après quelques mouvements de voitures, l'événement qui l'envahit : l'avancée d'un troupeau de moutons transhumant. Qu'il faille laisser passer, on le devine vite, presque jusqu'au dernier mouton dit bien l'obstination du réel à se produire comme de la caméra à s'en désirer le témoin, pour conter ce qui ne peut l'être : l'irréalité d'une vie captée par son archive, une de ses possibles archives.

Le Dossier 332 est le seizième film réalisé depuis 1999 par Noëlle Pujol, auteur aussi de photographies et d'installations. C'est dire le temps qu'il aura fallu pour revenir au plus près de soi dans une distance trouvée. Tous les plans de ce film sont des plans longs, inégalement longs. Ils s'étagent sans volonté systématique d'une demi-minute à plus de trois minutes environ, selon la quantité de texte retenue, la complexité de l'événement choisi. Équilibre presque tactile, respiratoire tant on se sent parfois comme retenir son souffle à l'idée que ce pourrait toujours être trop ou trop peu, avant que ne tombe la mesure exacte, en un sens inné du tempo du plan. Une fois, exemplairement, cela dure, l'eau s'écoule dans un canal bordé de mousses et d'arbres. L'assistante sociale annonce la mort du père des enfants Pujol, la mère assistée vivant désormais seule. La voix disparue, cela dure encore, on n'entend que le glissement de l'eau. Et soudain, quand cela pourrait sembler trop, apparaît au fil du courant une bouteille en plastique sur laquelle jusqu'à l'instant de la coupe le regard se fixe le temps qu'elle s'éloigne ; car, comme la fameuse boîte de sardines de Lacan, « *elle me regarde*¹ ».

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 seront 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

1. Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973, p. 89.

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

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

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'explicitier 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 polixie d'*En rachâchant* de Straub et Huillet.

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