

0

1

2

3

4

5



LEÇON 3 :

OBSERVATION

LE DOCUMENTAIRE EST OBSERVATION

Outils didactiques complémentaires

CONSTRUC-
TIONS
DU **Réel**

Tout l'art du
documentaire en 6 leçons



CONFÉRENCE

Camille BUI, maîtresse de conférences en études cinématographiques,
Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

LE DOCUMENTAIRE EST OBSERVATION



Camille Bui est maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent principalement sur l'articulation entre forces sociales et formes filmiques dans le champ du cinéma documentaire. L'ouvrage tiré de sa thèse de doctorat, *Cinépratiques de la ville. Documentaire et urbanité* après *Chronique d'un été*, a paru en 2018 aux Presses Universitaires de Provence. De 2015 à 2020, elle a également été critique aux *Cahiers du cinéma*.

Avec le développement progressif d'un équipement léger et synchrone, le tournant des années 1960 voit l'émergence de la figure du « cinéaste-scaphandrier » (Edgar Morin), qui s'immerge dans le quotidien de personnes ordinaires, de communautés, d'institutions, pour observer les gestes et écouter les paroles qui trament la vie sociale. Au sein de ce « cinéma direct », certains cinéastes – tels Leacock, Pennebaker, les frères Maysles, Brault ou Wiseman – prennent le parti de ne pas intervenir au sein des situations qu'ils

observent. Mais la saisie de la réalité telle qu'elle serait en l'absence de la caméra demeure un horizon inaccessible. Le cinéma d'observation joue bien plutôt sur une dialectique du retrait et de la présence, de la prise continue et de la coupe au montage. Les questions éthiques qui se posent au tournage se rejouent alors à la projection, dans le regard des spectateurs : celles et ceux qui observent sans participer sont-ils voyeurs ou compagnons ?



High School (F. Wiseman, 1968)

THÉORIE DU CINÉMA

Frédéric SABOURAUD

LA PARENTHÈSE ENCHANTÉE

Une question intéressante à creuser aujourd'hui est celle de l'éternité en tant qu'invention humaine, croyance nécessaire, fiction à imaginer. Les films documentaires ont souvent contribué à offrir une petite part d'éternité à des gens dont on ne se serait pas souvenu autrement ; non sans malentendu, non sans drame, non sans duperie de part et d'autre. De Nanook qui s'appelait en fait Allakariallak à la famille inventée de toute pièce par Flaherty dans *L'Homme d'Aran*, des bergers arméniens des *Saisons* de Pélégian aux Québécois de *L'Isle-aux-Coudres* que Pierre Perrault a accompagnés lors du tournage de *Pour la suite du monde*, la relation qui s'établit au long d'un tournage documentaire entre filmeur et filmé relève d'une certaine innocence – certains diraient d'une forme de naïveté. Celle-ci se fonde sur une croyance partagée selon laquelle on peut échapper aux valeurs marchandes du monde en tentant d'élaborer, lors du tournage, une autre relation plus équilibrée, plus honnête quoique ontologiquement inégale. Elle permettrait non pas une révélation objective de la réalité filmée mais une quête de vérité sincère fondée sur la rencontre si possible juste avec l'autre filmé et partageable avec le spectateur. Ce qui, comme dans toute forme d'innocence, ne met pas à l'abri de stratégies, de malentendus et de perversités. Entendons par là l'émergence de désirs apparents ou sous-jacents qui se manifestent sous des formes multiples où chacun projette sur l'autre des intentions et des désirs dont il ne peut tout maîtriser, comme il en va de toute relation. Mais, dans

ce cas particulier, celle-ci se déploie avec un enjeu qui s'avère déterminant pour l'un, pour l'autre, et, in fine, pour le film lui-même puisqu'il en portera la trace. Cette relation est fondée sur un pacte non dit, loin des contrats écrits, des droits à l'image et des procédures qui aujourd'hui la surdéterminent souvent sans pour autant rien résoudre. Ce lien se fonde également sur une forme de spontanéité, d'absence relatif de calcul, de choix de se laisser porter en partie, pour un temps, par le récit de l'un (pour le filmeur), de s'abandonner au regard de l'autre (pour le filmé), de jouer ensemble au jeu de l'expérience en train de s'écrire sans pour autant ignorer les rapports de pouvoir complexes que tout acte cinématographique induit.

