

Une Encyclopédie des cinémas de Belgique

Guy Junglut - Patric Leboutte - Dominique Païni
Musée d'Art Moderne de la ville de Paris
Edition Yellow Now. (p206-207)

MICHEL Thierry

Né à Charleroi en 1952 - Réalisateur à la RTBF depuis 1977 - 1972: *Ferme du Fir* (CM) - 1973: *Portrait d'un autoportrait* - 1975: *Pays noir, pays rouge* (MM) - 1980: *Chronique des saisons d'acier* - 1982: *Hiver 60* - 1985: *Hôtel particulier* - 1987: *Issue de secours* - 1990: *Gosses de Rio* (MM) - 1990: *A fleur de terre* (MM)

Qu'il traite du collectif (*Hiver 60* ou ces quelques semaines de grèves insurrectionnelles qui firent trembler l'Etat) ou de trajectoires individuelles (*Issue de secours* ou la recherche d'une identité, notamment sexuelle, dans la confrontation à l'Autre, en l'occurrence aux structures mentales du monde arabe), qu'il traduise la déprime, le sentiment d'une dépossession, ou la mise en avant d'une utopie - la dislocation des solidarités (*Chronique des saisons d'acier*) ou, tout au contraire, leur reconstitution sauvage (*A fleur de terre*) -, qu'il aborde l'enfer pénitentiaire (*Hôtel particulier*) ou celui des *favelas* (*Gosses de Rio, A fleur de terre*), qu'il décrive le petit village d'Oreye, enclavé dans la Hesbaye betteravière, sous la coupe d'un patron de l'industrie sucrière (*Portrait d'un autoportrait*) ou le basculement d'une mémoire ouvrière dans l'amnésie post-sidérurgique (*Pays noir, pays rouge*), le cinéma de Thierry Michel ne naît jamais de nulle part. Inscrit dans un décor habité, hanté - comme on dit d'un paysage qu'il vous habite ou d'un souvenir qu'il vous hante -, porteur d'imaginaire davantage que d'images, il est d'abord le fruit d'un engagement radical, d'un corps à corps avec la matière brute - voix, gestes, attitudes, corps en rupture sur fond de démission du social, situations de faillite ou de révolte -, qui toujours préexiste aux films et toujours leur survivra.

Quand avec son équipe, toujours réduite, il s'installe quelque part, Thierry Michel ne possède pas de plan de tournage rigide, pas plus que d'ordre de marche strictement préétabli; il ne part pas faire un film, il s'apprête simplement à *revenir avec*, ce qui ne signifie pas exactement la même chose. Car sa méthode implique une immersion complète dans une réalité qui n'a pas attendu sa présence pour accoucher soudainement d'enjeux dramatiques fondamentaux, ni pour exprimer ceux-ci entre crêtes et tensions. Elle suppose de même une absolue disponibilité aux aléas, aux imprévus, aux caprices du tournage et un ardent désir de se laisser violenter, embraser par ceux qu'il filme, au risque parfois

d'un abandon de l'objectivité et de la traditionnelle maîtrise du cinéaste.

Son cinéma ne saurait dès lors répondre aux normes classiquement définies du documentaire; il se situe ailleurs, sur la voie «d'un point-limite où les codes du documentaire et de la fiction se confondent ou presque»¹, sans rien céder ni à l'un ni à l'autre, mais aussi sans clairement avouer ce qui ressort de l'un ou de l'autre. Aussi son approche du réel se construit-elle en trois temps. D'abord une phase de conquête et d'enquête, moment de repérage et d'accumulation des données, sur place, dans la proximité du sujet, au cours de laquelle, progressivement, s'amadoue et s'appriivoise, se comprend aussi, ce qui ultérieurement jaillira à l'image. Une manière de cinéma direct qui remplacerait le dispositif cinématographique par celui du journaliste: carnet de notes, magnéto, appareil photographique. Ensuite une phase d'organisation, de condensation des éléments en une écriture scénarique minimale, en une ligne dramaturgique susceptible de rendre au mieux ce qui vient d'être vu et ressenti. Etape décisive, avoue le réalisateur: «Je sélectionne, je série, je trie, je distingue ce qui, dans ce flot de matière, d'informations et surtout d'émotions, permettra un traitement cinématographique fort. Et j'organise le tout en fonction de quelques personnages, de quelques scènes-clés»². Enfin seulement, le moment du tournage, remise en situation de personnages réels dans leur environnement réel, avec leur consentement et leur complicité, où le drame précédemment joué se trouve reconduit, où le vécu se reconstitue alors même que ses marques n'en finissent pas de façonner ceux qui ont encore à le subir: le vécu comme immatriculation. Imprégnation du réel et restitution en fiction, tel est le double mouvement du cinéma de Thierry Michel: art de l'éponge et de la métamorphose, de l'absorbé-transmué, en un mot de la mise en fiction du réel.

Si Thierry Michel n'évite pas toujours toute manipulation (il densifie, écarte, privilégie tel ou tel point de vue, provoque parfois l'événement), lui importe avant tout ce qui transcende les clivages et les genres, cette vérité proprement cinématographique, captée et produite dans le même temps par la caméra, révélée par sa seule présence et qui n'aurait pu advenir sans elle. Ainsi de ces petits détournements de la narra-

tion, de cette capture inversée, par ceux-là même dont l'interprétation n'est pas la profession qui, par un geste, un regard, une phrase, une intonation, n'ayant que faire en définitive des ambitions du cinéaste, cherchent à tirer profit de la caméra, médium providentiel d'une possible relation avec l'au-dehors. Cette donnée est au centre même de la démarche de Thierry Michel qui, entre le filmeur et le filmé désormais partenaires, instaure un pacte de l'ordre du donnant-donnant: «Tu me laisses te dévoiler et je t'autorise à séduire». A ce jeu de non-dupes, les comédiens d'occasion du cinéaste en disent plus long que bien des reportages.