

0

1

2

3

4

5



LEÇON 1 :

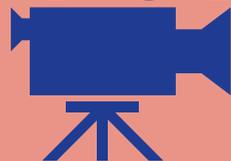
HISTOIRES

LE DOCUMENTAIRE RACONTE DES HISTOIRES

Outils didactiques complémentaires

CONSTRUC-
TIONS
DU **Réel**

Tout l'art du
documentaire en 6 leçons



CONFÉRENCE

Laurent LE FORESTIER, professeur ordinaire en histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne

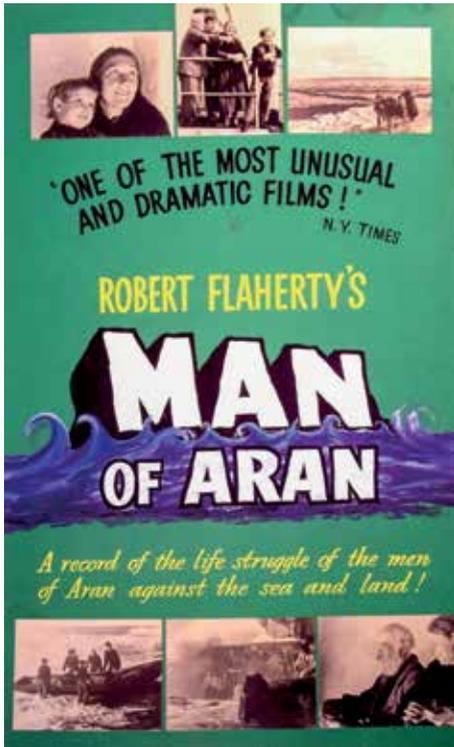
LE DOCUMENTAIRE RACONTE DES HISTOIRES



Laurent Le Forestier est professeur ordinaire à la section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne. Il est également secrétaire d'édition de *1895 revue d'histoire du cinéma*, et directeur de la branche lausannoise du partenariat international de recherche Technès, sur l'histoire des techniques cinématographiques. Il travaille essentiellement sur le cinéma des premiers temps, l'histoire de la critique, et les relations entre découpage et montage. Il a publié récemment *La Transformation Bazin* (PUR, 2017) et achève actuellement un livre avec André Gaudreault sur les pratiques de montage à l'époque du muet. Il prépare aussi deux autres ouvrages : le premier sur la réception internationale de *Citizen Kane* et ses effets sur l'avènement de la discipline universitaire « cinéma » et le second sur la contestation des Trente Glorieuses par le cinéma comique.

D'aucuns tiennent volontiers pour paradoxale, voire contradictoire, l'idée que le documentaire puisse raconter des histoires, postulant implicitement que cette machine à enregistrer qu'est le cinéma ne saurait avoir d'autres rapports au réel que descriptifs. Cette conférence propose d'explorer, à travers quelques exemples jalonnant l'histoire du cinéma, certaines des raisons pouvant expliquer que le documentaire a été envisagé, et l'est parfois encore, comme l'entremêlement de deux régimes, le descriptif et le narratif – qui seront explicités en particulier à partir du cas canonique de *Nanouk l'esquimau* de Robert Flaherty. Ces raisons tiennent d'abord au contexte dans lequel apparaît le cinéma (le journalisme du début du XX^e siècle tient moins de la description documentaire que du récit subjectif – si bien

que la limite entre fiction et journalisme documentaire peut être mince, dans un film comme *Le Sacre d'Édouard VII*, de Méliès en 1902), aux méthodes à l'œuvre dans les disciplines qui s'emparent de lui dans une perspective documentaire (ethnologie, anthropologie, histoire, etc. – voir par exemple *Moi, un noir* de Jean Rouch, en 1958, ou *Culloden* de Peter Watkins en 1964), à l'importance accordée à la voix dans la propagande, initialement plutôt radiophonique (voix qui peut devenir narrative dans des films documentaires de propagande, comme *La Vie est à nous* de Jean Renoir en 1936 ou *7 décembre* de John Ford en 1943), etc. Comme ce dernier aspect l'évoque, nous nous intéresserons aussi à la manière dont ces raisons *informent* le cinéma documentaire (importance accordée au personnage,