Si l'on veut bien accepter ces préceptes, il y a bien eu un âge d'or du cinéma documentaire, et plus singulièrement dans sa quintessence qu'on a nommé « cinéma direct » (ou plus pompeusement « cinéma vérité », mais cette appellation n'a pas résisté longtemps aux critiques qu'elle a suscitées). Cette sorte de parenthèse enchantée me semble aujourd'hui – en partie ? totalement ? – refermée. C'est cette hypothèse que ce texte entend mettre à l'épreuve en tentant d'esquisser ce qui, dans ce cas, serait à même de lui succéder. Pourquoi parler de « quintessence » ? Parce qu'il s'agit d'un dispositif documentaire où tente de se rejouer, sur un mode qui se veut plus équilibré qu'auparavant, la relation filmeur-filmé. La logique d'immersion que cette approche revendique s'exprime par son appétence pour

les temps faibles, la durée accordée aux plans, l'accompagnement du parcours de l'autre – par la caméra mobile et le magnétophone. Elle se concrétise par le choix d'un tournage au long cours et à travers le refus du réalisateur dans la plupart des cas d'intervenir par des interventions orales affirmées (sous la forme de l'interview, des questions, voire de la voix off) ou alors en choisissant de devenir lui-même questionneur et personnage (*in et off*). Au montage, elle revendique le fait de maintenir une durée à chaque plan, à chaque séquence afin d'en conserver l'essence que l'expérience écrit de par elle-même au moment de la prise. On perçoit bien dans cette manière de faire le désir affirmé de partager avec l'autre l'écriture du film, de lui laisser un espace, un temps plus vastes, parfois aux risques et périls de ce dernier (en montrer plus qu'il ne le souhaiterait). Il s'agit, dans ce travail de rééquilibrage initié par une démarche apparue à la fin des années 1950, que chacun lâche prise, s'en remet à une écriture qui prendrait sa part d'autonomie, imposerait son tempo, ses espaces, volerait pour partie de ses propres ailes, écho involontaire et tardif à tout un pan de la geste artistique et littéraire du XX^e siècle (de Michaux à Pollock, de l'écriture automatique aux cadavres exquis, des Readymade à l'art brut, du Nouveau Roman à l'objectivisme littéraire et la liste pourrait se prolonger aisément) ou selon les principes du Ciné-Ceil de Dziga Vertov (inventeur de l'expression « cinéma-vérité » à qui il donnait un tout autre sens).

À ce titre, l'usage devenu accessible d'une prise de son portable et synchrone avec l'image a contribué (sans en être à l'origine) à changer la donne, encourageant en quelque sorte à faire confiance à cette réalité qui s'écrit en direct, pour partie d'elle-même. Il s'agit ainsi d'objectiver partiellement la

geste cinématographique dont le point de vue s'en trouve relativisé, invitant à composer avec le cadre, dans l'instantanéité de l'événement en train d'advenir, un récit qui s'y articule sur un mode d'improvisation proche du jazz. Non que ces événements ne soient pas soumis à l'influence de cette présence captatrice du cinéma qui en modifie le cours, à travers notamment le filtre du point de vue de celui qui filme comme de la part de jeu inhérente à la personne filmée (sans parler des contraintes techniques propres au cinéma). Mais la logique d'immersion et de non intervention relative relève bien de cette utopie d'un monde qui s'écrit sous nos yeux et que la caméra, le micro et ensuite le montage se chargeraient de densifier dramaturgiquement en révélant les lignes de force, les zones inapparentes en train d'affleurer. Ce qui frappe, à revoir ces films aujourd'hui, c'est la confiance accordée au filmeur, la candeur partagée du regard du réalisateur et de celui qu'on filme. « Candid eye » (terme qui renvoyait paradoxalement à l'usage d'une caméra cachée) fut l'intitulé initial choisi par les Anglo-saxons pour nommer le cinéma direct à ses débuts, sans que l'on sache bien, à propos de candeur, s'il s'agissait de faire référence aux yeux du filmeur ou à ceux du filmé.

