

0

1

2

3

4

5



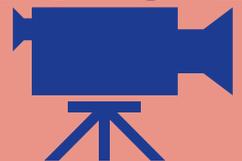
LEÇON 0 :

ÉLOGE

# ÉLOGE DU DOCUMENTAIRE

Outils didactiques complémentaires

CONSTRUC-  
TIONS  
DU **Réel**



Tout l'art du  
documentaire en 6 leçons

## CONFÉRENCE

Frédéric SABOURAUD, critique, réalisateur et professeur en théorie et pratique cinématographique, Université Paris 8 Vincennes

## ÉLOGE DU DOCUMENTAIRE



Frédéric Sabouraud est critique de cinéma et professeur des universités. Il a été membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* et a publié régulièrement dans la revue *Trafic* ainsi que dans d'autres revues (*Images documentaires*, etc.). Il enseigne la théorie et la pratique du cinéma à l'Université Paris 8. Il a également enseigné à l'université Paris 7, à la FEMIS, à la HEAD (Genève), à la TAIK (Helsinki) et à l'ICTV (Cuba). Il a écrit plusieurs livres consacrés au cinéma (*L'homme d'Aran de Robert Flaherty, mythe, île et cinéma* ; *Depardon/cinéma* en collaboration avec Raymond Depardon ; *L'adaptation, le cinéma a tant besoin d'histoires* ; *Abbas Kiarostami, le cinéma revisité*) et participé à de nombreux ouvrages collectifs consacrés à des cinéastes (Catherine Breillat, Artavazd Pelechian, Johan van der Keuken, Jerzy Skolimowski etc.). Il a réalisé une dizaine de films (*La mort du boulanger, Figure-toi, Bête noire, Sans faire d'histoire*, etc.).

Les Américains dénomment ce que nous avons coutume d'appeler « film documentaire » par la négative : « *non fiction film* ». Le cinéma documentaire serait, à les suivre, tout ce qui ne relèverait pas du cinéma de fiction, c'est-à-dire tout film ne comportant ni scénario, ni acteurs. Pour le reste, débrouillez-vous. C'est comme si cette approche multiforme nous échappait constamment des mains, la rendant impossible à cerner si ça n'est en indiquant ce qu'elle n'est pas. Cette définition par défaut contient pourtant sa part de vérité et sa part de mensonge : Vérité, car le cinéma documentaire relève bien de l'indéfinissable tant ses formes sont multiples, différentes, opposées parfois dans leur approche. Quel rapport pourrait-on établir entre le « *Cinéma-vérité* » tel que défini et pratiqué par Dziga Vertov dans *L'Homme à la caméra* et ce même terme revendiqué par Edgar Morin à propos de *Chronique d'un été*, coréalisé avec

Jean Rouch ? Rien ne semble rapprocher ces deux films, tant dans leur forme que dans le dispositif envisagé par les cinéastes qui les ont réalisés. S'agirait-il simplement d'une vague intention commune ? Mensonge, car le cinéma dit « documentaire » est irrigué par la fiction : celle d'un regard, d'un geste, d'une prononciation, d'une expression, d'une histoire qui se raconte par les mots, les regards, les corps, les paysages. Une fiction qui se joue devant nous à travers ceux qui prennent en compte la caméra et le micro, tentent d'en jouer ou de jouer avec. Chaque film documentaire en porte la trace, qu'il s'intéresse à un être ordinaire (Jean-Benoît dans *Dix-sept ans* de Didier Nion) ou à une célébrité (Bob Dylan dans *Don't look back* de D.A. Pennebaker). La fiction coule dans les veines du documentaire. C'est donc un champ infini, insaisissable qu'il nous incombe d'essayer d'appréhender : un lieu de d'invention, de rencontre, un lieu de liberté...



L'Œil au-dessus du puits (J. van der Keuken, 1988)

## THÉORIE DU CINÉMA

Jean-Louis COMOLLI

# RÉALITÉ ET RÉEL

[...] L'œil du spectateur de cinéma ne maîtrise en fait rien de l'espace dévoilé sur l'écran de la projection. L'œil du spectateur est lui-même maîtrisé par la représentation particulière des limites, de la profondeur et des distances, que produit l'œil non humain de la caméra.