L'homme d'Aran (R. J. Flaherty, 1934)

à la voix, etc.), en nous demandant aussi si la forme qu'invente la machine d'enregistrement qu'est le cinéma (blocs de durée dont l'assemblage peut modifier l'ordre de tournage) n'a pas *naturellement* amené le documentaire à raconter des histoires. Enfin, nous verrons comment cette forme narrative du documentaire a pu conduire, par une sorte de renversement, à une forme documentaire du récit de fiction (par exemple dans *L'Ambassade* de Chris Marker en 1973) et même devenir un topos parodié (dans *Pays de Cocagne*, de Pierre Étaix, en 1970).

PROPOS

Jean ROUCH

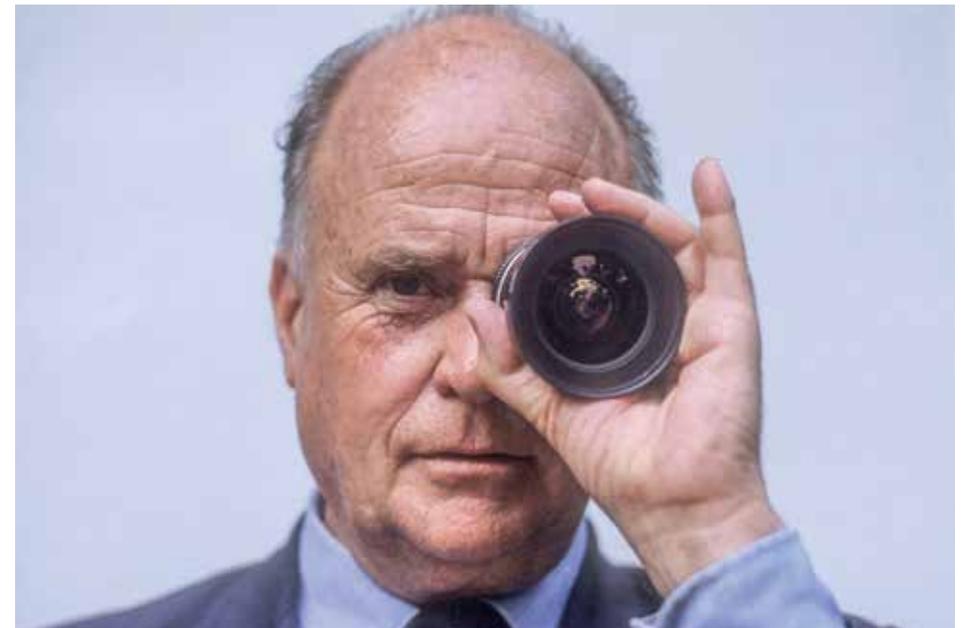
NANOUK

Je suis né en 1917. Quand j'avais 7 ans, mon père m'a emmené à Brest dans un cinéma de la rue de Siam où j'ai vu *Nanouk*. C'est le premier film que je voyais et c'est quelque chose qui m'a complètement bouleversé : l'entrée dans un autre élément, un monde étonnant. La semaine suivante, ma mère m'emmène dans le même cinéma pour voir *Robin des Bois* et là je me mets à pleurer parce que j'y vois des gens qui meurent. Ma mère essaie de me consoler en me disant que ce sont des acteurs, comme des mannequins, que c'est truqué, que ce n'est pas réel.

- Et Nanouk ?
- On va demander à ton père.

Et mon père m'a expliqué qu'il y avait deux aspects du cinéma – je ne sais plus ce qu'on disait mais pas encore documentaire – et que la limite entre ces deux aspects était assez frêle. J'ai été fasciné par cette histoire qui faisait que mon livre de leçons de choses devenait aussi beau que les *Aventures de Pinocchio*. C'était une sorte de conception artistique du monde qui nous entourait.