En fait, c'est tout autant la bouche et les oreilles qui étaient candides, au cours d'une période assez courte où chacun ne mesurait pas encore complètement ce qu'être filmé voulait dire, en tant que capacité du cinéma à restituer images et sons, et donc bien entendu des paroles, des voix, des gestes, des souffles, des expressions, des regards émis au moment de la prise et ainsi à même de décaper, de desquamer, de révéler le cru, l'opaque, le sous-jacent de cette réalité filmée. Quand les vendeurs de *Salesman* acceptent que les frères Maysles les suivent

jusque dans la chambre de leur motel où suintent la médiocrité de leur vie, leur désarroi et leur ennui, lorsqu'ils sont surpris en pleine excitation, tentant d'embobiner des gens en peine pour boucler leurs fins de semaine dans le but de leur refiler des bibles en quadrichromie que ces derniers ne peuvent se payer, on mesure bien ce que j'entends par « innocence ». Alors qu'un couple hystérique constitué d'une mère et d'une fille issues de l'aristocratie déchue de la côte est des États-Unis se laisse filmer toujours par Albert et David Maysles dans *Grey Gardens* au point de laisser transparaître sa déchéance mentale et physique, tandis que Bob Dylan, au sommet de sa gloire, accepte que Don Alan Pennebaker l'accompagne pendant sa tournée britannique dans *Don't Look back* où on le voit en train de faire le fanfaron devant des journalistes ou se prenant le bec avec un jeune poète un peu saoul dans sa chambre d'hôtel, il s'agit toujours d'un même type d'abandon consenti, soumis au regard de

l'autre. Il fut un temps où l'on faisait sans doute plus confiance à l'autre, au réel, où l'on ne se sentait pas menacé par l'usage qui pourrait éventuellement être fait de l'« image » de chacun, ou peut-être était-ce plutôt qu'on n'en mesurait pas tout à fait son pouvoir de révélation.

Question d'époque, donc. Cette parenthèse est aussi le temps de l'émergence de l'accès à la télévision à grande échelle, d'avant internet et de tous ses procédés de déballage planétaire quasi instantané qui rendent aujourd'hui méfiant, pas toujours à tort, quant à l'usage que l'autre fera de ce qu'il saisit de vous. Et ce temps là, passé, fut aussi celui où l'artiste, l'écrivain, le cinéaste dépensaient beaucoup d'énergie à s'inventer des pièges afin que leurs gestes artistiques échappassent à leur contrôle, leur intention, leur savoir-faire, assumant de produire un regard sur l'autre, à cru, qui s'avérait nécessaire comme une forme d'en-

Salesman (A. & D. Maysles, 1969)





Don't look back (D. A. Pennebaker, 1967)

gagement, d'honnêteté envers soi-même et vis-à-vis du spectateur, un repositionnement prenant en compte, non seulement pour l'art mais pour l'artiste lui-même, une perte d'aura choisie. Le temps était alors au lâcher prise, de quelque côté que l'on se trouvât de la caméra.

