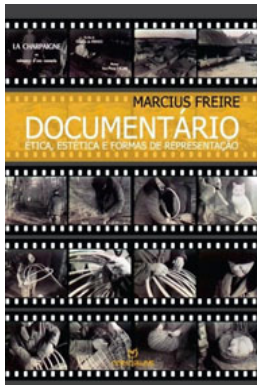


DOCUMENTÁRIO – ÉTICA, ESTÉTICA E FORMAS DE REPRESENTAÇÃO

Philippe Lourdou*



Marcus Freire, *Documentário – Ética, Estética e formas de representação*, São Paulo: Annablume, 2011, ISBN: 978-85-391-0350-8..

L'ouvrage de Marcius Freire dont on va tenter de rendre compte, *Documentário – Ética, Estética e formas de representação*, ne manque tout d'abord pas d'une certaine audace car il se propose d'aborder en premier lieu, en accord avec l'ordre des autres thèmes annoncés, un des sujets les plus délicats qu'il soit de traiter : l'éthique, domaine qui est loin d'appartenir à celui des sciences exactes. En ce qui concerne le documentaire, on évite généralement d'aborder le problème de l'éthique ou alors, on le traite de manière très peu approfondie, le plus souvent en fin d'ouvrage. En effet, grand est le risque d'aligner des banalités qui

* Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Département Arts du spectacle – UFR Phyllia, Master 2 parcours Cinéma Anthropologique et Documentaire, 0140977350, Nanterre, France. E-mail: ph.lourdou@wanadoo.fr

ressortent le plus souvent de la morale courante et s'accordent avec les lieux communs qui circulent communément en cette matière à propos du documentaire. Mais ici, rien de tel, et, finalement, c'est la méthode qui compte, et non ce qu'on s'accorde à appeler les «bonnes intentions».

On peut également voir que s'opposent, et c'est d'ailleurs par là que se termine cet ouvrage, le principe d'objectivité dans le documentaire, principe qui est censé s'opposer à notion d'auteur, notion directement issue de la problématique du cinéma de fiction.

C'est ainsi que son texte, dans un des deux chapitres les plus étendus de l'ouvrage, commence à opposer l'éthique à l'esthétique et à interroger l'éthique qui peut guider le cinéaste lorsqu'il est amené à réaliser un film. Il se pose, dès le départ, au moins deux questions qui vont en entraîner de nombreuses autres : *à quoi peut bien servir le film et qu'est-ce qui peut y être montré ?* Pour ce faire, Marcius Freire, pour le dire rapidement, enchaîne un ensemble d'oppositions qui se substituent l'une à l'autre et fonctionnent comme un jeu de transformation. Ainsi passe-t-on d'une première opposition éthique/esthétique à celle de fiction/documentaire, puis, sans en respecter l'ordre, au principe de responsabilité/principe de plaisir ; film d'exposition/film d'exploration ; insertion superficielle/insertion profonde ; etc.

S'enchaîne ensuite un second chapitre, suite du précédent, qui repose essentiellement, parmi d'autres oppositions, sur l'exploration de l'opposition empruntée à Martin Buber entre la relation et la rencontre, opposition dont il montre toute la pertinence qu'en peut retirer le cinéma documentaire.

Ce jeu de substitution et de transformation des oppositions l'une par l'autre permet à l'auteur de s'interroger sur la nature et la fonction de l'art et de montrer, pour qui pourrait encore en douter, comment le

documentaire est inscrit dans les interrogations du monde dans lequel nous vivons.

Mais, répondre aux questions initiales et à celles qu'elles entraînent nécessairement, demeure une gageure si l'on s'en tient au strict domaine de l'éthique interprétée comme une simple réplique de la morale courante. Cette impasse «programmée» est rapidement apparue à l'auteur, et le conduit à envisager le thème initial qu'il propose sous un autre angle.

Et, à partir des questions initiales teintées de morale, à *quoi peut bien servir le film et que peut-on montrer* (autrement dit *que doit-on s'interdire de montrer* ou encore *qu'est-ce qui n'est pas montrable*), en s'appuyant sur les travaux de Claudine de France, l'auteur s'oriente donc ensuite vers une éthique de la recherche et de ses méthodes, sujet qui fera l'objet des trois chapitres suivants. Après un survol du rôle du cinéma du film dans la recherche en sciences humaines, il étudie la nature des travaux de Gregory Bateson et Margaret Mead à Bali, pour lesquels ils ont largement utilisé la photographie et l'image animée, ainsi que ceux de l'école dite de Göttingen, soit l'IWF, en les confrontant aux recherches de Claudine de France, dont il en expose les principaux traits. Enfin, dans le dernier de ces trois chapitres, il analyse les différentes manières – non sans avoir recours à certains spécialistes des sciences humaines qui ne sont pas directement concernés – qu'ethnographes, anthropologues et cinéastes ont de concevoir la description cinématographique. C'est d'ailleurs pour lui l'occasion d'aborder le rôle que peuvent jouer ce qu'on se plaît à dénommer «nouvelles technologies», soit les CD et surtout les CD-Rom, supports dont on pense qu'ils permettent d'ouvrir une très grande liberté à ceux qui les utilisent. L'accent est tout particulièrement mis sur possibilités que peuvent offrir aussi bien aux cinéastes, aux chercheurs qui veulent mettre en valeur et transmettre leur travail, qu'à un public plus large les CD-Rom.

Face à la prolifération simultanée des formes et des sources que propose le support multimedia, se pose alors la question de l'auteur, question qui fait d'objet du dernier chapitre de l'ouvrage.

De ce chapitre très riche, qui tourne autour de la personnalité de Jean Rouch, cinéaste dont la présence court, il est vrai, tout au long de l'ouvrage, on se bornera à quelques observations des plus succinctes.

Tout d'abord, en analysant l'oeuvre de Jean Rouch, Marcius Freire propose une classification de ses films: il distingue les films de registre ethnographique, les films de psychodrame ou d'improvisation et les films de fiction. Cette classification nous semble dépendante du sujet du chapitre, la notion d'auteur, et s'éloigne de la classification de Claudine de France (film d'exposition, film d'exploration et film de néo-exposition) plus directement orientée sur des critères de méthode.

Ensuite, second aspect que nous aimerions souligner, est avancée l'idée selon laquelle un film peut présenter, dans une certaine mesure, un caractère autobiographique. Cela rejoint curieusement, sur un autre plan, une remarque d'Ettore Scola pour qui un film atteint une certaine plénitude lorsqu'il peut prendre une valeur autobiographique pour le spectateur, c'est-à-dire lorsque ce dernier s'y projette et y participe vraiment, comme si il en devenait un des protagonistes [cf. Jean Gili et Emmanuel Barnault, *Scola, le satiriste* (52 mns, 2009)].

Au terme de ces trop courtes lignes, on peut affirmer que si l'ouvrage de Marcius Freire ne constitue pas une synthèse, il offre au moins un panorama extrêmement documenté qui peut aisément, bien que ce ne semble pas le but ni l'ambition de l'ouvrage, servir d'introduction aux problématiques qui parcourent le vaste champ du cinéma documentaire. Mais, au-delà de cet aspect, si l'on ose dire presque pratique, l'ouvrage est fondamentalement un texte de réflexion. Et c'est là que réside tout son intérêt. Si on veut bien penser aux publications qui ont eues trait au cinéma

documentaire, et je ne parle pas ici de recueils de textes généralement consacrés à un thème obligé, il en est peu qui affrontent de cette manière ce que cet ouvrage propose et qui fait une grande partie de son originalité.