Jean Rouch



TEXTE D'ÉPOQUE

Lionel LANDRY

DOCUMENTAIRES

J'ai des amis qui ne lisent pas de romans. Ce sont des gens graves, qui dédaignent ces ouvrages frivoles. Ils lisent des ouvrages d'économie politique, et voient ce qu'ils y lisent. J'ai d'autres amis qui ne lisent pas de romans, parce qu'ils en font ou qu'ils ont envie d'en faire (et à la vérité lorsqu'on dénombre les gens qui écrivent des romans, on se demande comment il en reste pour les lire). Aujourd'hui, tout le monde est plus ou moins auteur, prétend voir la nature par ses propres yeux. Ne pas se laisser imposer l'interprétation du voisin ; c'est la suite logique, mais absurde de l'individualisme romantique. Les gens qui ne lisent pas de romans sont les mêmes qui, au cinéma, n'aiment pas les « histoires », ne supportent que les « documentaires ». (En y ajoutant toutefois nombre de gens qui tout simplement n'aiment pas le cinéma.) Il est bien porté de n'aimer que les documentaires. Cela prouve qu'on est cultivé, sceptique, supérieur, qu'on ne se laisse pas émouvoir par « les petites histoires idiotes bonnes pour les midinettes. » (Cette formule englobe toutes les œuvres comprises entre *La Charette fantôme* et ... N'attristons personne !)

Mais tout d'abord qu'est-ce qu'un documentaire ? De *docere*, instruire, affirme Littré. Lorsque *Pathé-Revue* nous montre une machine à fabriquer des boîtes en carton dont les mouvements sont analysés au ralenti, nous sommes en présence d'un documentaire : pas de doute. Mais voici, sous la même rubrique, autre chose : *La Chasse aux Ours gris dans la Sierra Nevada*.

C'est un film qui dure, mettons vingt minutes : or la chasse a duré sept ou huit heures. Donc il y a eu choix, élimination de passages considérés comme monotones ou sans intérêt. L'ours est tué à la fin : ceci arrive une fois sur trois ou quatre. L'histoire est présentée dans son ordre logique et dramatique, exposition, péripéties, dénouement, tout comme une tragédie classique : pour peu que vous ayez chassé, fut-ce le lièvre dans la plaine Saint-Denis, vous avez pu remarquer que les événements s'agencent rarement de manière aussi satisfaisante. Si vous êtes un peu de la partie – chasse ou cinéma – vous constaterez divers truquages. Certains personnages ont été pris en dehors de la chasse qu'on nous montre, afin de bénéficier d'un meilleur éclairage, d'un jour favorable. Deux épisodes donnés comme se suivant immédiatement ont été pris à des jours différents, parfois le second avant le premier. Plus l'œuvre est réunie, mieux elle se présente, plus elle contient de mensonge, c'est-à-dire d'art.

Un chef-d'œuvre à cet égard était *Nanouk* et il est singulier que des critiques perspicaces aient fait de ce beau film une arme de guerre contre l'œuvre d'art, sans s'apercevoir qu'ils se trouvaient en présence d'une œuvre comportant beaucoup plus d'art et de composition que cent films soi-disant inventés. Oui, il y a dans *Nanouk* un cadre documentaire de premier ordre ; mais le film est surtout beau comme un drame très simple et très net dont le titre pourrait être : *Mangeront-ils ?*



Nanouk l'Esquimau (R. J. Flaherty, 1922)

Le miracle, dans ce cas est d'avoir choisi un drame réalisable *presque* tout entier avec des scènes de la vie réelle, prises sur le vif (je dis presque, car il y a des truquages évidents, analogues à ceux dont je parlais plus haut). Mais on ne peut pas filmer que des sauvages ; les actions de notre vie civilisée, qui ont bien leur intérêt aussi, ne se présentent pas sous un aspect aussi net, aussi direct, sont constamment enlacées les unes aux autres dans des conditions qui permettent difficilement d'isoler celles qui suscitent un intérêt spécial, enfin et surtout n'admettent guère la présence constante d'un opérateur. Si l'on veut prendre les gestes, les expressions qui composent le personnage d'un ambitieux ou d'une amoureuse, on ne saurait trouver de modèle direct réel ; force est de prendre un intermédiaire, un miroir, d'inviter un artiste à reproduire ces expressions, ces gestes d'après son observation et son imagination.