Quatre formes dominantes

Cette parenthèse du cinéma direct, situons-la entre la fin des années 1950 – *Primary* des Drew Associates étant souvent considéré comme sa possible pierre inaugurale – et le début des années 1980, *La Bête lumineuse* de Pierre Perrault (1982) pouvant être envisagé comme l'un de ses plus beaux sursauts tardifs. À voir ce dernier film, on mesure bien que l'on est arrivé à un point de rupture dans ce qui se joue jusqu'à épuisement des forces devant et derrière la camé-

ra, quand la cruauté vient ici surgir dans sa violence, quand le désenchantement suinte, que l'altérité entre les êtres filmés – le poète emphatique et le mauvais garçon – paraît insurmontable mais la croyance demeure dans la rencontre, la confrontation, l'expérience dionysiaque du tournage ; ça n'est pas un hasard si Perrault, après quelques expériences télévisuelles, s'en est allé filmer dix ans plus tard à la longue focale les bœufs musqués en train de s'affronter dans le grand nord dans *L'Oumigmag* en accompagnant ses images d'une voix *off*. Les temps avaient changés, cette fois dans l'autre sens, l'animal humain ne se laissant sans doute plus approcher aussi facilement. Pendant ces trois décennies incandescentes (1950-1980), le cinéma direct a arpenté le monde, non sans crises ni contradictions, et filmé l'autre sous quatre formes dominantes : le portrait ; la relation ; l'institution ; les rites. [...]

PROPOS/TEXTE D'ÉPOQUE

Richard LEACOCK

NAISSANCE DE LA LIVING CAMERA

Ma première formation cinématographique est celle d'un opérateur de prises de vues sur ce que j'appellerai des films « contrôlés ». Des films « dirigés » qui étaient une récréation de l'idée d'un réalisateur sur une situation donnée. Ces récréations m'ennuient de plus en plus. Même si elles arrivent à surprendre, elles ne sont que le produit de l'imagination d'un réalisateur. Elles n'ont rien à voir avec ce qui se passe réellement. Or, il m'est arrivé de faire des films sur des situations que je ne connaissais absolument pas, et d'y trouver des choses dont je pense qu'elles sont extraordinairement intéressantes. Non pas qu'elles soient astucieuses, ou élégantes. Elles sont vraies !

Les films traditionnels nous présentaient des schémas, et le spectateur devait essayer de savoir ce qui peut bien se passer. Ce que nous nous sommes engagés à faire, c'est de revenir à un pur regard sur ce qui se passa. Le dernier film traditionnel sur lequel j'ai eu l'occasion de travailler c'est *Baby Doll* de Elia Kazan. J'avais du plaisir à travailler avec cet homme merveilleux, qui cherche toujours à avoir un point de vue critique sur ce qu'il fait. Mais, au fond, je n'étais qu'un ingénieur de l'éclairage. Il y a de très nombreux cinéastes qui ont l'impression que le but du réalisateur doit être la recherche d'un contrôle complet de la réalité. Mais alors la conception de ce qui arrive devant la caméra est limitée à la conception du réalisateur. Je crois qu'ils ne font qu'imposer une limite à la vie.

Le problème du journalisme filmé a pris de l'importance pour moi il y a déjà longtemps.

J'ai eu la chance de travailler avec Flaherty. Je le considère comme mon maître. Je lui dois beaucoup. Alors que nous travaillions sur *Louisiana Story*, je me suis aperçu que, lorsque nous employions de petites caméras, nous avions une mobilité exceptionnelle, nous pouvions faire tout ce que nous voulions, et nous obtenions un merveilleux sens du cinéma. Mais dès que nous devions filmer du dialogue, en son synchrone, toute la nature du film était modifiée, c'était comme si le film s'était arrêté. Nous avions de très lourds enregistreurs à disque, et la caméra devenait une espèce de monstre qui pesait cent kilos. Flaherty préférait cela à la post-synchronisation, qui ne donne qu'une fausse spontanéité. Il était tout à fait conscient de ce, problème : il était impossible de filmer correctement les séquences sonores où les gens parlaient entre eux et nous communiquaient leurs émotions.

