« Une vie partagée ». Entretien avec Stéphane Breton

Entretien de Nadia Fartas avec Stéphane Breton, cinéaste, photographe et ethnologue

“A shared life”. A discussion with Stéphane Breton. A discussion with Stéphane Breton, filmmaker, photographer and ethnologist, and Nadia Fartas

Stéphane Breton et Nadia Fartas

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/10584>

DOI : 10.4000/imagesrevues.10584

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Stéphane Breton et Nadia Fartas, « « Une vie partagée ». Entretien avec Stéphane Breton », *Images Re-vues* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 05 octobre 2021, consulté le 03 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/10584> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.10584>

Ce document a été généré automatiquement le 3 février 2022.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

« Une vie partagée ». Entretien avec Stéphane Breton

Entretien de Nadia Fartas avec Stéphane Breton, cinéaste, photographe et ethnologue

“A shared life”. A discussion with Stéphane Breton. A discussion with Stéphane Breton, filmmaker, photographer and ethnologist, and Nadia Fartas

Stéphane Breton et Nadia Fartas

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 7 juillet 2020 au Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL-EHESS/CNRS).

Nadia Fartas – Le terme « précarité » est aujourd'hui très employé dans la langue courante, les médias, les sciences sociales, jusqu'à drainer dans son sillage des néologismes (« les précaires », « précarisation », « précarariat »). D'un point de vue social et économique, il désigne des situations d'incertitude, d'instabilité et donc de fragilité, qui peuvent conduire à la pauvreté. Mais on tend à en oublier le sens plus étendu et plus abstrait, tel qu'on peut le trouver dans l'art, la littérature ou la philosophie, pour désigner la fragilité de la condition humaine mais aussi le statut éphémère et incertain d'une production artistique, d'une forme énonciative. Le terme « précarité » engage une rugosité que la « fragilité » ou la « fugacité », des notions très proches, accueillent de manière moins prégnante. Dans vos films, la précarité se révèle selon plusieurs degrés d'intensité et sur les plans du concret et de l'abstrait mais elle n'est jamais imposante, aveuglante ou opacifiante au point d'engloutir tout le sensible, au point d'absorber individus, paroles et paysages. Dans quelle mesure cette appréciation vous semble-t-elle correspondre à votre filmographie ?

Stéphane Breton – Si on le prend dans son sens actuel, le terme de « précarité » ne me paraît pas tout à fait approprié pour caractériser les situations décrites par mes films. Il se réfère à un état révoquant et implique l'action de quelqu'un qui retire à un autre ses biens, ses moyens d'existence et même sa dignité, ou qui ne les lui concède qu'à titre provisoire. Dans ce sens, les choses ne sont pas précaires en tant que telles mais

seulement du fait d'un pouvoir exercé par quelqu'un. Or mes films s'intéressent au contraire à des univers dans lesquels la domination ne joue qu'un rôle subordonné. Il m'arrive de filmer des situations de frugalité ou de simplification, voire de pauvreté, mais jamais de précarité et encore moins de misère. Pourquoi ? Tout simplement car je fais des films pour montrer la dignité et non pour dénoncer l'injustice (ni même pour défendre une cause ou traiter d'un sujet – un bon film est à mon sens un film dont on ne sait pas très bien de quoi il parle, un film où règne un certain « flou »). Ce qui ne veut pas dire que j'ignore que la précarité existe, bien entendu, mais je me concentre sur quelque chose de plus profond. C'est la raison pour laquelle je recherche des situations égalitaires dans lesquelles on peut voir l'humain à nu.

NF – Je comprends que vous fassiez une distinction entre adversité et précarité, mais pour autant les mondes qui sont ceux de vos films ne sont-ils pas toujours caractérisés par la fragilité de l'existence ?

SB – Vous avez raison et dans ce sens je suis d'accord pour élargir la signification du mot à ce qui arrive malgré nous, au « destin », si vous voulez. Je voudrais seulement souligner que ces situations ne sont pour moi qu'un arrière-plan. Ce n'est pas le projet de mes films de les montrer. Selon moi la condition humaine fondamentale est le dénuement ou la simplicité et c'est à travers elle, quand s'évanouit le faux-semblant des satisfactions matérielles, que peut apparaître au grand jour la force d'âme. Je ne m'intéresse qu'à la dignité, par exemple celle d'ivrognes en Sibérie qui peuvent rester dans une crise de *zapoï* deux semaines à ramper sur le plancher, mais je ne les filme pas quand ils s'allongent, seulement quand ils se relèvent. Je montre en outre des formes de vie dans lesquelles le progrès matériel, auquel nous croyons comme à une nouvelle divinité, est une idée absente. Je filme des gens qui malgré la tempête restent droits. Je filme des gens debout.

NF – Il est vrai que vous ne donnez pas le sentiment de filmer « la » précarité, mais elle traverse vos films, me semble-t-il, de manière furtive, parfois poétique (dans le sens étendu et abstrait de la notion, lié à la fragilité existentielle) ou alors très concrète (dans le sens habituel de l'insécurité, de l'incertitude, sur le plan social). C'est pourquoi il convient de distinguer votre trilogie sur la Nouvelle-Guinée (*Eux et moi*, 2001 ; *Le ciel dans un jardin*, 2003 ; et dans un autre genre *Nuages apportant la nuit*, 2007), où le dénuement est constitutif de la forme de vie en question, des autres films dans lesquels l'incertitude des lendemains est associée à des rapports de force et de domination sociale plus évidents. Je pensais notamment aux conflits de voisinage auxquels sont confrontés le groupe de femmes et le village de brahmanes dans *La montée au ciel* (2009), ou encore à la jeune famille de bergers en colère d'*Un été silencieux* (2005), film dans lequel le narrateur confie être émerveillé par un « chaos modeste », mais où il assiste à une dispute déchirante qu'il tient cependant à distance. Certains voyageurs de *Quelques jours ensemble* (2014) ne savent pas ce qu'ils vont trouver ni quelle vie les attend à la descente du train. Leur existence est fragile et ce sentiment imprègne le film. Mais vos propos et vos films font apparaître des démarcations, notamment celle entre dignité et précarité.

SB – Cela ne veut pas dire que ceux qui connaissent la précarité au sens courant ne soient pas dignes. Mais je recherche autre chose : des existences libres et souveraines, qui ont la main sur leur mort, chose que nous avons oubliée. Je ne suis d'ailleurs jamais allé voir des gens qui avaient le sentiment d'avoir une vie précaire ou de subir une injustice. Certains étaient dans le dénuement, mais je ne les ai jamais vus s'en plaindre ni dire qu'ils en avaient assez. Cela ne veut pas dire que je fais l'apologie de la résignation ou d'une vision selon laquelle ceux qui sont piétinés auraient intérêt à la boucler, je préfère au contraire ceux qui se redressent et c'est pour ça que je me suis toujours rendu dans des coins où les gens étaient parvenus, d'une manière ou

d'une autre, à circonvenir le piège de la domination. J'ai évité d'aller faire des films chez des gens qui auraient eu raison de se plaindre de leur sort. C'est ma lâcheté, si vous voulez. Je serais incapable de les filmer au fond du trou, comme certains l'ont fait.

NF – À qui pensez-vous ?

SB – Dans *Afriques : comment ça va avec la douleur ?* (le titre crache le morceau dès le début) Raymond Depardon montre des « génocidaires » prisonniers dans un camp au Rwanda, des gens qui ont massacré les autres à coups de machette. Les voici allongés par terre en attente de leur procès, pleins d'angoisse, peut-être de honte et de remords, espérons-le. Ce sont des salauds absolus. Gibier facile... Depardon les filme sans leur demander la permission, dans un état où ils ne peuvent que le regarder en silence, sans pouvoir lui répondre. Et le voilà qui navigue parmi eux avec une impudeur doublée d'une insouciance désarmante, sans se rendre compte de ce qu'il est train de faire. Cette désinvolture est insoutenable. La perversité de la position est à son comble : on montre des salauds déguisés en pauvres gens, mais on les filme comme des pauvres gens à qui il n'est pourtant nul besoin de demander leur avis, ce qui est une manière pour le filmeur de laisser entendre qu'ils sont coupables mais qu'il est innocent puisqu'il a le droit de les montrer, que ce sont des salauds et qu'il obéit simplement au fameux « devoir d'informer », mais que ce sont aussi de pauvres gens et qu'il compatit avec eux. Cela s'appelle gagner sur tous les tableaux. Où peut-on trouver la force de regarder ainsi les gens de haut en faisant mine d'être à leur niveau ? C'est le lieu commun d'une Afrique où les yeux des enfants sont remplis de mouches, devant lequel ce film ne recule d'ailleurs pas. C'est la même position éhontée qu'on retrouve dans les films tournés dans des hôpitaux psychiatriques : les animalcules humains flottent librement sans nous voir, c'est d'une inquiétante beauté, ça nous rappelle la dernière photo de Nijinski à l'asile, mais heureusement nous n'appartenons pas à leur monde et nous avons le droit de les filmer, puisque c'est par humanité, comme des poissons dans un aquarium. Je m'efforce de faire le contraire : je ne fais pas de films en apnée et préfère filmer mes semblables à hauteur d'homme.

NF – Pour revenir à votre trilogie, *Le ciel dans un jardin* dévoile une autre ligne de partage, celle qui distingue l'essentiel de la précarité. Les habitants de la vallée de Nouvelle-Guinée rencontrés dans *Eux et moi* vivent de l'essentiel. C'est dans cette contrée, auprès de ces gens, que le narrateur peut ainsi livrer l'objet de sa quête : la simplification.