On prend un *miroir*, dans *Nanouk* quand on demande aux Esquimaux de reproduire, devant une paroi de neige éclairée par le soleil les mouvements qu'ils font pour se coucher dans l'iglou obscur ; on prend un miroir quand, au lieu d'aller photographier sur le vif une femme qui aime ou qui pleure, on demande à Lilian Gish de faire passer sur son visage les expressions de la joie, de la timidité, de la terreur, du désespoir. Dans l'un et l'autre cas, il y a mensonge, c'est-à-dire œuvre d'art. Il ne faut donc point décourager ceux qui prétendent non pas seulement nous intéresser par le spectacle de la réalité, mais nous émouvoir par l'effort de leurs imaginations ; c'est après tout la fin suprême de l'art, et contre cela dix mille navets ne prouvent rien. Si *Peau d'Âne* nous est conté – bien conté – prenons-y, sans scrupule, un plaisir extrême ; nous nous trouverons en bonne compagnie.

Roger ODIN

LECTURE DOCUMENTARISANTE ET PROBLÈMES DU DOCUMENTAIRE

Documentarisation et construction du « discours »

Le terme de discours est utilisé ici dans son sens générique pour désigner tous les processus de structuration du « message » véhiculé par un texte : narration, discursivisation proprement dite, monstration, etc.

Je commencerai par examiner les relations entre documentaire et narration. Et tout d'abord, un bref rappel : tout texte structuré sous la forme d'un récit n'est pas une fiction ; bien que le récit produise un effet de ficitivisation, ce n'est pas ce niveau de ficitivisation qui fonde la fictionnalisation. Les documentaires qui racontent une histoire sont, d'ailleurs, légion et sans doute même majoritaires dans le genre : récits biographiques, récit d'une opération, récit de la fabrication d'un produit, enquête de toutes sortes prenant même parfois l'allure d'un film policier (comme *Le mystère de l'Atelier 15* d'A. Resnais et A. Heinrich, 1957 ou *Thin Blue Line* d'Errol Morris, 1987). Le recours au processus de narration n'a toutefois pas dans le documentaire ce caractère impératif qu'il a dans le film de fiction.

Nombre de documentaires ne réclament pas la construction d'un récit mais celle d'un discours : *Les statues meurent aussi* (A. Resnais) est un discours sur l'art nègre et les méfaits de la colonisation, *Hôtel des Invalides* (G. Franju, 1951) un discours contre

la guerre, etc. Cette importance des structures discursives explique que la frontière entre films documentaires et films militants soit souvent ténue (tout un courant du documentaire américain actuel se fixe comme objectif la défense de groupes sociaux : les gays, lesbiennes, les jeunes des ghettos, les malades du SIDA, etc.)

D'autres documentaires ne sont ni narratifs, ni discursifs mais *monstratifs* : *Le mystère Picasso* de Georges Clouzot (1956) non seulement ne raconte pas, mais n'explique rien ; il se contente de montrer Picasso à l'ouvrage. Dans le cinéma direct la monstration consiste souvent à « montrer la parole » (Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, *Moon-Trap*, 1963). La monstration peut d'ailleurs prendre bien des formes : de la monstration « objective » (celle des vidéos de surveillance ou des groupes de thérapie, par exemple) à la monstration participante (l'œuvre de Jean Rouch est exemplaire de ce type de traitement : *Les maitres fous*, 1954-55, *Moi, un noir*, 1957-58, etc.), en passant par la monstration avec point de vue personnel affiché (ici, c'est toute l'œuvre de Richard Leacock qui peut être citée, de *Primary*, 1960 à son récent *Les œufs à la coque*, 1995).

D'autres documentaires encore reposent sur une structuration poétique (ex. : *Berlin symphonie d'une grande ville*, W. Ruttmann, 1927). [...]

Documentarisation et construction de la structure énonciative

[...] Enfin, la lecture documentarisante conduit souvent à articuler énonciateur documentaire et énonciateur fictif.