Tolstoï considérait le cinéaste comme un observateur, et peut-être aussi un participant qui cherche à capturer l'essence même de ce qui se passe autour de lui. Il fait une sélection, un arrangement, mais ne contrôle jamais l'événement. Ainsi il serait possible que la signification de ce qui a lieu transcende la conception du cinéaste. Le cinéaste, en dernière analyse, est un observateur de ce système ultime, la réalité. Ce qui arrive, l'action, n'a pas de limitation. La signification de ce qui arrive non plus. Le problème du cinéaste serait plus un problème de transmission. Comment transmettre le sentiment d'être là. En 1908, après avoir assisté à une séance de cinéma pour la

première fois, il s'écriait : « Maintenant nous pouvons capturer la vie russe telle qu'elle est réellement. Nous n'avons plus besoin désormais d'inventer des histoires. » En fait, c'est très longtemps resté impossible. Parce que la seule manière d'avoir vraiment affaire à des êtres humains, au cinéma, c'est d'enregistrer leur moyen de communication : la parole. Or l'équipement était si embarrassant qu'on arrivait à cette dérision : Imaginez un mouvement d'appareil sur une femme pétrifiée par l'énorme caméra, les lumières, l'équipe et tout l'appareil d'enregistrement, à laquelle on dit comment se tenir, comment parler, comment sourire, comment avoir l'air décontracté, etc. Et on demande d'être naturelle ! La seule chose dont on avait besoin pour ce genre de films soi-disant documentaires, c'est d'acteurs compétents !

Rien ne pouvait être fait jusqu'à l'invention du transistor, qui rendit portable l'équipement sonore et permit la synchronisation. C'est il y a trois ans seulement que nous avons pu mettre au point une caméra silencieuse, tout à fait portable, avec du son séparé, et également portable. Nous sommes des observateurs. On ne peut pas avoir de metteur en scène pour cette sorte de films. Nous devons

aussi monter le film tel que l'événement s'est produit. Je dois décider : je veux regarder ceci, et non cela. On ne peut pas rester les bras ballants à se demander : « Qu'est-ce que le metteur en scène voudrait que je fasse ? ». On doit décider par soi-même, et on ne peut rien changer après coup. Il n'y a pas de deuxième prise. [...]

Notre premier succès réel fut *Primary*. Ce film fut tourné en 1959, avec Albert Maysles, D.A. Pennebaker, et Terry Filgate. La caméra employée était une Auricon perfectionnée, le magnétophone un Nagra, synchronisé grâce au système Accutron. Le sujet en était la bataille aux élections primaires entre le sénateur J.F. Kennedy et le sénateur Humphrey, dans l'État de Wisconsin. Robert Drew avait eu l'idée du film. Nous sommes allés à Détroit rencontrer le sénateur Kennedy qui venait tout juste d'entamer sa campagne électorale. Nous l'avons suivi dans son avion, et le jour suivant, nous avons passé une heure avec lui dans son salon, essayant de le persuader de se prêter à cette technique nouvelle et de nous permettre d'aller partout avec lui au cours de sa campagne électorale. Nous nous fîmes persuasifs. J'essayai de le convaincre de notre honnêteté.

Primary (Drew Associates, 1960)



Il resta songeur un bon moment, et nous répondit : « D'accord ». J'ai été extrêmement impressionné par le fait qu'il ne demanda conseil à personne. Il réfléchit plusieurs minutes, et nous dit que si nous n'entendions plus parler de rien, d'ici le tournage, nous pouvions considérer l'affaire comme conclue.

Maysles était chargé de suivre Kennedy, moi Humphrey. Pour la première fois, nous arrivions à entrer et à sortir des bâtiments, à monter et à descendre des marches, à filmer dans des taxis, et d'obtenir partout un son synchrone. Une fois, J'ai filmé le sénateur Humphrey dans sa voiture : il n'y avait pas de place pour que quelqu'un d'autre assure la prise de son. J'ai fixé le micro derrière son siège, et je me suis servi d'une minuscule caméra 16 d'amateur. Je ne pense pas que ce jour là M. Humphrey m'ait reconnu. Il a dû croire que j'étais un ami de son entourage gouvernemental ! La même chose s'est produite avec Kennedy à la fin, dans le bureau. Pour réduire notre présence à néant, je restai seul avec lui, sans lumières, sans câbles, sans trépied. Rien. Je suis sûr qu'il avait complètement oublié ma présence. Le microphone était caché dans un cendrier. J'avais remarqué qu'il s'asseyait toujours à la même place. Deux micros lui offraient une double perspective sonore. Un petit magnétophone était placé sur la table, relié au micro du cendrier, et, à la caméra était fixé un second système sonore, également très léger. À cette époque, nous étions cependant obligés d'utiliser un fil pour relier la caméra au système sonore, ce qui posait de terribles problèmes quand vous deviez travailler au milieu d'une foule, parmi des gens qui bougent de tous côtés.