Ce que je vois me montre d'où je vois et comment je vois. Cette idée de retour de soi sur soi qui est l'idée même de la conscience, fait comprendre, peut-être, un peu mieux la polysémie de la notion de re-présentation. Le cinéma montre ce qui fait fonctionner les systèmes de représentation dans les sociétés humaines. Il en est le principal analyseur. Ce que lit le cinéma dans les représentations sociales ? Qu'y sont à l'œuvre des logiques d'écriture, c'est-à-dire de choix, de sacrifice, de perte, d'articulation. Le cinéma fait passer les représentations sociales dans des grilles d'écriture.

Dans « représentation » il y a à la fois :

- une scène pour une salle,
- un acteur pour un spectateur,
- des personnages pour des sujets,
- un corps pour un autre,
- une image pour une chose...

Les lignes de force des relations de pouvoir sont actives et par là lisibles dans les systèmes de représentation.

Car c'est bien par les représentations que les sociétés s'assurent de leurs relations à leurs sujets. Comme c'est par elles que les sujets ont une visée critique sur leur assujettissement dans les sociétés.

Les systèmes de représentation sont à l'articulation du pouvoir politique et de la conscience subjective : ils inscrivent, ils travaillent la question de la relation de chacun à l'autre, de la reconnaissance et de la méconnaissance de chaque sujet dans les formes artistiques et/ou politiques de l'inscription de l'altérité.

Qu'est-ce qui n'est pas moi et qui pourtant me constitue ? L'une des questions premières du sujet. Ce « pas-moi » n'est pas l'autre, il est ce par quoi j'établis un lien avec l'autre, il est l'entredoux de l'autre et de moi. Nécessité de passer par l'autre. La représentation (le miroir, l'acteur, la fable, le récit, le spectacle, l'image) c'est le tiers à partir de quoi se constitue mon rapport à l'autre comme étant à la fois partie de moi et différent de moi. Cette conjonction/disjonction suppose une instance où s'opèrent à la fois la confusion et la mise à distance : c'est l'écran, la scène. C'est en tant que les sociétés articulent des sujets que les systèmes de représentation sont nécessaires et fondateurs.

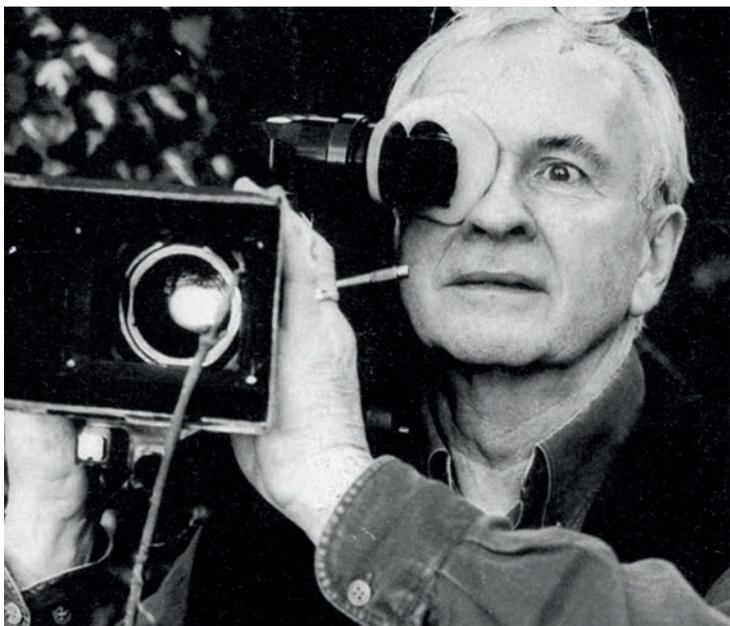
On pourrait dire aussi : le monde nous est donné à travers des récits. Le réel, ce serait alors cette part du monde qui n'est prise dans aucun récit, qui échappe à tous les récits déjà formés. Qui demande un nouveau récit, ou qui met le récit au défi. Réel - ce qui est déjà là sans être saisissable et qui nous saisit, nous, sur le mode de l'accident, du lapsus, de la surprise, du gag, de la panne, de l'aphasie, du silence ou du cri. En

revanche, ce que nous appelons « réalité », et qui se met au pluriel, concerne les élaborations pratiques conduites par les différents récits des différents pôles de pouvoir. Réalité syndicale, patronale, etc. À chacun sa réalité, à chacun son récit. Ça coïncide ou pas. Ça se recoupe. Ça se dispute. Mais on est toujours dans l'ordre du récit, dans des représentations.