SB – Ce que je recherche là-bas n'est pas l'indigence, c'est la simplification de l'existence, et elle ne va pas sans noblesse. Je recherche une étincelle de beauté, une étincelle de souveraineté, une étincelle d'indépendance, mais sûrement pas des gens qui ne s'appartiennent pas. Il faut accepter le fait que des humains qui s'appartiennent, qui vivent et meurent selon leur usage, cela existe bel et bien, même si notre époque croit que c'est un mirage. Nous les trouverons plus facilement dans des lieux reculés où règne un certain dénuement, cela va de soi. Mais c'est un manque de lucidité que de croire que la condition humaine serait naturellement celle de l'oppression et de la précarité sociale. Dénoncer la domination n'est pas le bon angle pour parler de l'humain, me semble-t-il. Je me méfie du paternalisme de la commisération. Je n'ai pas du tout envie de tomber dans ce travers qui reconforte les enfants de la société de l'abondance et voudrait ne considérer que des victimes, quitte à avilir ceux qui sont pourtant libres. Je n'ai pas envie de filmer des symptômes. Proudhon écrit *Philosophie de la misère* et Marx répond joliment par *Misère*

de la philosophie. Comme il le dit dans sa critique du droit politique hégélien, il faut remettre le monde sur ses pieds et inverser les formulations symptomatiques. Je ne fais pas le cinéma de la misère. Montrer le symptôme, c'est se contenter de l'accessoire et emprisonner les gens dans une condition dérivée. Montrer la misère en tant que misère, c'est se complaire dans l'indignation. Il est faux de prétendre que les sociétés des marges, des plis et des ourlets connaissent nécessairement une pauvreté imposée, comme si le bien-être était de droit l'état naturel de la vie humaine et que son absence prouvait forcément la faute et la méchanceté de quelqu'un.

Fig. 1

Stéphane Breton, terrain chez les Wodani, Nouvelle-Guinée, 1996.

© Stéphane Breton

NF – Mais politiquement, ne peut-on pas parler de précarité au sens de l'instabilité créée par une domination de nature coloniale, par exemple dans le cas de la Papouasie occidentale où vous avez fait votre terrain et tourné vos premiers films ?

SB – J'ai fait mon terrain ethnographique dans la partie occidentale de la Nouvelle-Guinée, colonisée depuis les années 1960 par l'Indonésie, qui y case ses excédents de population et s'en approprie les immenses ressources naturelles. Mais dans la petite vallée où je me trouvais, la mainmise coloniale n'était guère visible à l'époque. Elle l'avait été peu de temps avant mon arrivée, de manière intermittente, ce qui avait suscité un culte millénariste assez troublant. Mais si je suis allé là-bas, dans cette région très reculée, c'était précisément pour échapper à la mainmise de l'extérieur et à l'irascibilité d'une existence qui ne s'appartient pas. Le monde des Wodani était encore relativement stable. Leurs conditions de vie n'étaient pas dérangées et dépendaient essentiellement du niveau de développement technologique et matériel qui est le leur, celui que l'humanité a d'ailleurs presque toujours connu, si bien qu'on peut se demander si ce n'est pas l'épisode industriel, tout au contraire, qui est précaire. Ce qui me dérange quand on parle de précarité au sens habituel aujourd'hui, c'est que l'on qualifie des situations banales, courantes et historiquement dominantes en se référant aux conditions d'un système social particulier, le nôtre. Lorsque

j'entends dire que sur cette terre, ceux qui vivent de peu se trouvent au-dessous du seuil de pauvreté et sont par conséquent des affamés qui n'attendent que nous, je me hérise devant un tel ethnocentrisme qui les accable de nos maux pour les transformer en objets de pitié, c'est-à-dire en sujets rassurants. Eh bien non, ces gens ne sont pas pauvres et c'est les mépriser que de les croire tels. Je n'ai jamais considéré mes voisins de Nouvelle-Guinée comme des pauvres. Un certain dénuement est la situation normale de l'humanité. Celle-ci ne se gorge pas de brioche. Tant mieux. Le regretter est infamant. Je défends un point de vue militant dans ce sens-là, je défends la liberté de vivre tête haute sur les chemins d'épines.

NF – En montrant de l'intérieur des manières de vivre qui incitent à réfléchir sur le fait de se contenter du minimum, vos films échappent à l'exotisme, c'est-à-dire à la réduction des existences et des vies collectives, cette fois vues de l'extérieur, à un folklore. Mais ils n'en restent pas là. Car sur le plan de la réalisation filmique, ce refus de l'exotisme se traduit par l'absence d'esthétisation des situations de dénuement ou de fragilité. Si dans un sens premier le terme « esthétisation » désigne simplement le fait de vouloir rendre beaux objets, existences, situations ou environnements, le sens le plus couramment admis colore cet embellissement de façon péjorative, l'esthétisation consistant alors à recouvrir de manière excessive et sans nuances toute réalité, fût-elle la plus rude, des habits de la beauté, sans craindre la glorification condescendante.

Fig. 2

Stéphane Breton, repérage de *La montée au ciel*, Népal, 2008.

© Stéphane Breton

SB – Tout d'abord, il faut que je vous dise ce que je cherche. Je recherche la sainteté, celle qui se passe des dieux. Je cherche des gens qui n'ont rien et à qui rien ne manque. Il y a là une dignité oubliée dont la connaissance peut nous être utile, nous, habitants des sociétés de l'abondance malheureuse. Mais attention, je ne prétends pas qu'ils proposent une façon de vivre dont nous devrions nous inspirer, je pense seulement qu'il y a là une leçon d'ordre poétique, moral et éventuellement politique. Mon point de vue est stoïcien. Il s'est forgé en partie durant mon terrain

ethnographique dans les montagnes de Nouvelle-Guinée, où la frugalité dont j'étais le spectateur rejoignait mon désir de simplification personnel. A l'époque, des ethnologues bien en vue moquaient mon désir de faire un terrain « à l'ancienne », alors que j'étais simplement parti observer une situation d'autonomie culturelle. Le monde globalisé vers lequel nous allons ne se caractérisera pas tant par les inégalités que par la dégradation progressive de la souveraineté culturelle des communautés de vie. Rétrospectivement, mon voyage en Nouvelle-Guinée était prémonitoire, il m'a permis de connaître une situation en partie caduque chez nous. Un jour viendra où marcher seul sur un chemin de forêt sera le luxe suprême. Je faisais donc là-bas un terrain moral, c'est-à-dire un terrain dans lequel l'expérience prend le pas sur le savoir. Une telle expérience est esthétique, au sens du « partage du sensible », idée majeure de Jacques Rancière. Je ne cherche pas à rendre la pauvreté belle, mais à faire sonner de manière musicale l'espace-temps de ceux qui se trouvent là.

NF – Et où l'esthétisation pourrait-elle se nicher ?

SB – Je voudrais d'abord poser une question : à quoi pourrait ressembler précisément l'« esthétisation de la précarité » ? Serait-ce à un décor exotique, comme celui du bidonville de *Dode's kaden*, le film de Kurosawa ? Je précise que de mon côté, je m'efforce toujours de rejeter le décor à l'arrière-plan et de prêter au monde les traits incertains d'une impression. Plus furtif et vague, le monde réel devient plus entêtant. Cette idée peut paraître paradoxale venue d'un ethnologue. Mais c'est la règle du cinéma, qui s'efforce de susciter l'imagination des choses au lieu de les montrer clairement. Cela permet au spectateur de vivre le film plutôt que de le regarder comme on regarde la télévision, c'est-à-dire en réalité sans la regarder. Maintenant, concernant l'esthétisation dont vous parlez, il y a deux cas de figure. Sommairement, c'est l'opposition entre Erskine Caldwell et William Faulkner. Ils décrivent tous deux au même moment, dans les années 1930, l'histoire de la paysannerie pauvre du Sud des États-Unis. Dans *La route du tabac* par exemple, Caldwell singe avec talent et une économie de moyens narratifs la médiocrité et l'absence totale de scrupules de gens dont la vie à l'os, dépeinte de manière très cocasse, pourrait nous devenir sympathique. Il nous les montre se tortillant dans la débîne comme des vers dans la poussière. C'est sans doute sa manière de nous faire entendre que leur condition est avilissante. Faulkner ne tente rien de tel. Je ne reviens pas sur son génie littéraire, sur sa méthode consistant à donner vie à une réalité en la décomposant par le prisme de l'intériorité des personnages et à exposer les faits par leurs récits, de sorte que l'on ne sait jamais très bien avec lui si l'on est dehors ou bien dedans – ce qui fait que le monde dont il parle est un monde vécu et pas seulement décrit. Ce qui distingue Faulkner de Caldwell, c'est qu'il ne cherche pas à se foutre de la gueule de ses personnages, même s'il sait déclencher des rires homériques. Son but est de faire naître la tragédie du chaos de l'insignifiance. Il n'esthétise pas la pauvreté brute, mais montre un monde complet, vibrant de son et de lumière, et sait très bien le faire par les yeux d'abrutis, parfois même de retardés mentaux. Le premier excuse une condition qu'il juge indigne mais drolatique, le second l'ennoblit sans éprouver le besoin de s'en moquer. C'est à mon avis Faulkner qui est honnête et c'est derrière son immense stature que j'aimerais ranger mes films. Je ne cherche pas à rendre belle la pauvreté, mais à montrer l'esthétique de la vie simple. Ce n'est pas tout à fait la même chose. Je montre un monde sensible, premier sens du terme esthétique, un

monde fait de certaines beautés que les gens se sont données. C'est la beauté et la dignité dans leur dimension locale que je veux rendre visibles.

NF – En somme, le fait de voir de la précarité dans toutes les formes de dénuement révélerait selon vous un point de vue ethnocentrique ?