Face à *L'Homme d'Aran* (*Man of Aran*, 1934), bien que je sache que Robert Flaherty a fait jouer de vrais habitants de l'île, je ne me demande pas si l'histoire de Shawn et de Mary est vraie ou non ; peu m'importe que Shawn soit réellement le mari de Mary, que Mary soit réellement la mère de Tim ou même que Shawn soit réellement un marin (en fait, il était forgeron) : je construis un énonciateur fictif au niveau de l'histoire des individus. En revanche, j'espère que les diverses actions qui me sont données à voir sont bien représentatives de la vie sur l'île d'Aran : construction d'un énonciateur documentaristant au niveau du discours sur la vie dans l'île d'Aran.

Signe que la lecture documentarisante se fait bien à ce niveau et seulement à ce niveau, les critiques qui se sont manifestées contre le film dénoncent les falsifications dans la façon dont le film rend compte de la vie sur l'île – Georges Combe, par exemple, note malicieusement que, dans la réalité, les gens d'Aran ne sont pas fous et attendent la marée basse pour ramasser les algues, que le requin n'est plus chassé depuis des siècles dans ces îles, etc.¹ – mais pas les falsifications au niveau de l'histoire individuelle des personnes. [...]

Notes

1. Georges Combe, « Paroles de documentariste : le cinéma d'Aran », in *Cinéma et réalités*, CIERAC, Université de Saint-Étienne, 1984, p.157



L'homme d'Aran (R. J. Flaherty, 1934)

THÉORIE DU CINÉMA

Geneviève JACQUINOT

LE DOCUMENTAIRE, UNE FICTION (PAS) COMME LES AUTRES

En empruntant ce titre à l'une des parties du dernier livre de Bill Nichols, *Representing Reality*, je m'inscris d'emblée, avec lui, sans tomber dans le « mythe de la transparence », contre une mode actuelle qui voudrait accréditer l'idée qu'après tout – et c'est dans ce « tout » que réside le problème –, il n'y a pas de différence entre documentaire et fiction. Cette opposition, qui structure toute l'histoire du cinéma et qui a été, comme elle se devait, réinterrogée au nom de divers principes et réalités, se voit tout simplement retournée par la pensée dite postmoderne, qui en vient à affirmer que le cinéma, (et plus généralement l'audiovisuel) ne peut être que de fiction.

S'il est vrai que rares seraient ceux qui, à l'heure actuelle, spécialistes ou non du cinéma, s'aventureraient encore dans des définitions aussi tranchées que « documentaire, film instructif, s'opposant à la fiction »¹, il est vrai aussi que les grilles d'émissions télévisées continuent de distinguer ces deux catégories de programmes comme le refont, plus récemment encore, les programmations cinématographiques du type « Documentaires sur grand écran ». Vrai aussi que se multiplient les productions qui se situent « entre documentaire et fiction » comme l'indiquent bon nombre de critiques cinématographiques ou télévisuelles.

Tout cela témoigne assez de la persistance sinon de la pertinence de l'opposition et, en-

core plus, de la nécessité d'interroger ce que recouvre, tout autant que cette traditionnelle distinction, la nouvelle « non-distinction » qu'on tend à lui substituer. C'est ce que nous voudrions faire dans ce qui va suivre, en analysant trois exemples différents de « fictionnalisation » dans des documentaires, après avoir pris soin, en un premier temps, d'examiner les termes dans lesquels se trouve posée cette distinction/non-distinction et les glissements de sens grâce auxquels elle peut se perpétuer.

De la nécessité de dépasser l'opposition documentaire/fiction

On peut montrer de diverses façons que le documentaire s'oppose à la fiction : dans la généalogie du cinéma (« la nature prise sur le vif » des frères Lumière opposée au « spectacle cinématographique » de Méliès) ; dans les diverses définitions qui en sont données (jusques et y compris ce terme générique qui définit négativement le documentaire comme « non-fiction ») ; dans l'institution cinématographique elle-même, avec ses circuits spécifiques de production et de diffusion et les réalités économiques correspondantes ; dans la biographie des cinéastes, où le documentaire a souvent fait figure de banc d'essai pour futurs réalisateurs en mal de moyens humains et matériels, et, en tout état de cause, « en attendant mieux » ; enfin dans la conscience individuelle et collective puisque aussi bien un spectateur qui entrerait

dans une salle et à qui on projetterait un film sans lui dire si c'est un documentaire ou une fiction serait capable de le décider après quelques minutes – chacun a pu en faire l'expérience.