Dans le foisonnement des « réalités », c'est-à-dire des récits qui se croisent, se superposent, se combinent, se concurrencent, se combattent, le cinéma vient tirer le fil d'un récit supplémentaire qui s'ajoute aux autres ou qui s'enlève du fond des récits déjà là, qui s'arrache, qui se soustrait à eux. Le cinéma fait advenir le monde comme filmable.

Cinématographie : que s'agit-il d'écrire par le cinéma ? Le monde. Question du regard, question du pouvoir. Qui regarde qui. Qui montre quoi. Qu'est-ce qui est montré, qu'est-ce qui est caché ? Où suis-je dans le regard de l'autre, dans la mise en scène de l'autre ? Questions du cinéma. Le cinéma est une pensée développée de l'art de la mise en scène tout simplement parce qu'il est mise en scène du spectateur. [...]

Johan van der Keuken



PROPOS/THÉORIE DU CINÉMA

Johan VAN DER KEUKEN

## LA VIOLENCE DU REGARD

Il y a toujours quelques étapes qui reviennent dans chacun de mes films...

La première, c'est une espèce de soupçon, une idée qui me vient de ce que devrait être ce film précis – en d'autres mots : la raison pour laquelle je veux faire le film, le besoin que j'ai de faire tel ou tel film. C'est une idée qui est floue, difficile à définir, mais néanmoins assez complète. On est encore au niveau de l'imagination : un jour on se réveille très tôt et on a en tête une sorte d'image globale.

La seconde étape consiste à essayer de formuler cette idée en termes communicables afin que d'autres puissent la comprendre – entre autres, ceux dont on espère avoir de l'argent pour faire le film ! Cela tient habituellement en une ou deux pages, quatre ou cinq au maximum. J'essaie aussi de définir une approche : par exemple, pour *Le nouvel Âge glaciaire*, l'idée de revenir à la technique des portraits qui permet l'identification avec des personnes...

Mais j'essaie aussi de définir des techniques dans le cadre plus général du discours et je décris certains trucs : « Il s'agirait de jeunes ouvriers non spécialisés, d'autre part de scènes filmées dans un pays du Tiers-Monde, avec l'accent mis sur la question de l'autogestion et la relation de ce thème de l'autogestion à la base avec les résultats du colonialisme et la permanence de l'impérialisme économique... » Il s'agit donc d'éléments généraux, très grossiers et en quelque sorte extérieurs au projet réel.

La troisième étape, c'est le travail de documentation. Il faut un minimum d'informations surtout si l'on doit voyager : savoir quelles choses on veut aller chercher et où aller les chercher.

La quatrième étape, c'est le tournage. Et à ce moment là, je dirais qu'on a pas mal oublié l'image, l'idée de départ dont j'ai parlé. Il faut oublier et à la fois ne pas oublier cette première image, mais surtout être disponible dans la situation même.

Pour ma part, le travail de tournage consiste à être justement le plus ouvert possible, à pouvoir réagir d'une façon spécifique dans chaque circonstance. Comme je tiens presque toujours la caméra moi-même, je crois que l'image qu'on voit traduit la réaction physique aux circonstances. Ainsi, dans le froid, on a une façon d'être tout à fait différente que dans la chaleur ; quand ça bouge beaucoup autour de soi, on est pris dans le mouvement ; et quand il y a silence, on doit être plus réflexif. Ces différentes manières d'être se traduisent immédiatement dans la réaction physique avec la caméra.

Dans mon cas personnel – et je suis peut-être maintenant un peu hors sujet ! – la caméra avec laquelle je travaille est vraiment un peu trop lourde pour moi ! C'est une Arriflex BL, insonorisée, fabriquée sur le modèle de la vieille Arriflex qu'on utilisait déjà au temps de Hitler ; ce n'est pas comme l'Éclair, une caméra vraiment conçue pour le travail à la main. Or je l'utilise la plupart

du temps à la main et cela me demande un effort réel. Le temps maximum pendant lequel je peux tenir la caméra et les limites dans les mouvements qu'elle m'impose, donnent un caractère de nécessité à ce qu'on fait : l'image qui passe est plus ou moins conquise sur les circonstances, tant extérieures que physiques.