SB – C'est ce que je pense, et cette confusion nous conduit souvent à croire que la beauté au sens local ne devrait pas être notre affaire, que nous n'avons pas le droit de la relever, en particulier dans des situations d'oppression, car elle serait alors corrompue. Les gens n'auraient donc pas le droit de vivre leur existence esthétiquement sous prétexte qu'ils subissent la domination ? *Saluons maintenant les grands hommes*, le livre de James Agee accompagné des photos de Walker Evans, défend l'idée inverse. Esthétiser la misère relève évidemment d'une position d'extériorité confortable : seul celui qui se trouve au-dehors peut s'adonner à ce genre de plaisir, mais au contraire, se pencher sur le sensible et l'esthétique de ceux que l'on pourrait taxer de « miséreux », c'est montrer comment ils vivent en toute dignité. Quand James Agee et Walker Evans se rendent chez ces tenanciers très pauvres du Sud des États-Unis dans les années 30, ils respectent profondément leur esthétique, c'est-à-dire leurs goûts, du simple fait qu'ils les montrent. Nous sommes là très loin de Caldwell. Jacques Rancière trouve cela formidablement émancipateur : une position esthétique qui n'était ni dominante, ni reconnue, ni encensée, ni même regardée peut enfin paraître au grand jour. Elle reçoit une forme de légitimité et devient digne. Le « partage du sensible » implique, selon Rancière, que le monde social est senti et vécu différemment selon les formes de vie, qui produisent des façons spécifiques de percevoir et de décrire. C'est à mes yeux la première responsabilité de l'ethnologie que de montrer quelles sont les formes esthétiques, les formes de la vie normale, sentie et éprouvée qui ne sont pas les nôtres. Rancière dit très justement que la grande séparation se trouve entre ceux qui ont du temps et ceux qui n'en ont pas, entre ceux qui ont le loisir de réfléchir à leur existence et ceux que presse le besoin. Dans la société industrielle, ce partage distingue ceux qui vendent leur travail de ceux qui possèdent. Eh bien en Nouvelle-Guinée, un tel partage n'existe pas, et on travaille peu, seulement juste assez pour vivre, si bien que personne ne possède plus que les autres, par goût de l'*otium* allais-je dire. Je suis allé voir des gens qui avaient tous, à part égale, le temps de vivre et qui gardaient ce temps-là précieusement dans le creux de la main, car ils n'avaient rien d'autre. Leur existence frugale faisait-elle d'eux des petits, des obscurs, des sans-grades ? ou au contraire de grands hommes, selon les termes d'Agee ? Ce qui rend libre, c'est de jeter ce qu'on n'a pas, et voilà que naît une nouvelle forme d'abondance. En réalité, peut-être bien qu'*avoir le temps* est une denrée universelle – en tout cas je l'ai beaucoup vue et beaucoup filmée – et que nous autres, animaux d'appartement, sommes les seuls à en être privés. Il suffit d'observer l'importance considérable du temps passé à attendre dans les sociétés non industrielles pour s'en convaincre. Elles donnent l'impression de ne s'adonner qu'à cela. Et cet état de fait est naturellement devenu la matière première de mes films. Cela m'amène à exprimer un regret relatif à l'égard de ce que dit Jacques Rancière. Son idée de partage du sensible est magistrale et salutaire, mais il la conçoit dans le cadre exclusif de la société de classes. Sa perspective ne laisse pas de place à la culture. Pourtant, le partage du sensible est une notion sous-tendue par celle de culture et on pourrait même dire que c'est une façon de reformuler la culture comme le jeu, adossé à l'usage du temps, du « possible et du pensable », expression peut-être empruntée à Marc Augé qui en faisait grand cas dans

certains de ses livres. Il y a quelque chose d'ethnocentrique à ne considérer que la société de classes, forme historique trouvée en chemin. D'ailleurs, chez nous, la lutte des classes présuppose une culture commune, c'est-à-dire un débat possible sur les termes du Juste et de l'Injuste. Dans une situation de domination brutale – imaginons Attila envahissant une contrée – pas de lutte des classes. Le critère d'un entendement partagé n'est pas l'unanimité, mais l'intelligibilité du différend. Toute dissension suppose la communauté. En partant au loin, c'est précisément autre chose que nos propres conflits que je voulais filmer. En réalité, j'ai voulu échapper au nihilisme européen, qui domine la société machinique depuis deux siècles, en allant chez des gens dont la vie était trop simple pour que la question « Que veux-tu ? » ait le moindre sens et la réponse « Je ne sais pas » soit intelligible. Je suis allé au cœur de la guerre civile en Syrie, parmi les combattantes kurdes, pour filmer un autre monde que le mien (*Filles du feu*, 2017). Le train russe où j'ai vécu et roulé pendant soixante mille kilomètres (*Quelques jours ensemble*, 2014) avait pour moi la même fonction, me porter ailleurs, dans un univers échappant complètement aux cadres que je connaissais. J'y ai retrouvé l'humeur tchekhovienne de voyageurs mélancoliques passant leur temps à regarder par la fenêtre, cabossés par tant de déboires et prêts à parler interminablement de ce qui leur tenait à cœur.

Fig. 3

Stéphane Breton, repérage des *Forêts sombres*, Sibérie, 2011.

© Stéphane Breton

NF – Qu'est-ce que cela implique concrètement, quand vous faites un film, cette idée que le sensible domine ?

SB – Cela veut dire que je ne filme ni des personnages ni une intrigue, mais un espace-temps, que je ne cherche pas à figurer une dramaturgie artificielle, mais que je m'efforce de dépeindre une atmosphère. D'ailleurs, mes photos de repérage, toujours en noir et blanc pour permettre au souvenir de se dépouiller des trivialités décoratives, cherchent à saisir l'impression première, celle qui nous submerge

lorsque nous ne comprenons pas la langue, lorsque nous ne reconnaissons pas encore les visages, lorsque les lieux nous restent énigmatiques. L'impression première, celle des trois premiers jours, est trop vite effacée par l'habitude et c'est pourtant elle qui donne le désir de filmer. Je la conserve précieusement, car elle doit devenir la matière première du film : c'est à l'arrière-plan qu'apparaîtront, bien discrètement, à la place qui leur revient, le paysage, le décor, la société, les personnages, les discours. Devant : l'atmosphère, le goût des choses, le tempo des gestes et des actes, les insignifiances éblouissantes. Derrière : le monde réel. Devant : l'impression. Bref, j'essaie de filmer non pas les choses telles qu'elles sont, mais telles qu'elles sont vues, perçues, senties, telles qu'elles apparaissent, telles qu'elles sont visibles. Tout cela, que Chris Marker appelle « la prégnance des choses », c'est ce qui nous frappe immédiatement lorsque nous arrivons sur le terrain et c'est pourtant ce que nous oublions par profession dès le moment où nous sortons un papier et un crayon. Nous manquons l'essentiel par éducation. Nous avons appris à ne plus savoir regarder, ce qui fait que nous parlons bien souvent des sociétés ethnographiques ou simplement éloignées comme nous le ferions d'une langue morte. Se demande-t-on à quoi ressemble leur vie ? Peine perdue, nous ne le saurons pas. Voilà pourquoi j'ai lâché le stylo pour la caméra et le micro car cette vie sensible me semble être ce qu'il y a de plus important à restituer. Je place le verbe au plus haut, mais il y a quelque chose de naïf à croire que nous serions aptes à rendre l'essentiel grâce aux mots et aux concepts. En réalité, nous risquons de passer à côté de ce que nous cherchons du seul fait que nos moyens descriptifs reproduisent les préjugés qui nous rendent différents de ce que nous voyons.

NF – Est-ce la seule raison de votre désaveu de l'écriture ?

SB – Non, bien sûr, c'est aussi qu'il y a dans l'image documentaire quelque chose de contraignant qui me fascine et me semble profondément émancipateur sur le plan poétique. Un film documentaire ressemble à un roman fait avec des phrases déjà écrites qu'on aurait découpées ici ou là, dans des livres, des affiches, des journaux, et qu'on essaierait d'assembler en leur donnant un sens nouveau. Cela fait penser à ce que disait Raymond Roussel dans *Comment j'ai appris à écrire certains de mes livres*. Il écrit la première phrase, puis la dernière, et tout le roman consiste à se rendre de l'une à l'autre par les moyens les plus nécessaires. Plus elles sont éloignées, plus le parcours romanesque est intense. C'est l'idée même de l'ethnologie, qui repose par méthode sur la différence de potentiel entre les deux termes d'une comparaison, le lieu d'où l'on vient, celui où l'on va. Un film documentaire ressemble à un roman de Roussel, un récit écrit avec des morceaux du monde dont on ne trouvera la signification qu'une fois qu'ils seront tous assemblés. C'est le programme poétique de la correspondance des choses. Je suis donc assez soupçonneux à l'égard du verbe, voilà tout.

NF – Comment cela se traduit-il dans vos films ?

SB – De la manière la plus simple : je prône une forme de surdité au tournage. Depuis la Nouvelle-Guinée, où je parlais raisonnablement bien la langue des Wodani, que j'ai décrite sur le plan phonologique et grammatical, je filme sans comprendre très bien ce qui se dit, que ce soit au Kirghizstan, au Nouveau-Mexique, au Népal, en Russie, en Syrie, au Chili, parce que je n'ai plus le temps d'apprendre à parler couramment la langue et que j'ai changé radicalement de méthode. Je sais de quoi on parle, mais je ne sais pas ce qu'on dit. Je perçois donc des enjeux, mais ce sont les situations ainsi

que les gestes et les regards de ceux que je filme qui les expriment, comme dans le cinéma muet. Regarder les lèvres sans comprendre la parole, c'est la situation ethnographique initiale. Je l'ai bien connue au début de mon terrain. Elle ne m'inquiète plus du tout. Filmer sans comprendre nous libère en outre des discours justificatifs qui défigurent un grand nombre de films documentaires. Sans la parole on est obligé de faire place au langage des corps et de l'espace-temps, à tout ce qui appartient en propre au cinéma. Ne pas comprendre suppose et donne une grande confiance dans la visibilité du social. Filmer un petit coin du monde les oreilles bouchées, c'est prendre les choses au pied de la lettre, c'est la plus haute expression de l'attention ethnographique. C'est pourquoi je me donne du mal dans mes films pour que les mots aient le poids de l'ordinaire. Je n'aime pas que quelqu'un me dise qui il est, je préfère le voir.