Notre idéal, notre rêve, était d'avoir « x » caméras, peu importe le nombre, et autant de systèmes sonores, sans fil pour les relier, et

le tout parfaitement synchrone. Il y a plusieurs moyens de parvenir à la synchronisation. Voici notre méthode : on a inventé en Amérique, une nouvelle montre d'une extrême précision. Il s'agit d'une montre électronique. Tout ce dont vous avez besoin pour obtenir la synchronisation, c'est d'une bonne montre. Le jour où j'ai vu cette montre, j'ai su que nous avions trouvé la solution. Mais il y a beaucoup d'autres solutions. Au lieu de faire tic-tac, elle émet un bourdonnement continu. On l'incorpore dans chaque système sonore et dans chaque caméra, et on peut ainsi contrôler exactement la vitesse de l'enregistrement du son et celle des caméras. Nous avons pu, ainsi arriver à une liberté totale. Nous fûmes parmi les premiers à utiliser le grand angle en Amérique. Il ouvre un champ immense, ce qui a permis à Albert Maysles de marcher derrière Kennedy en tenant sa caméra au-dessus de sa tête. C'était un spectacle prodigieux Kennedy fendait la foule, suivi de l'objectif au-dessus des têtes. Ils se sont frayés un passage à travers les centaines de personnes qui peuplaient cette salle, épaule contre épaule. Kennedy avance ; des jeunes filles, des jeunes gens de toutes sortes s'accrochent à ses basques et poussent des cris d'extase. Et la caméra l'accompagne, grimpe l'escalier, tourne vers la gauche, s'avance sur la scène, jusqu'au podium. Comme ça !

Pennebaker, Maysles, Drew et moi-même, nous sommes ensuite retirés dans une chambre d'hôtel de Minneapolis, avec nos petites visionneuses et une machine tout à fait dingue que nous avons construite pour le repiquage. Dans cette chambre d'hôtel, pendant quatre semaines, ce qui fut sans doute la période la plus intense de chacune de nos vies, nous avons monté un film d'une heure sur ce qui arriva pendant l'élection primaire. Et pour nous c'était une réussite formidable. Parce que ça marchait. [...]

THÉORIE DU CINÉMA

Jean-Louis COMOLLI

LUMIÈRE ÉCLATANTE D'UN ASTRE MORT

La magie du « direct » est celle avant tout d'un mot, autour duquel — cinéma, télévision, mais aussi démocratie — on ne cesse de tourner. Pourquoi ? Dans l'empilement des représentations qui surchargent les sociétés spectaculaires-marchandes, le désir persiste d'un accès « direct » au monde ou, à défaut, d'une relation « immédiate » au spectacle. Plus près, plus vrai, ce mot d'ordre cyclique des arts de représentation fait retour dans les années 60 non comme slogan stylistique (« plus de réalisme », « plus de naturel ») mais comme motif subversif : il s'agit de retrouver quelque chose d'une vérité perdue des sujets et des relations sociales, d'ôter le masque des conventions ou, mieux, des jeux de rôle qui, à travers les récits économiques et politiques dominants, paraissent avoir congédié toute authenticité dans les conduites, les pratiques, les corps, les paroles.