Le moment du tournage diffère donc tout à fait de ce qu'on pourrait appeler « l'image intérieure » du début comme de l'information objective qu'on a pu rassembler. Il s'agit maintenant de reconnaître la valeur spécifique de chaque chose qui se passe et de décider immédiatement s'il faut filmer ou non, de quelle façon, pendant combien de temps, sous quel angle et dans quel style. Ici, la part d'intuition est énorme. Mais je dois quand même dire que la notion d'information et l'idée de volonté d'expression jouent évidemment tout le temps entre les différentes situations et entre les périodes de tournage.

La cinquième étape est évidemment le montage. Il s'agit de définir une nouvelle fois le film, non pas au niveau de ce qu'on avait voulu faire, mais au niveau de ce qu'on a entre les mains, de la matière filmée. Il faut le remettre en relation avec ce qu'on voulait faire, et les nouveaux faits qu'on a rencontrés doivent être constamment réinsérés dans le processus. Néanmoins, au montage, je crois qu'il faut d'abord oublier l'idée de départ pour apprendre en priorité à bien connaître ce qu'on a fait pendant le tournage : voir les images presque avec les yeux d'un autre et se distancier de sa propre participation dans l'image filmée. Il faut maintenant étudier l'image et essayer de découvrir son fonctionnement autonome.

Le montage, chez moi, se fait presque uniquement en relation avec ce fonctionnement autonome de l'image filmée.

Il me semble que c'est un peu là que je me différencie de beaucoup de cinéastes : finalement la forme du film, ou la façon dont le film se présente, n'est jamais le résultat d'un projet, mais un processus qui, à chaque étape, repart à zéro.

Au montage on repart donc à zéro. D'une certaine façon je suis le spectateur de ce qui va se passer entre ces images ; je découvre les « tendances » qu'il y a dans les images et mon rôle consiste à aider ces images à trouver leur vraie tendance. C'est à cause de cette position que, par exemple, en revoyant *La Forteresse blanche* et *Le nouvel Âge glaciaire*, hier, je me suis étonné de la différence de temps psychologique qu'il y a entre ces deux films. Ce n'est donc pas que j'aie décidé « Je vais faire un film plus rapide » ou « Je vais faire un film plus lent »... À un certain moment les images partent dans leur propre temporalité et je crois que le travail du cinéaste consiste à essayer de reconnaître ce qui se passe et à préserver le plus possible cette « tendance intérieure » des images. En principe toutes les décisions de montage doivent être prises dans cette perspective de reconnaissance de ce que sont les images, avec cette exception évidemment que, par moment, il y a une volonté de me faire valoir, ou de détruire ; là on trouve alors des coupures très nettes, des éléments très destructeurs apparaissent dans le film qui ne suivent plus la « tendance intérieure » des images, mais qui essaient de tout faire exploser, de foutre en l'air ce qui a été dit auparavant ou de soumettre les images à une espèce de test, leur imposer une espèce de force contraire qui doit alors être surmontée par les images si leur tendance est assez forte pour cela. C'est une question de pouvoir : qui l'a, les images ou moi ? Je suis là moi aussi ! Alors je fous tout en l'air... mais quand même tout reprend après !



*Le nouvel Âge glaciaire* (J. van der Keuken, 1974)

Nous voici donc arrivés à la sixième étape : le film terminé. Et après tout ce chemin parcouru, si je relis mon texte original, si je vérifie mon idée initiale, je me rends compte assez souvent que le film, tout en étant devenu une chose entièrement autonome et entièrement différente de cette idée initiale, répond quand même à toutes les données qui étaient supposées au début !

Pour le moment, la question du regard sur les choses est totalement au centre de ce que je fais... Cette idée du regard, de la force du regard, me ramène à la question de la réalité. Je n'envisage pas la réalité comme quelque chose qui puisse être fixé sur la pellicule mais plutôt comme un champ (en termes énergétiques). C'est peut-être vague. Ce que je veux dire c'est que l'image filmée, telle que j'essaie de la faire, résulte plutôt d'une collision entre le champ du réel

et l'énergie que je mets à l'explorer. C'est actif, agressif. Quelque part à mi-chemin, on trouve un point fort et c'est également l'image filmée.