NF – Alors sur quoi portez-vous votre regard lorsque vous filmez ?

SB – Justement, je m'intéresse à ce qui est enfoui dans le cours des choses. Je prends le risque de filmer le temps. C'est assez emmerdant, il faut bien le dire, et je m'en flatte. Mes films de voyageur sont *un voyage dans le temps* des autres. Je filme le tempo des actes, des gestes, des moments. J'aime beaucoup les scènes dans lesquelles il ne se passe rien, lorsque quelqu'un se lève lentement et dit en se retournant vers ceux qui fumaient avec lui qu'il va couper du bois et reviendra ce soir, ou bien demain. Cette scène du *Ciel dans un jardin* me fait sentir où nous sommes. Ce tempo-là, je peux le faire vivre sur l'écran seulement parce que je l'ai vécu moi-même. Dans mes images tente de se glisser l'impression d'une vie partagée. De tout mon cœur j'espère y parvenir. Les premiers durkheimiens avaient très bien compris que le tempo social était l'essence des choses. Je ne conçois pas le cinéma documentaire comme une manière de décrire le monde mais de restituer le temps propre de la vie. Je prends soin de m'éloigner du cinéma ethnographique traditionnel, dont la modestie feinte, cachée derrière une apparence de fidélité descriptive, est en réalité une manière de ne pas regarder les choses en face, de ne pas prendre les choses pour argent comptant, de ne pas se fier aux apparences, de toujours rechercher une explication. Mais ce que je propose n'est pas sans conséquence : dès ce moment en effet, le regard doit faire partie de l'objet. Ce n'est pas une formule en l'air. L'ethnographie, contrairement aux sciences expérimentales telles que les avaient définies Claude Bernard, fait de l'observation elle-même une variable du champ expérimental. Celui qui regarde fait désormais partie du spectacle. Il est présent, la tenue de son regard se voit dans l'image qu'il a enregistrée. Il ne s'agit donc plus de filmer les choses de la manière la plus objective possible, songe creux du cinéma prétendument ethnographique, mais de filmer des *choses vues*. Tout spectacle est partagé par le filmeur. Il est là, caché par sa caméra, nous ne le voyons pas – mais ceux qu'il filme le voient et ce que nous regardons sur l'écran, c'est ce qu'il voit, et ce qu'il voit est tel que les autres le voient le voir. Le preneur de vue est présent dans l'image (c'est ce que j'appelle l'indexicalité de l'énonciation de l'image, ce qui n'est pas l'indexicalité de son « sujet », ce qui ne mène qu'à des considérations triviales sur le fait que la caméra enregistre fidèlement ce qu'on lui met sous le nez, comme nous le savions), non pas au titre d'une singularité ou d'une lucidité particulières, car il n'en a pas plus que ceux qu'il filme, mais au titre de la réalité de son regard et de sa présence parmi eux, s'il veut bien jouer le jeu, c'est-à-dire partager, comme tout ethnographe y est d'ailleurs contraint. Oui, cette étroite parenté du filmeur et de l'ethnographe, j'y tiens beaucoup. Elle distingue l'image documentaire de celle produite par le journaliste

qui, c'est son lot, par conviction objectiviste dévoyée, prétend ne pas être là et ne pas faire partie de la scène.

Fig. 4

Stéphane Breton, repérage d'*Un été silencieux*, Kirghizstan, 2004.

© Stéphane Breton

NF – La position journalistique est votre némésis ?

SB – Oui, bien sûr. Pourtant, même dans une image journalistique nous sentons la présence du regard : sous la forme de la réticence à être dedans, à partager le même monde sensible. Cette impression est renforcée par le jeu de langage de l'interviewue (pour l'écrire comme Raymond Queneau), invention récente qui voudrait nous faire croire qu'il est parfaitement normal que l'être télévisuel qui recueille les paroles de quelqu'un ait les oreilles et la bouche sur un corps et les yeux sur un autre. Celui qui tient la caméra n'étant pas celui qui pose les questions, le pauvre hère soumis à l'interrogatoire ne peut en effet pas répondre à la personne qui le regarde. Si nous n'étions pas habitués à ce tour de passe-passe, nous le jugerions ridicule. Et quand l'interviewue n'est pas filmée, elle repose pareillement sur une pétition de principe qui laisse rêveur, celle qui voudrait nous faire croire que la réponse ne peut en aucun cas être la simple justification de la question. L'idée même d'interviewue repose sur le déni du caractère signifiant de la position d'énonciation. Or sa révélation est à mon sens une vertu essentielle du cinéma documentaire, et c'est pourquoi il a toujours, quel que soit son objet, une signification anthropologique.

NF – On considère souvent que la visée principale du cinéma documentaire est de filmer la sphère sociale en prêtant attention aux situations de fragilité, de dénuement.

SB – Il est vrai que le cinéma documentaire filme beaucoup les gens dans des situations de dénuement. Et le cinéma documentaire a incontestablement une relation privilégiée avec le malheur. C'est dans le malheur que se révèle le sens des sociétés humaines et le prix que chacun accorde à sa propre existence. Le cinéma documentaire en général, et le mien en particulier, est attiré par la chute et par

l'échec, c'est certain. Dans cette mesure, le documentaire est mélancolique. Mais s'il l'est, ce n'est pas parce qu'il filmerait une disparition, qu'il serait témoin de l'effacement du temps qui passe et de l'évanouissement du monde. C'est exact dans le cas de la photographie, mais pas dans celui du cinéma, car l'image mouvante appelle sans cesse une autre image. Il y a toujours au cinéma le temps d'après, alors que la photo se mire dans le temps révolu. Le cinéma, c'est l'acte, l'explosion de l'instant, ce qu'on appelle la jouissance. La photographie est mélancolique au sens indiqué par Barthes, mais pas le cinéma, car il ignore toutes formes de regrets. Il a apporté la joie de ce qui naît, de ce qui se produit, de ce qui déchire le ciel des choses, comme le train des frères Lumière déboulant sur les spectateurs assis. Rien n'est plus troublant que la révélation et l'apparition, la poésie de Joyce en témoigne. Le cinéma documentaire se trouve donc dans une position qui est celle de la poésie depuis toujours : la mélancolie faisant bon ménage avec la jouissance ; déflation et inflation. La vie se résume à cette dialectique éreintante du manque et de la plénitude, et la jouissance, en termes batailliens, vient de l'épiphanie, de l'apparition, du jaillissement. Le cinéma documentaire filme cela sans satiété, oui, des apparitions.

NF – Mais ne vous intéressez-vous pas davantage à la stabilité ?

SB – Ce qui me bouleverse, c'est que les gens que je filme soient si stables. Ils sont debout dans la tempête et ne flanchent pas. Debout dans la tempête, cela me fait penser à la très belle scène d'un film de Pedro Costa, *Roulez, jeunesse*, où des types rigidement immobiles dans une pièce noircie par les flammes se remémorent un incendie. Mais je suis peut-être en train de sombrer dans le romantisme du dépouillement et d'en faire une statue de marbre.

NF – Non, cela rejoint des préoccupations propres à l'art et à la littérature, domaines où au fond s'exprime le souci de la dignité humaine, dont vous parliez tout à l'heure.

SB – Je me demande d'ailleurs si la littérature, tout comme le cinéma documentaire, ce n'est pas bien plus la recherche de la dignité que celle de la beauté. En tous cas, c'est une idée troublante chez le Baudelaire du *Peintre de la vie moderne*. Je pense que l'inventeur du cinéma documentaire, c'est Baudelaire. Je pense que le Baudelaire poète du luxe, du calme et de la volupté, n'est pas le plus grand Baudelaire. Pour moi, l'apothéose baudelairienne est *Le Spleen de Paris* et surtout *Le Peintre de la vie moderne*, c'est-à-dire la poésie de l'insignifiance, de l'infra-quotidien, du minime, de l'inaperçu. Il regarde quelqu'un assis sur un banc et son âme se met à girer à l'infini. Il s'agit d'un développement majeur dans l'histoire de l'art occidental. Je ne me souviens plus si André Breton a cité Baudelaire dans l'*Anthologie de l'humour noir*. Les surréalistes ne l'aimaient guère. Ils le jugeaient trop solitaire et cérébral, trop sensible aux sortilèges de l'alcôve, trop décadent. À tort, à mon avis.

NF – Si, il se trouve bien dans l'*Anthologie* et le texte de Baudelaire qu'André Breton a choisi est un poème en prose qui convient particulièrement à notre propos, il me venait justement en tête. Il s'agit du *Mauvais Vitrier*. Le narrateur y rapporte une crise de folie, une « action d'éclat » dont il est l'auteur. Après avoir hélé un vitrier dans la rue et l'avoir invité à monter les six étages jusqu'à sa chambre, le narrateur se montre fort déçu : « Comment ? vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! »¹ C'est pourquoi il le précipite dans les escaliers. J'aime beaucoup cette formule, « la vie en beau » :

ce poème en prose défend notamment par là l'importance du beau en tous lieux, y compris chez les plus démunis.