Inversement, on peut tout aussi bien montrer, avec d'autres arguments, empruntés à d'autres pertinences bien sûr, que le documentaire ne s'oppose pas à la fiction, ne serait-ce, pour commencer, que parce que dans toute fiction, il peut y avoir un aspect documentaire et plus généralement parce qu'il y a du document dans la fiction « pour la bonne raison que la caméra (c'est plus fort qu'elle) enregistre ce qu'on met devant elle, tout ce qu'on met devant elle »². D'ailleurs, pour le grand documentariste belge Henri Storck, le plus grand documentariste fut Hitchcock, parce qu'il a donné du décor de notre vie et des objets qui jouent un rôle important dans notre vie, des images absolument saisissantes ; et pour le critique Serge Daney, c'était, au moins pour la France, Jacques Tati parce qu'« il lançait des coups de sonde d'ethnologue rigolard dans la société française (...) la voyant comme une tribu sympathique mais en perpétuel devenir » (p. 134).

Le documentaire ne s'oppose pas si facilement à la fiction aussi parce que le documentaire n'est pas toujours le meilleur document – on cite souvent, à ce propos, l'authentique témoignage des luttes de la résistance italienne du film *Rome ville ouverte* (1944-46) dont Rossellini put dire un jour en plaisantant, à moitié, que ce film « fit plus que tous les discours de notre ministre des Affaires étrangères pour que l'Italie retrouve sa place dans le concert des nations » (cité par Sadoul dans son dictionnaire des films) ; parce qu'enfin, comme l'a très bien montré Roger Odin, sous certaines déterminations

externes, pragmatiques, un film de fiction peut donner lieu à une lecture « documentariste » (et inversement) – j'ai pu le constater moi-même, notamment lors d'une enquête effectuée dans un quartier populaire d'Abidjan où, pour une partie non négligeable des spectateurs ivoiriens, le cinéma qu'ils voyaient (essentiellement des films indiens, de karaté, des westerns et des policiers) était considéré comme « un moyen d'information et de culture », sans parler du cinéma pornographique assimilé à « des films d'éducation sexuelle ». N'est pas toujours éducatif le film qu'on pense, notamment dans les pays où l'école n'est pas le bien de tous !

Si l'on veut donc sortir de cette opposition figée entre documentaire et fiction aussi bien que de sa dénégation illusoire et à la mode, il faut déplacer la question et la porter ailleurs, dans une interrogation antérieure à la classification institutionnelle par genres, à savoir dans les relations que le cinéma entretient avec la réalité qui lui est extérieure et où, comme toute l'histoire du cinéma et déjà de la télévision le prouve, ces deux modalités de relation au réel se sont toujours combinées, selon des degrés d'interpénétration divers, à la manière des deux serpents d'un caducée, comme le disait si pertinemment Alain Resnais, qui l'a sans doute, plus que tout autre, prouvé dans toute son œuvre. L'opposition documentaire/fiction doit être dépassée, non pour les raisons « morales » qu'évoquaient les premiers documentaristes, mais pour des raisons théoriques, car ce sont deux façons différentes d'interroger le monde et d'en rendre compte, et s'il ne faut cesser de rappeler qu'il n'y a pas de supériorité ontologique de l'une par rapport à l'autre, en revanche, il y a bien entre elles des différences qu'il ne sert à rien de nier.



Premiers mètres
(P. O. Lévy, 1984)

De quelques glissements progressifs de sens

Comme l'a reconnu à juste titre François Jost, non seulement cette traditionnelle définition du documentaire a contrario de la fiction est critiquable d'un point de vue épistémologique, mais elle n'est même pas constructive puisque qu'elle consiste à opposer à un concept à définir (le documentaire) un concept flou (la fiction) – j'ajouterais : tous deux étant pris entre divers couples d'opposition indistinctement et alternativement allégués, selon les besoins de la démonstration : discours/récit, réel/imaginaire, vrai/faux, objectivité/subjectivité, etc.