Pour un tas de raisons, nous avons abandonné la notion selon laquelle la réalité est une entité fermée, qui existe en dehors de nous. C'est en partie explicable par la technologie, l'électronique et le caractère multiple qu'a pris la réalité dans la conscience des gens. Pour cette raison je crois que le cubisme a été une référence capitale et, pour moi, toujours actuelle, car la multiplicité de chaque morceau de réalité y est exprimée de façon principale et rigoureuse. Si on veut s'exprimer non comme une espèce de récepteur passif d'une réalité extérieure, mais quelqu'un qui est à la fois spectateur et participant, on est déjà pris dans cette problématique. C'est toute la question de la

définition de l'individu qui est en cause. Je crois que la relation au cinéma, la participation à un spectacle de cinéma doit être justement cela : une tentative de définition ou de re-définition de soi, de chaque spectateur. Conséquemment à ce que j'ai tenté d'expliquer quant à ma position de cinéaste dans le monde de l'image, à mi-chemin entre moi et la réalité, je crois qu'idéalement le

spectateur de cinéma doit se trouver dans une position similaire. Si on reprend l'idée d'un processus du film qui se répète dans le spectateur, alors la définition du film par rapport à la réalité est plus ou moins égale à la définition du spectateur vis-à-vis du film. [...]

*L'Œil au-dessus du puits (J. van der Keuken, 1988)*



## PROPOS/THÉORIE DU CINÉMA

Johan VAN DER KEUKEN

# LA VÉRITÉ 24 FOIS PAR SECONDE

Dire que le cinéma c'est « la Vérité 24 fois par seconde » n'est pas exact<sup>1</sup>. La vitesse de défilement crée un fossé entre la « fonction » de répétition mécanique et la forme sous laquelle elle apparaît, celle d'un flux continu, qui ne se manifeste que sous la forme d'une perception du temps purement subjective. La fragmentation à laquelle on procède dans la conception contemporaine du montage n'est pas la conséquence de la décomposition mécanique en photographies, elle correspond seulement aux mouvements tâtonnants de la conscience. Les allées et venues entre les différents niveaux de la réalité. De la même façon que l'on peut toucher les coins, les trous, les creux et les bosses d'un espace donné, la relation des fragments-temps dans le film correspond aux creux et aux bosses dans l'expérience du temps qui sont formés par différents états de la conscience.

Alors que le montage « cubiste » d'Eisenstein créait dans la durée l'équivalent d'une position libre dans un espace donné, dans le montage actuel, nous sommes libres dans un espace qui ne connaît plus de limites. L'élément dialectique réside dans le fait que le montage se voit sans cesse anéanti par sa propre disparition : une avalanche amorphe d'impressions dans laquelle les formes s'esquissent en titubant. Ces formes représentent, pour ainsi dire, notre sentiment de responsabilité, de choix, d'orientation. Ce sont de minuscules signes de solidarité quotidienne dans le courant des perceptions. Le film est un médium

si vorace que l'on doit renoncer à toute catégorisation schématique dans l'espace et le temps. C'est la liberté et l'incertitude qui nous ont échu depuis le cubisme. (Et cela alors que la majorité des films – y compris des films modernes – se trouve à un stade d'évolution d'avant le cubisme, comme l'impressionnisme, ou sur une voie de garage de l'art moderne comme ce fut le cas pour le réalisme magique aux Pays-Bas<sup>2</sup>).

Tout peut servir à faire du film un espace. Il ne s'agit pas de représentation d'une réalité en trois dimensions, mais plutôt de la création d'un espace indépendant au moyen des « éléments temporels » dans le film. Toute la syntaxe des angles de prise de vue et des mouvements d'appareil où l'on avait placé nos espoirs a été brisée en même temps que l'idée d'un espace uniforme, ou d'une donnée centrale ou, si l'on va plus loin, d'une fragmentation mécanique qui s'oppose à cette donnée centrale.

En dépit de ce qui nous a été enseigné, la coupe nette peut introduire un élément de faiblesse, et surtout elle peut servir comme horizontale ou verticale délimitant un champ de bataille ou une aire de jeu éphémère dans l'espace de notre film. De cette totalité d'espaces vierges et de formes vacillantes se dégage, une fois que le film est déroulé devant nous, une forme achevée. Cette forme de dimensions commodes, le spectateur peut l'empaqueter et l'emporter dans sa tête. C'est une chose. Mais cette chose bouge aussi, elle est à la fois fragile et

expansive, et peut s'égarer dans l'espace de la tête. Et aussi longtemps qu'elle reste sous surveillance, on peut à tout moment voir au travail les tensions qui régissent la réalité ou, pour qui le veut, l'univers.