SB – C'est Baudelaire qui pour la première fois montre le merveilleux niché dans l'ordinaire. Vous vous souvenez de ce poème, *À une passante*. C'est l'élégie du coup d'œil échangé trop vite. *Le Parti pris des choses* de Ponge, qui ne recherche pas le merveilleux mais la singularité de l'existence brute, n'est pas envisageable avant les petits poèmes en prose. Le tournant qui rend possible tout cela, c'est *Le Spleen de Paris* et *Le Peintre de la vie moderne*. Puis vient *Bouvard et Pécuchet*, l'ordinaire dans sa touchante naïveté. Le dernier roman de Flaubert est la référence qu'Ezra Pound propose à Joyce, dans une de ses lettres, pour justifier l'importance de son grand roman. Il lui dit qu'*Ulysse* est l'enfant de *Bouvard et Pécuchet*. Ce n'est pas une moquerie mais une constatation très profonde. L'ordinaire, l'infra-signifiant, tout cela sort à mon avis de la cuisse de Baudelaire. Et dans l'épiphanie dont est imprégnée la poésie de Joyce, que voit-on, sinon l'apparition du caractère scintillant d'une chose de peu. Cela, c'est le cinéma documentaire, c'est ce qu'on retrouve souvent dans les films de Johan Van Der Keuken et c'est ce qui captive les miens : une main tenant une cigarette, un coin de nappe en plastique soulevé par le vent, le bruit des seaux qu'on déverse, le visage d'un dormeur qui s'est perdu en lui-même. Il s'agit d'extirper du flux assourdissant de l'ordinaire des moments de *satori*, d'illumination, de révélation en somme. C'est ce cinéma documentaire qui m'intéresse et c'est pourquoi je parle souvent de « lyrisme de l'ordinaire ». Mais je voudrais préciser une chose. Je suis bien conscient que je fais de Baudelaire une lecture, disons, exagérée. C'est que je lis rétrospectivement la volupté rêveuse et l'impuissante volonté d'être méchant à la lumière du *Peintre de la vie moderne*, manifeste de l'esthétique anti-romantique de l'esquisse et de l'instantané. Cette nouvelle façon de regarder n'est pas rien, proposée par un homme qui avait critiqué la photographie pour sa stérile exactitude et n'avait pas deviné – mais qui lui en voudrait ? – que c'est à elle qu'il reviendrait de faire triompher la beauté du « transitoire », qu'il évoque dès le *Salon de 1846*. Le cinéma documentaire s'attache au fugitif et à l'inobservé et s'intéresse, comme le désirait Baudelaire, à ce qui existe entre deux choses, entre deux moments, entre deux gestes.

NF – Cette forme de documentaire s'oppose aux images filmées sans la permission des personnes concernées, ce que vous évoquiez au début de l'entretien.

SB – Le problème est plutôt de ne pas vouloir partager. Ce n'est pas seulement pour des raisons éthiques que filmer sans rechercher l'échange des regards n'est pas acceptable, c'est aussi pour des raisons esthétiques. Une image « vue de l'extérieur » est une image plate, privée de vie et d'intimité. Elle ne semble vue par personne, elle est aussi fade qu'une photo de la Tour Eiffel. Elle est saturée par ce qu'elle montre et cela ne peut suffire. C'est qu'elle ne résulte pas d'une présence et par conséquent d'un partage. Il faut s'efforcer au contraire que l'image soit le partage d'une apparition et que celui qui regarde y trouve sa place, qu'il soit présent dans l'image en tant que regard. Une image documentaire n'est donc pas une « image », mais un « regard » – pas au sens d'un style qu'on serait libre d'adopter, mais d'une présence qu'il est impossible de cacher et qui transpire d'ailleurs par tous les pores de la scène.

NF – C'est ce que le narrateur dit rechercher dans *Eux et moi*, votre premier film en Nouvelle-Guinée qui repose justement sur ce que vous appelez « l'échange des regards », mais aussi et d'une autre manière dans *Quelques jours ensemble* qui se déroule dans un train en Russie. Au tout début de ce film, la caméra observe Vladimir et un plan de la cabine

que vous partagez avec lui montre votre banquette inoccupée, c'est-à-dire, en creux, la place du filmeur. Un manque apparaît. On pourrait aussi penser qu'il s'agit d'une place laissée disponible, celle recueillant les paroles des personnes qui viennent se confier à Vladimir et lui révéler une partie de leur vie et de leur détresse.

SB – Oui, celui qui regarde doit trouver en quelque sorte sa place sur la banquette. Celui qui regarde se loge dans le film.

NF – Vacante, la banquette est accueillante. Elle vient d'une certaine manière amoindrir la face sombre du monde que le narrateur évoque à la toute fin du film en soulignant la bienveillance de Vladimir par rapport à la rudesse de ce qui l'entoure. « Il inspire confiance à tout le monde. Je l'envie », avouait plus tôt le narrateur. Ces propos ne reviennent-ils pas à souligner la figure du double – celle de l'ethnologue, celle du réalisateur de films documentaires – que Vladimir pourrait constituer ?

SB – Cet homme pesant, gêné dans sa peau d'ours, est en effet mon double, mon semblable, mon frère, et c'est aussi mon comparse, car c'est à travers ses yeux et sa présence que je vais pouvoir faire survenir ce qui m'intéresse. Il est utile dans un film de trouver quelqu'un qui puisse cristalliser les choses autour de lui. Vladimir, c'est cela. Dans *Les forêts sombres* (2014) il y a un personnage qui lui ressemble, Boris. Il ne dit rien. Il fume lorsque le jour devient cendre. Il marche sur un chemin enneigé. Le monde s'organise autour de sa présence fantomatique et le narrateur se place au-dehors et au-dedans de lui. Cela a quelque chose d'étrange et de désespéré, car il ressent sa propre existence comme une mise à mort, comme une condamnation à vivre encore et toujours, vivre pour expier un crime dont il a si honte qu'il n'est pas certain de l'avoir commis. Dans la petite population des Chor forestiers, au fond de la Sibérie, les gens se voyaient d'ailleurs comme des déchets. C'est ce dont j'ai voulu rendre compte.

NF – Si le filmeur doit s'efforcer de partager, pensez-vous qu'il y a une technique particulière pour se faire accepter ?

SB – Le filmeur n'est pas accueillant, il est accueilli. Pas besoin de talents sociaux particuliers. Il peut rester dans son coin, un peu à l'écart, comme un ours mal léché, à condition bien sûr que ce soit au milieu d'eux. Il y a une seule chose qui emporte l'adhésion, c'est d'être heureux chez ceux qui vous ont invité et de vivre à leur manière sans manifester de réticence. C'est cela, la clé : être content d'y être. Les gens vous font toujours bon accueil dans ces conditions. Pas besoin de jouer du mirliton, de faire rire tout le monde, d'être de bon poil, non. Les combattants Kurdes me disaient parfois : « Ça va ? tu fais un peu la gueule, non ? ça va quand même ? », je leur répondais : « Ouais, ça va ». Ils me disaient qu'ils m'aimaient bien car je travaillais autant qu'eux et briquais ma caméra comme ils briquaient leur kalachnikov. C'était réciproque, pour les mêmes raisons.

Fig. 5

Stéphane Breton, avec la guérilla kurde, repérage de *Filles du feu*, Syrie, 2015.

© Stéphane Breton

NF – En quoi consiste concrètement cette vie partagée ? Physiquement et moralement, n'est-ce pas difficile de s'adapter à des conditions de vie radicalement différentes ?

SB – Dormir par terre, si c'est ce qu'il faut, là se trouve le bonheur de celui qui voyage. Si la vraie vie est ailleurs, alors allons-y et ne boudons pas notre plaisir. Ce qui nous rend serfs, ce sont nos plus infimes habitudes et misérables exigences de confort. Nous ne les voyons même plus. Mais elles n'échappent pas aux gens chez qui nous débarquons. Quand nous y renonçons, c'est comme si nous changions de peau tout en restant nous-mêmes, et nous voici libres enfin. Je vais vous confier quelque chose. J'ai toujours choisi les lieux de tournage, et même le terrain ethnographique, en fonction de la vie que j'allais y trouver, pas du tout du sujet. Plus inconfortable, mieux c'était : les montagnes de Nouvelle-Guinée pour marcher sous la pluie du matin au soir, la guerre avec les Kurdes de Rojava pour boire du thé brûlant en connaissant l'inquiétude et l'attente. J'ai été ébloui par ces gens tranquilles et souriants qui se donnaient en un instant et faisaient la guerre avec la même insouciance que lorsqu'ils dansaient. On se serait cru dans un roman de Kerouac, il y avait tant d'indifférence à l'égard de l'accessoire. J'adhérais entièrement à leur projet d'émancipation politique, mais j'ai avant tout aimé qui ils étaient dans cette guerre que j'ai trouvée si belle, car elle montrait le peuple en armes, garçons et filles, paysans de vingt ans parfois analphabètes et totalement affranchis de toute exaltation. Beaucoup de mes amis y ont perdu la vie, mais je n'oublierai jamais leur visage. Et puis les quatre grandes puissances de ce monde – le vent, la pluie, la nuit, le froid – sont de belles déesses. Ma caméra aime les suivre pas à pas.

Fig. 6

Stéphane Breton, repérage de *La fin du monde*, Chili, 2020.

© Stéphane Breton

Fig. 7

Stéphane Breton, repérage de *La fin du monde*, Chili, 2020.

© Stéphane Breton

NF – Vous avez le goût de filmer les personnes au repos, dans l'attente ou dans la contemplation. Vous laissez place à l'immobilité. Le narrateur d'*Un été silencieux* confie

d'ailleurs aimer « rester immobile ». Est-ce une manière de résister à la tempête que vous évoquiez précédemment ?