Précisons : un récit peut être « réel » (renvoyer à des objets, des personnages ou des événements réels) ou « fictif » (renvoyer à des objets, des personnages ou des événements nés de l'imagination), c'est donc l'identification du récit à la fiction qui fait problème – il peut y avoir des récits du réel (factuels comme on dit), et donc le récit peut faire partie du documentaire. Inversement un documentaire peut renvoyer à des objets, des événements ou des personnages réels,

reconstitués ou fictifs (imaginaires), c'est donc l'identification du documentaire au non-imaginaire qui fait problème. La distinction se situe au niveau du discours : ce qu'on pourrait dire de la façon suivante : ce qui différencie le documentaire de la fiction, ce n'est pas la nature des objets rapportés mais la nature de l'acte de s'y rapporter, fictif dans un cas, réel dans l'autre.

Le documentaire est opposé à la fiction qui est assimilée à la narration ou histoire racontée. Là, c'est la pertinence narrative qui est en question et il n'est pas inutile de rappeler qu'un « récit »³ (narrative en anglais) construit une « histoire » (story) par le biais de la « narration » (narration en anglais) : autrement dit, que le récit est donc l'« énoncé » dans sa matérialité littéraire ou cinématographique (la diégèse) qui prend en charge l'histoire (même réduite dans le cas d'une action non mouvementée et non dramatique), par le jeu de l'énonciation narrative ou « acte narratif producteur », identifiable par les traces laissées dans le texte narratif, et ce n'est que par extension qu'on appelle narration la situation réelle ou fictive dans laquelle la narration prend place.

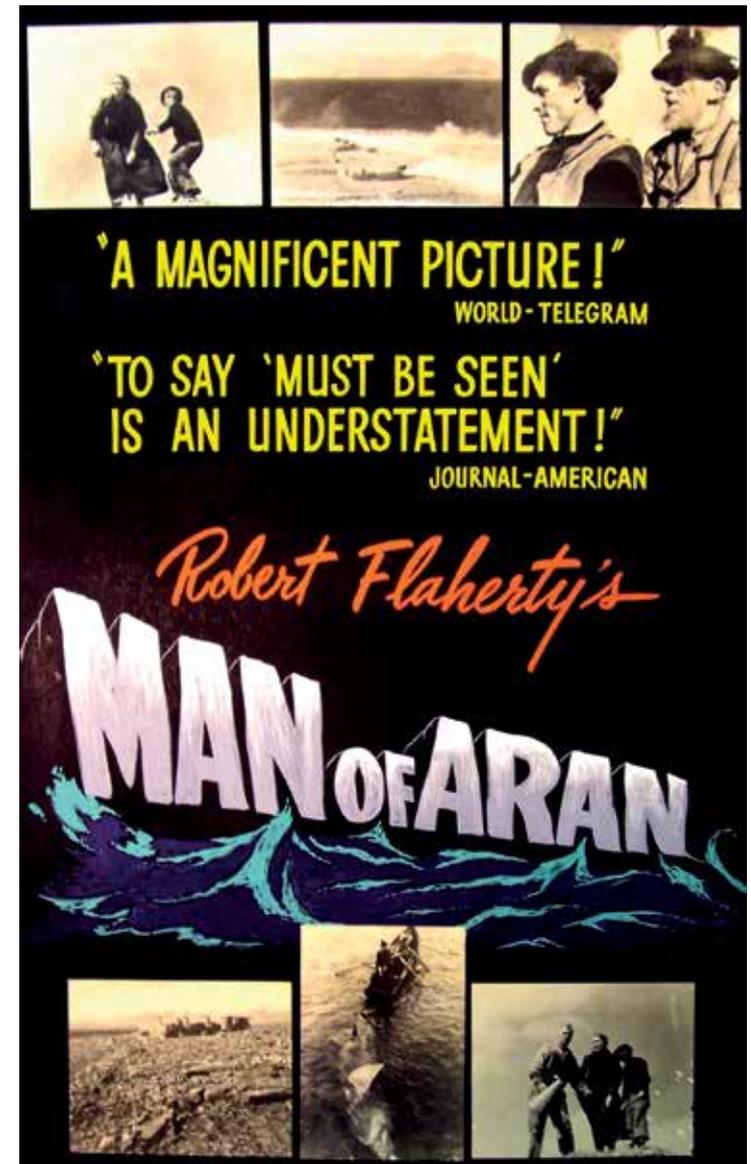
Le documentaire peut donc être narratif, et s'il l'est moins souvent et surtout moins totalement que la fiction – comme l'a bien montré William Guynn, c'est justement parce que son objectif prioritaire (pertinence pragmatique) n'est pas de raconter des histoires, nous y reviendrons, même lorsqu'il insère ou utilise des récits d'événements réels ou imaginaires.