L'équilibre dynamique d'une composition est un contrôle permanent des tensions, de la violence et de l'agression qui émanent de la réalité. En ce sens, une situation idéale. Le caractère d'actualité, le « niveau de surface » de la conscience, consiste à ne jamais oublier la violence incontrôlée et son contraire, la faiblesse incontrôlée.

Si le but d'une œuvre d'art est de détruire les formes faibles et de créer un équilibre de formes fortes, les faiblesses, stagnations et violences fracassantes doivent aussi entrer dans la composition. C'est choisir un point de départ dans la réalité « de tous les jours », réalité qui en fait, s'oppose vigoureusement à toute composition. Le film possède ainsi deux niveaux : d'une part l'échange perpétuel de formes fortes en équilibre dynamique qui expose une vision générale progressiste du monde, d'autre part une succession de moments de stagnation et de violence non résolues, le destin individuel qui ne peut pas (encore) être influencé par des formes fortes et qui la plupart du temps, génère le courant plutôt anecdotique du film. Mais dans le processus du film, les deux niveaux doivent se fondre en une forme définitive dans laquelle plus aucune différence hiérarchique n'existe entre les éléments qui la composent.

C'est pourquoi, même un texte ou une anecdote peuvent devenir un élément spatial. Le « travail » instinctif de la composition d'un film est effectivement la dépense d'énergie causée par les allées et venues de l'information et de sa mise en forme. Le film lui-même n'est que le véhicule de cette information : non pas un produit, mais une matière qui possède certaines caractéristiques que l'on peut opposer les unes aux autres. D'où l'idée d'une structure dynamique en opposition à celle de produit fini. [...]

#### Notes

1. L'expression est de Jean-Luc Godard dans *Le Petit Soldat* : « La photographie, c'est la vérité, et le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde. » (*Cahiers du cinéma*, 119, mai 1961, p. 31).
2. Tendance de la peinture hollandaise des années 30-50 à laquelle participèrent Charley Toorop, Pyke Koch et Dick Ket s'apparentant à certains courants de la *Neue Sachlichkeit* allemande (C. Schad par exemple) et à Magritte (inquiétante étrangeté, caractère figé des figures).



*L'Œil au-dessus du puits* (J. van der Keuken, 1988)

Johan VAN DER KEUKEN

## LA DISTANCE À LAQUELLE FILMER

La donnée de base d'une mise en scène du réel, c'est : comment traverser les dix mètres qui me séparent de l'autre, comment arriver à être dans le même espace. Donc, si je suis dans une rue et qu'il y a quelque chose qui se passe de l'autre côté de la rue, je ne peux pas commencer à filmer. Sinon, je suis l'observateur extérieur, et les gens le sentent. Il faut arriver à traverser la rue, se mettre sur le même trottoir et peu à peu s'insinuer.

Si je suis à la distance où on peut me frapper, les gens sont en position de pouvoir égal. Si je suis distant, je peux prendre l'image et me sauver. J'ai connu des situations où les gens devenaient menaçants, alors j'ai posé la caméra à terre, je me suis agenouillé à côté, et cela a tout désamorcé. En principe, je filme à la distance où je peux toucher, où on peut me toucher. Et là, on est à même de refuser ; ce qui arrive évidemment.



*L'Œil au-dessus du puit*  
(J. van der Keuken, 1988)

## LECTURES CONSEILLÉES

Serge Daney, *La guerre, le visuel, l'image*, revue *Trafic* n°50, P.O.L., Paris, été 2004

Jean-Luc Lioult, *À l'enseigne du réel, penser le documentaire*, Publications de l'Université de Provence, 2004

Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001

François Niney, *L'épreuve du réel face à l'écran*, Deboeck Université, Canada, 2000

François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, éd. Klincksieck, Paris, 2009

## SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Jean-Louis Comolli, « Réalité et réel », in *Voir et Pouvoir*, Éditions Verdier, Paris, 2004

Johan van der Keuken, « La violence du regard », « La vérité 24 fois par seconde », « La distance à laquelle filmer », in Johan van der Keuken, *Aventures d'un regard. Films, photos, textes*, Ed. Cahiers du cinéma, 1998