SB – L'immobilité, oui, c'est la mienne. Vous dites que c'est une manière de résister à la tempête, mais cette immobilité, je l'appelle tempête. Il est vrai que j'aime les choses qui ne bougent pas trop. Par exemple, chez les ramasseurs d'algues au Chili, lors du récent repérage de *La fin du monde*, alors que j'étais bloqué sur le désert côtier pendant le premier confinement, il y avait un fumeur de *marciano*, mélange de cannabis et de cocaïne-base. Il s'agitait dans tous les sens. J'ai eu beaucoup de mal à le filmer, il allait d'un endroit à l'autre en ne prenant jamais le temps de terminer ses gestes. Il était passionnant à filmer, mais je n'arrivais pas à le faire. Je me suis dit qu'il fallait que je le transforme en sculpture « explosante-fixe » (selon la formule d'André Breton), que je ne rende compte que d'une chose, son agitation permanente. Mais comment faire ? Je ne suis pas sûr d'y être arrivé. Voilà pourquoi j'aime bien une certaine forme de stabilité, car on ne peut pas filmer le désordre des gestes et des actes. Pardonnez mon prosaïsme, mais c'est important : la caméra a besoin d'un peu de temps pour accomplir son office. L'image réfléchit l'ergonomie de l'outil, puisque nous filmons dans l'urgence avec notre corps, notre vie, notre présence. Ce n'est pas le cas dans le cinéma de fiction, où la caméra est « posée » et où la scène obéit à la caméra, au lieu qu'elle la suive en cavalant dans le documentaire, ce qui est une différence d'écriture, pas de style. Avoir la maîtrise de l'instrument cinématographique, ce n'est pas seulement connaître la place des boutons sur la caméra, c'est savoir en jouer comme d'un instrument de pensée et de regard. Alors oui, il faut disposer de temps, il faut avoir le temps de respirer, d'où la recherche du ralentissement, voire de l'immobilité. Même chose dans la guerre civile de Syrie, que j'ai traversée quelques mois avec les Kurdes. Je voulais tourner quelque chose comme *Le désert des Tartares*, malgré la violence épouvantable, en me concentrant sur les regards. *Filles du feu* (2017) est composé presque exclusivement de scènes d'attente. Nous nous trouvons souvent au bord de quelque chose d'explosif, mais nous ne le découvrons jamais. J'ai préféré montrer ces temps morts qu'on ne voit pas sur YouTube, où l'on goûte au contraire les cadavres. On peut dire la même chose à propos de la guerre de 14, qu'on imagine à tort comme un chaos ininterrompu. Mais la guerre est faite de moments d'attente ponctués de déchaînements de violence extrêmes et brefs. Henri Barbusse, dans *Le Feu*, raconte que les combattants étaient devenus de véritables « machines à attendre ». Voilà qu'en 1916 un homme publie un livre pour dire que le tempo de la guerre la plus terrible qu'on eût connue, c'est l'attente. Que ce soit dans la guerre ou sur le terrain ethnographique en Nouvelle-Guinée, l'attente est l'essence du temps. On trouve dans le bouddhisme une image poétique très singulière, qui est peut-être la métaphore du cinéma documentaire. Il est dit que si l'on regarde fixement un rocher pendant cent ans, le Bouddha finira par surgir, le rocher lui-même deviendra le Bouddha. Eh bien c'est cela, le cinéma documentaire. C'est une belle définition de l'épiphanie, moment convoité par le documentaire, qui part de l'idée que l'on ne sait pas ce qui va se passer, que l'on attend que quelque chose se produise et qu'un rien suffira à combler notre attente.

NF – C'est la méthode prônée par Frederick Wiseman.

SB – C'est la méthode du « cinéma direct », dont Wiseman est un représentant éminent. Il s'agit d'une improvisation qui fait confiance à une issue possible, mais bien entendu insue. John Coltrane disait : « Je commence là où je me trouve et je vais le plus loin possible ». Si on pouvait filmer comme Coltrane souffle dans son

instrument, le tour serait joué. C'est d'ailleurs Van Der Keuken, admirable filmeur, qui joue de sa caméra comme d'un instrument à vent. En réalité, c'est son regard qui devient un instrument de musique.

NF – Votre travail repose sur la relation de confiance. Peut-on dire que votre manière de concevoir les relations humaines rejoint une position humaniste, ou bien la notion d'humanisme vous semble-t-elle définitivement appartenir à un autre temps ?

SB – Je filme des humains, des gens qui se tiennent debout, au vent, et me regardent dans les yeux. Je ne récus pas l'humanisme puisque je ne filme que des humains. Je veux simplement ajouter au motif de la scène l'idée d'apparition, c'est-à-dire d'improvisation, l'idée de surgissement imprévu et jouissif, et celle de vie partagée. Les humains aiment se regarder les uns les autres. Ils se toisent parfois, mais ils aiment aussi regarder quelqu'un traverser la rue.

NF – Les humains aiment aussi regarder les autres dans les émissions de télé-réalité...

SB – Mais ce n'est pas la même chose, car il n'y a pas ce que vous appeliez justement « la banquette vide » dans la télé-réalité, c'est-à-dire que la position du regard n'existe pas sur la scène. Le regard n'est pas partagé et celui qui regarde ne fait pas partie du spectacle. Cela ressemble plus à l'aquarium journalistique, dans lequel on laisse les gens boire la tasse, qu'à la scène documentaire ou ethnographique dans laquelle celui qui regarde est regardé. Le documentaire recherche cela, des choses qui surviennent et le regardent. Le poème raffiné et la fresque michelangelesque ont la noblesse des choses concentrées, closes sur elles-mêmes, mais ces choses diffèrent du documentaire. Il prend le parti inverse, il part de quelque chose de complètement déconcentré et regarde où ça le mène. C'est la poétique de l'effilochage. Il faut à la fois faire place au regard et s'absenter, et non seulement s'absenter mais espérer qu'un tintement pourra résonner après cela, à la suite d'une forme étrange de démission où nous restons tout de même encore un peu présent. C'est une position qui est à rebours de ce qu'exige l'œuvre d'art. Et celui qui l'a portée si haut, je pense que c'est le Baudelaire du *Peintre de la vie moderne*.

NF – Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire exprime en effet une double position. En une formule fameuse, il écrit : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là »². Mais ailleurs, dans la critique d'art, il est plus précisément question de « concentration » : « Ce qui marque le plus visiblement le style de Delacroix, c'est la concision et une espèce d'intensité sans ostentation, résultat habituel de la concentration de toutes les forces spirituelles vers un point donné »³. Baudelaire se réfère ensuite à des propos d'Emerson : « Le héros est celui-là qui est immuablement concentré », maxime applicable, selon le poète, « au domaine de la poésie et de l'art »⁴ et pas seulement à la vie.

SB – Chez le Baudelaire du *Peintre de la vie moderne*, le moi se retrouve sur un terrain ouvert. C'est précisément de « vaporisation » qu'il s'agit. Le mot est subtil. Et d'ailleurs, ce peintre qu'il aime tant, qui croque les choses aussi vite qu'elles surviennent, est un documentariste, un observateur des choses qui se trouvent là. Il devient présent dans son effacement, dans sa vaporisation, dans son ubiquité.

NF – En effet, et c'est pour cette raison que l'intérêt de Baudelaire pour Constantin Guys, souvent considéré comme un dessinateur de second ordre, n'est pas toujours compris. Mais Baudelaire a relevé la capacité de Guys à saisir la vie de ses contemporains, à révéler « la beauté passagère, fugace, de la vie présente »⁵. Le terrain de Guys était vaste : reporter, il a par exemple rendu compte de la guerre de Crimée.

SB – Il s'agissait de croquer et à l'époque on le faisait avec un crayon. Mais esquisser, cela veut dire ne garder que les traits, c'est-à-dire mettre en valeur les saillances, les

apparitions. Constantin Guys est d'ailleurs le dessinateur des postures et des « entre-deux » dont je parlais. En parlant de lui, Baudelaire convoitait sans le savoir le cinéma documentaire, qui n'existait pourtant pas encore. C'est Stanley Cavell qui dit dans *La projection du monde* que le cinéma a été inventé au moment précis où l'on avait besoin de lui. Eh bien Baudelaire avait grand besoin d'une image poétique faite de vaporisation du moi. Il a vu quelque chose de singulier chez ce peintre que nous avons oublié depuis. Il a voulu trouver chez Guys ce qu'il espérait tant atteindre lui-même. Il n'est pas sûr qu'il soit très difficile d'admirer Manet en 1860, mais déceler chez Constantin Guys le germe troublant et seulement prometteur, la préfiguration inaboutie d'un nouveau regard, cela montre une puissance d'anticipation esthétique étonnante de la part de ce grand poète.

NF – Baudelaire a vu dans le personnage de Guys et dans ses dessins une attention particulière portée au présent, trait constitutif de la modernité. Le documentaire est lui aussi lié au présent.

SB – C'est vrai. Le présent est ce qui est là tout en supplantant ce qui est là. Autrement dit, le présent est ce qui advient dans sa disparition même. La caméra est le pinceau de cette temporalité évanescence et insaisissable qu'est le présent. Et cela donne au cinéaste documentaire une certaine responsabilité, celle de la co-présence. Appelons cela la responsabilité du témoin. Je m'explique. Le peintre est seul face à sa toile, il peut peindre ce qu'il veut. Mais le propre du documentaire, c'est que l'événement et son enregistrement – mais je préfère dire l'écriture et la scène de manière à favoriser la comparaison avec la littérature –, sont contemporains. Enregistrer ce qui se produit revient à écrire une scène. Les faits se déroulent dans leur imprévisibilité et leur absence de finalité à l'instant même où ils sont enregistrés, à l'instant même où ils sont écrits. Le seul moment, dans ce qu'on pourrait appeler sommairement les arts, où l'on peut parler de contemporanéité de l'écriture et de la scène, c'est celui de la prise de vue mécanique, et cette contemporanéité fournit par conséquent la définition sémiotique de l'image documentaire, qu'elle soit photographique ou cinématographique. C'est aussi l'occasion du plaisir documentaire, parce que c'est être pris dans le temps de l'avènement des choses qui apporte la jouissance. Mais cela impose aussi certains devoirs.