Le documentaire est souvent aussi opposé à la fiction dans la relation au vrai opposé au faux ou à l'objectivité opposée à la subjectivité. Or il n'y a rien dans le discours et donc dans le textuel (qu'il soit écrit ou filmique) qui porte la trace infaillible de « vérité » ou de « mensonge », car tous les signes peuvent être simulés, comme le prouve assez le célèbre pastiche des « premiers films » des vedettes du documentaire mondial, réalisé par Pierre-Oscar Lévy, dans *Premiers mètres*, en 1984.⁴ Quand on affirme que documentaire et fiction sont aussi mensongers l'un que l'autre, dans la mesure où il est impossible d'être objectif ou bien parce que l'image est toujours manipulation, dans un cas, on confond la subjectivité du discours et l'invention de la fiction ; dans l'autre, on confond manipulation et falsification ou tromperie, car la mise en cadre ou la mise en scène est par définition décomposition et réorganisation de la matière vivante, sans parler du montage.

C'est donc l'assimilation du documentaire à l'objectivité et à la vérité par opposition à la subjectivité et à la fausseté de la fiction qui pose problème, car la subjectivité renvoie ou à une caractéristique du discours (qui s'oppose bien alors à l'objectivité) et/ou à une manifestation de l'invention (qui s'oppose alors à la réalité factuelle). [...]

Notes

1. Définition du *Vocabulaire de l'éducation* (Paris : PUF, 1979) ou dans Bessey et Chardon, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision* (Paris : Pauvert, 1965) : « Genre cinématographique rejetant la fiction pour rendre présente la seule réalité. »
2. Serge Daney, *Ciné-Journal*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1986
3. « Tout message par le truchement duquel une histoire, quelle qu'elle soit, est communiquée devrait à bon droit être considéré comme un récit. » André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec : Méridiens Klincksieck/Presses de l'université Laval, 1988, p. 84.
4. Les « faux » premiers mètres des maîtres du documentaire (Joris Ivens, Dziga Vertov, Jean Rouch, Frederick Wiseman, Nagisa Oshima), à partir d'une commande de la bibliothèque de Beaubourg, qui furent les seuls à se rendre compte du canular... mais vinrent féliciter le hardi réalisateur qui commente ainsi cette expérience : « (...) le problème du documentaire, c'est qu'il est soi-disant plus « vrai » que la fiction, mais, pour reconstituer le réel, sur support pellicule, il faut construire un dispositif : dans le cinéma documentaire, il y a aussi manipulation d'images et de sons » (Dominique Biton, « Un pastiche : « Premiers mètres », de Pierre-Oscar Lévy : « Dans le documentaire aussi, il y a manipulation d'images et de sons » », *Le Documentaire français* (sous la direction de René Prédal), *CinémAction* n° 41 (1987) p. 112.



L'homme d'Aran (R. J. Flaherty, 1934)

LECTURES CONSEILLÉES

Stéphane Pichelin, *Robert Flaherty, une mythologie documentaire. Cinéma et anthropologie*, Rennes, PUR, 2020.

Roswitha Skare, *Nanook of the North from 1922 to Today. The Famous Arctic Documentary and Its Afterlife*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Jean Rouch, *Nanouk*, entretien avec Serge Daney, in *Microfilms*, France Culture, diffusion le 29 avril 1990.

Lionel Landry, « Documentaires », in *Cinémagazine* n°4, 26 janvier 1923.

Roger Odin, « Lecture documentarisante et problèmes du documentaire », in *De la fiction*, De Boeck, Louvain-la-Neuve, 2000.

Geneviève Jacquinet, « Le documentaire, une fiction (pas) comme les autres », in *Cinémas*, vol. 4, n°2, hiver 1994.