Fig. 8

Stéphane Breton, repérage de *Quelques jours ensemble*, Russie, 2011.

© Stéphane Breton

NF – Lesquels ? Quels principes commandent le tournage ?

SB – Si la prise de vue est contemporaine du monde, et non pas extérieure à lui, elle ne peut sans se contredire être affranchie des règles qui ont cours. Si le filmeur filme des gens chez eux – à moins que ce ne soient des génocidaires, qu'on croit avoir le droit de piétiner, ou des fous, trop occupés à leur affaire pour avoir le temps de nous regarder dans les yeux –, il y a des choses qu'il ne peut pas filmer si elles ne sont pas admises par l'étiquette locale. C'est une situation que connaît très bien l'ethnographe, qui ne s'assoira pas n'importe où et qui, avant de bayer aux corneilles, devra s'assurer que cela ne ruine pas le peu de crédit qui lui reste. Bref, il y a des choses qui ne peuvent pas trouver leur place dans un film documentaire sous peine de contrevenir à la règle locale, transgression qui placerait aussitôt le filmeur dans une position d'extériorité, celle qu'on peut qualifier sans aucun sarcasme de journalistique. Un ethnographe ou un cinéaste documentaire ne peut pas se permettre cela. Son projet est d'être « dedans ». Il ne se trouve pas à l'extérieur de l'aquarium. Certains filment du dehors car ils n'ont pas envie d'être mouillés, mais ça ne peut être le cas du documentariste. Il s'agit sans doute d'une nuance infime, que beaucoup de spectateurs ne percevront pas puisqu'ils ne s'intéressent qu'au « sujet », mais cette subtilité est essentielle. Lorsqu'un amateur d'images regarde une image, il ne cesse de se demander qui en est le sujet énonciateur, comment elle est filmée, d'où elle est vue, où se trouve la personne qui porte la caméra, comment cette personne se tient et quel est le rapport qu'elle entretient avec ceux qu'elle filme et ce qu'elle regarde. Et quand l'image est assez honnête pour ne pas effacer ses propres traces, il voit cette position comme le nez au milieu de la figure. Bref, la position et le point de vue sont constitutifs de l'image, au moins autant que le « sujet ». Mais dans la perspective journalistique, le point de vue n'est pas pensé et ne peut pas l'être. La question est superflue. La position journalistique est constituée sémiotiquement par

l'extériorité, forme polie de l'indifférence. Van Der Keuken, par contre, ne cesse de se poser la question, cela se voit à chacun de ses pas, et à chacun de ses pas on constate que Depardon dans *Afriques : comment ça va avec la douleur ?* ne se la pose pas. Le documentaire revient à mettre dans un état de contemporanéité un événement et un regard, une écriture et une scène. Sémiotiquement, les deux choses sont contemporaines. C'est unique. C'est la raison pour laquelle le documentaire n'est d'ailleurs pas un art. Ce mélange d'attention perceptive et de vie partagée relève d'un autre registre que celui de l'art traditionnellement conçu.

NF – Serait-ce une différence avec le cinéma de fiction ?

SB – Le cinéma documentaire ne produit pas un objet clos, une œuvre de représentation, mais la trace d'une relation – relation entre celui qui regarde et celui qui est regardé. C'est une expérience de la vie sans en être l'interprétation. Il rend présent et ne représente pas. C'est pour cela qu'il peut rejoindre ce que furent autrefois les arts avant la séparation causée par le mode de production industrielle de l'existence, avec lequel l'art devient un objet discret, une chose à part, étrangère à la vie, destinée aux musées et aux collections. C'est aussi pourquoi la différence avec la fiction, que par souci d'effacement des distinctions on conteste parfois, est pourtant essentielle, non tant sur le plan du « sujet » que sur celui de la méthode de production. Le documentaire ne narre pas, il relate. Il y a toujours dans ce type de cinéma quelque chose de la relation de voyage dans laquelle ce qui arrive au sujet énonciateur fait partie du récit. Tout film documentaire se caractérise par l'humeur du voyage, ne serait-ce que parce qu'il traverse la vie des autres. C'est d'ailleurs sans risques car le film est en tant que tel l'assurance pour le spectateur d'avoir le billet de retour dans la poche.

NF – Revenons à l'argument sur les devoirs, la dimension éthique, en somme, du documentaire.

SB – Oui. La position de contemporanéité nous explique la nature de ces devoirs et pourquoi il est si délicat dans un documentaire de filmer une mise à mort ou un acte sexuel. L'impudeur montrerait que l'acte de filmer n'a pas été pensé comme contemporain de la scène, mais comme indifférent à elle. Elle attesterait que le filmeur cherche à prendre une image, plutôt qu'à conserver son rang parmi ses semblables et que ça ne le dérange nullement de voir quelqu'un se faire crever la paillasse sous ses yeux. C'est d'ailleurs la raison qui pousse un certain nombre de cinéastes à filmer des fous, car c'est un grand soulagement, il faut bien le dire, une grande satisfaction, pour une fois, que de filmer des gens qui ne se sentent pas concernés par ce que vous faites et qui n'ont pas l'à-propos d'exprimer une objection. Mais attention, dans un hôpital psychiatrique la caméra a toute l'autorité d'une seringue. Rien ne lui est refusé. Elle se trouve de l'autre côté, en position d'extériorité. Chaque fois qu'on tourne un documentaire, il faut se demander si on ne tombe pas dans le même piège, qu'on voit très bien à l'œuvre, malheureusement, dans le premier film de Wiseman, *Titicut Follies*. Le filmeur s'attarde sur un patient qui se couvre de merde, mais sans dépasser le seuil de sa cellule. Il n'entre pas dedans – et cela dans tous les sens du terme. Il dort à l'hôtel – et on peut prendre cela au propre comme au figuré. C'est une erreur que Wiseman n'a plus jamais faite et il est devenu le cinéaste par excellence de la position. Chez lui le cadre se trouve toujours quelques pas en arrière. Il ne se précipite jamais vers le « sujet ». C'est la preuve d'une grande sagesse filmique. Pour revenir à la seringue, quelqu'un m'a dit en Nouvelle-Guinée

que ma caméra, c'était mon arc. Cela m'a fait beaucoup réfléchir et je me suis donné du mal pour qu'on puisse dire qu'elle était plutôt mon chapeau. J'espère y être arrivé.

NF – On peut voir cette aspiration s'accomplir dans *Le ciel* dans un jardin, notamment. Ce film montre des funérailles dans lesquelles un corps mort est enveloppé d'écorces pour ensuite être suspendu à des branches d'où il tombera suivant « le cycle de la vie et de la pourriture » pour engendrer d'autres vies. Le narrateur affirme que par-là les habitants du village ont réussi à « donner un sens à leur fragilité ». C'est une forme de beauté, à la fois la chose filmée et son interprétation.

SB – Mais je prends soin de dire que ce n'est pas plus beau que chez moi. Enterrer ses morts est tout aussi respectable. Les mœurs des autres ne sont pas meilleures que les miennes. Si je respecte les leurs, je me dois de respecter aussi « les miennes », quelle que soit la manière dont elles se sont imposées à moi, et même, j'oserais dire, si je ne les apprécie pas, ne serait-ce que parce que ceux qui me voient venir me les imputent comme je leur impute « les leurs ». Immanquablement, pour ceux qui vous regardent, vous venez de chez vous, même si vous croyez avoir pris la fuite. Ressembler à ce qu'on est n'est pas forcément ressembler à ce qu'on aime. C'est ainsi qu'on fait l'expérience de l'appartenance sociologique en faisant du terrain ethnographique, grâce au regard de l'autre. C'est pourquoi ce regard qu'on vous retourne a tant d'importance, il vous dit comment on vous voit, il vous dit qui vous êtes, il vous dit ce que vous ne saviez pas de vous-même. L'emplumé devient ethnologue et l'ethnologue devient emplumé. Sa grande découverte, c'est qu'on s'inscrit finalement dans le monde social d'où l'on vient, pour le meilleur et pour le pire. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le Parti communiste ne donnait pas de responsabilités politiques aux bourgeois venus le rejoindre. C'est le syndrome de Clement Greenberg, critique d'art marxiste américain qui jugeait vulgaire et kitsch l'esthétique de ceux qu'on s'est aventuré à nommer les « sans-dents » et qui appelle à la défense de valeurs esthétiques plus nobles, ce que Rancière dénonce de manière impitoyable, car le critique ne fait ici que reproduire le jugement des maîtres. L'ethnographe apprend sur le terrain qu'il n'est pas l'exemplaire unique de ses volitions et de ses jugements. Il est plus vaste qu'une seule personne. D'autres sont en lui. Un autre monde l'habite. Il arrive – sans le savoir, le malheureux ! – équipé de ses habitudes de pensée et d'action, dont il n'est pas l'auteur et dont il reste, fût-ce à son corps défendant, le représentant de commerce. Il comprend tout à coup que sa prétendue indépendance est relative. C'est à ce prix qu'il peut apprendre à respecter les autres sans servilité ni enthousiasme puéril.

NF – Respecter les autres demanderait en quelque sorte au cinéaste documentaire un nécessaire détachement à l'égard de l'amour qu'il leur porte ?

SB – C'est souvent nécessaire. Chez les Kurdes, des combattantes m'ont raconté avoir accueilli un jour deux journalistes occidentaux très favorables à leur cause. Là-bas les repas sont pris assis par terre. Mais nos deux sympathisants se sont allongés négligemment, croyant se trouver en Orient, dont ils n'avaient sans doute connaissance que par les clichés les plus éculés où des satrapes vautrés gobent tête renversée des grappes de raisin tenues par la queue. Ils pensaient sûrement que c'était plus cool. Ça l'était en effet, mais ils n'avaient pas regardé autour d'eux et croyaient être transparents. Souvent la position qu'on adopte contredit systématiquement nos intentions. C'est un des pièges du documentaire. Quand on filme du dedans, on doit faire attention à cela. Celui qui filmaient des génocidaires s'était naïvement « vautré » lui aussi, croyant bien faire. Sa position était plus

puissante que ses intentions, naïvement moralisatrices, et les avait évidemment dénoncées. L'amour ne suffit donc pas, il faut encore des preuves d'amour.

NF – La présence de l'alcool imprègne une partie de vos documentaires, c'est-à-dire des vies partagées que sont vos films. Mais la légèreté de l'enivrement, son exaltation, y ont peu de place. L'ivresse que l'on voit fait au contraire surgir des souvenirs douloureux jusqu'à l'insoutenable.

SB – Le thé est l'alcool des révolutionnaires, disaient sans cesse les Kurdes. Je ne suis pas particulièrement intéressé par les poivrots en tant que tel, d'ailleurs ils sont difficiles à filmer et leur conversation est décousue. Et puis je suis réticent à montrer les gens lorsqu'ils ne s'appartiennent pas. Mais il se trouve que dans les endroits où je vais, il y en a souvent, de l'alcool. Seulement voilà, il y a quelque chose d'intéressant avec l'alcool, c'est qu'il révèle chez ceux qui se détruisent, qui s'affaissent, qui se perdent, de quelle manière ils tiennent encore debout. C'est toujours la question de la dignité dans l'orage. Et Boris, dans *Les forêts sombres*, c'était cela, un homme qui se débattait au beau milieu de sa perte. Il avait cette façon de se tenir seul, que j'ai trouvée très belle. Il se cachait de moi quand il était au fond de sa nuit, mais il aimait que je reste à ses côtés dans des circonstances moins pénibles. Il m'a beaucoup touché par sa confiance, cet assassin de la femme qu'il disait aimer. Je crois à la nature tragique de la vie. Je suis un sectateur de l'amour du destin, de l'*amor fati*. Chateaubriand avait cette belle formule : « Voir clair, c'est voir noir ». Il y a dans l'obscurité quelque chose qui me bouleverse. J'aime faire des films mélancoliques, des films tchekhoviens, inspirés par le ton des nouvelles si brèves et si denses de l'auteur de *La salle n°6*. J'ai fait *Les forêts sombres* en pensant à la manière évocatrice qui est la sienne de laisser tant de trous et d'absences dans un récit dont on ressort complètement retourné, comme s'il avait été labouré par le manque. Cette passion de la brièveté, je m'en suis inspiré dans *Les forêts sombres*, que j'ai voulu écrire comme une « nouvelle documentaire ».

NF – « Nouvelle documentaire », c'est une formule très juste pour désigner un nouveau genre. Dans *Les forêts sombres*, il y a cette part de flottement, de brouillage énonciatif porté par la voix narrative.

SB – La narration, que j'ai écrite, comme celle de tous mes films, se trouve ici dans la bouche du personnage et en dehors du personnage, c'est à la fois lui qui parle et quelqu'un qui parle de lui. Mais c'est la même voix (celle de Denis Lavant), le même récit, le même rythme, et l'on s'efforce de passer sans cesse de l'intérieur à l'extérieur et de l'extérieur à l'intérieur. Car contrairement à la littérature, le cinéma est impuissant à nous donner la voix intérieure de l'homme, car la caméra ne filme pas la pensée. Il faut mentir, imprégner le personnage de la pensée du film. C'est ce qu'avait inventé Orson Welles (ou son scénariste, Hermann Mankiewicz) dans *Citizen Kane*, où l'on trouve, je crois, la première voix-off de l'histoire du cinéma.

NF – La dimension esthétique est constitutive de vos films, c'est là où se trouve votre « moi concentré », pour parler comme Baudelaire. Je dis cela pour nuancer ce que vous disiez tout à l'heure du cinéma documentaire, qui s'efforcerait d'atteindre une sorte de démission devant l'apparition des choses. Cette attention esthétique est portée par votre voix, par des récits dont la dimension littéraire évidente, la tonalité lyrique qui s'y exprime, donnent consistance à un narrateur. Avec ce nouveau genre que vous appelez la « nouvelle documentaire », vous affirmez une position plus fictionnelle, tout en maintenant l'étude ethnographique. C'est d'ailleurs un peu paradoxal puisque ce nouveau geste narratif, qui, par son aspect fictionnel, devrait davantage laisser libre cours à la dimension esthétique, correspond au moment où, pour la première fois, vous déléguez la parole à un comédien,

Denis Lavant, faisant ainsi disparaître, ou du moins la transformant, une expression concrète du « moi concentré ».

SB – Le cinéma documentaire est une poétique, l’ethnographie aussi. Si l’on montre la vie des gens, c’est pour faire sonner les harmoniques, pas pour les étouffer. Mais ma voix, c’est celle du film. C’est le film qui doit devenir une personne, pas moi qui dois devenir visible dans le film. Qu’un autre parle pour moi n’est donc pas une contradiction. En outre, le moi du narrateur n’est pas le moi réel du cinéaste, celui-ci ne signe pas un aveu sur papier bleu, c’est une invention, une fiction certainement. L’incarnation d’un comédien rend celle-ci possible.

NF – Vous opérez là un geste essentiel en recollant anthropologie et esthétique. Autrement dit, considérer la diversité des sensibilités esthétiques fait partie de l’étude ethnographique et s’y attacher avec un souci esthétique est nécessaire.

SB – Il y a une époque où les anthropologues parlaient d’« esthétique » et de « subjectivité » comme d’une transgression très hardie. On sortait les grands mots pour exprimer une chose si évidente pourtant, et si simple, à savoir que le monde social est vécu de manière sensible par ceux qui le traversent et qu’en le décrivant sans prendre cet aspect au sérieux, sans faire appel à sa sensibilité, on manque tout. Mais il ne faut pas avoir peur, l’esthétique ne consiste pas à suspendre des guirlandes au plafond. Filmer l’esthétique sociale, cela commence par filmer quelqu’un qui marche. Cinéaste documentaire et peintre de la vie moderne, c’est tout un.

NOTES

1. Charles BAUDELAIRE, « Le Mauvais Vitrier », *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* [1869], éd. Robert Kopp, Paris, Gallimard, « Poésie », 2006, p. 120.
2. *Id.*, *Mon cœur mis à nu*, dans *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 89.
3. *Id.*, *L’Œuvre et la vie d’Eugène Delacroix* [1863], dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 754.
4. *Ibid.*, p. 755.
5. Ch. BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 724.

RÉSUMÉS

Dans cet entretien, Stéphane Breton s’attache aux dimensions éthiques et esthétiques qu’implique le cinéma documentaire, plus particulièrement dans le cadre du terrain ethnographique. Le réalisateur met en évidence le biais ethnocentrique qui peut découler d’une approche trop générale, et partant, aveugle à la dignité des personnes, de la notion de précarité.

Stéphane Breton invite ainsi à opérer des distinctions entre précarité et dénuement, précarité et frugalité. L'entretien entre précisément dans l'œuvre de l'ethnographe en cherchant à cerner – tant par un cadre littéraire, philosophique que cinématographique – la place du filmeur, les règles qu'il construit. Tout en cherchant les instants d'apparition, ce cinéma de l'entre-deux ne craint pas de filmer l'attente afin de révéler, d'extraire du monde sensible, le « lyrisme de l'ordinaire », y compris dans des situations très sombres.

In this discussion, Stéphane Breton takes an interest in the ethical and aesthetic dimensions that documentary films imply, more particularly in the framework of the ethnographic field. The film-maker gives prominence to the ethnocentric angle of the notion of precariousness that may ensue from too general an approach, blind therefore to human dignity. Thus, Stéphane Breton invites to make a distinction between precariousness and destitution, precariousness and frugality. The discussion enters precisely into the ethnographer's work trying to delimit – through a literary, philosophical scope as well as a cinema one – the place of the film-maker, the rules he builds up. While looking for instants of apparition, this cinema of the period in between has no fear to film wait in order to reveal, to extract from the sensible world, the « lyricism of the ordinary », including in very dark situations.

INDEX

Keywords : documentary film, lyricism of the ordinary, Baudelaire, destitution, frugality, human dignity, aesthetics, sensible world, ethnography, Wodani, Kurds, Siberia, Syria, New Guinea, Chile, Kirghizstan, New Mexico

Mots-clés : cinéma documentaire, lyrisme de l'ordinaire, Baudelaire, dénuement, frugalité, dignité, esthétique, sensible, ethnographie, Wodani, Kurdes, Sibérie, Népal, Syrie, Nouvelle-Guinée, Chili, Kirghizstan, Nouveau-Mexique

AUTEURS

STÉPHANE BRETON

Stéphane Breton est cinéaste, photographe et ethnologue. Il est Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et membre du Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL, EHESS/CNRS).

NADIA FARTAS

Docteure en littérature, ses recherches portent sur les rapports entre le verbal et le visuel, la littérature et les arts visuels, les relations entre poétique, esthétique et politique, la question de l'esthétisation. Elle a enseigné à l'EHESS, à l'EESAB (Rennes) et à CY Cergy Paris université. Auparavant, elle a collaboré avec plusieurs structures dans les domaines des arts visuels et du spectacle vivant. Elle a publié aux Presses universitaires de Bordeaux *Simplicité et diversité. Mutations du sensible dans la modernité : Flaubert, Baudelaire, Monet* (collection « Sémaphores », 2021).