Un lien qui n'est pas simplement de coïncidence assemble la constellation révolutionnaire de mai 68 (contestation des schémas représentatifs anciens, élan vers une pratique démocratique « directe »), l'émergence et la diffusion à travers le monde des diverses variantes du « cinéma direct », et la pensée de la « société du spectacle » (Guy Debord). Au moment où les sociétés elles-mêmes basculent de plus en plus dans le spectacle, le cinéma rêve d'une innocence retrouvée. [...]

Qu'ont permis de redécouvrir les cinéastes-opérateurs — Leacock, Rouch, Brault... — qui, après Flaherty, ont lancé le cinéma direct ? Que la question n'est pas

celle du cadre, mais celle du corps. Mettre dans l'image, autrement mais autant que le corps du sujet filmé, celui du sujet filmant. Il ne fait aucun doute que les cinéastes (Murnau, Lang, Hitchcock par exemple) qui ne tenaient pas eux-mêmes le cadre pouvaient le contrôler et le composer de la façon la plus précise. La personnalisation du cadre (écho de la familiarisation de la machine) n'est donc pas seulement une affaire de « regard ». Avec le cinéma direct, il y a le corps même de l'opérateur qui porte la caméra, il y a cette pression physique constante dans l'acte de filmer, une respiration, un souffle, une présence. C'est dire que par cette physique des corps l'accent se porte toujours plus sur la relation de filmage. De part et d'autre de la machine, il y a du corps. Du sujet. Cette relation entre filmeur et filmé via la machine signifie à la fois que s'amenuise la distance toujours en jeu dans le travail de mise en scène, et que se rapproche la possibilité même de représenter l'intime. Par exemple *Moi un noir* ou *Gare du Nord*, de Jean Rouch. Le cinéma est un art ambitieux. Ce qu'il désire, c'est que le dedans se livre dans le dehors. Filmer l'extérieur pour découvrir l'intérieur, filmer l'enveloppe sensible des êtres et des choses mais pour en deviner, en démasquer ou en dévoiler la part secrète, cachée, maudite. Inscire le visible comme palimpseste qui enferme l'invisible et, en même temps, y donne accès. Le direct, par cette danse des corps avec la machine, développe une intimité rythmique jamais accessible auparavant sauf par l'imagination, la poésie ou le roman.



Gare du Nord (J. Rouch, 1964)

Aujourd'hui presque trente ans plus tard, la pratique du « cinéma direct » s'est en effet généralisée et banalisée (les caméscopes), alors même que la télévision valorise de plus en plus l'usage du « direct » comme épreuve de vérité, corne du taureau, trapèze sans filet, performance radicale (de l'irréelle série des « live » de CNN pendant la guerre du Golfe au « direct intégral » vanté par J.-L. Delarue dans *Ça se discute*). Au moment, donc, où les nouvelles technologies de l'image calculée abolissent ou réduisent à peu de choses la relation entre le corps filmé et la machine filmante, l'exaltation du direct à la télévision apparaît comme la célébration désespérée d'une vérité qui

s'enfuit, l'adoration d'une puissance en voie d'extinction. *L'inscription vraie* (la caméra + le corps filmé) ramène toujours du réel dans le tableau. Puissance du réel faisant retour dans le spectacle, c'est ce qui disparaît de l'écran majoritaire. La télévision ne fait plus réapparaître de réel qu'en en célébrant le culte (funèbre).

THÉORIE DU CINÉMA

Christian LALLIER

FILMER, UN ACTE PERFORMATIF

Dans le film que Michel Gayraud lui a consacré, le documentariste américain Frederick Wiseman lance cette phrase lapidaire : « je filme pour observer ».¹ La formulation définit exactement le présupposé méthodologique qui sous-tend notre approche ethnographique de l'observation filmante. Affirmer que l'on filme pour observer revient à prendre le contre-pied du principe habituel qui suppose que l'on observe pour filmer. Certes, la posture proposée par Wiseman n'exclut pas de savoir regarder et de prendre le temps d'observer avant de déclencher l'enregistrement ! Mais, elle nous invite surtout à nous déprendre d'une approche mécaniste qui consiste à repérer préalablement ce qu'on veut décrire afin de concevoir ce qu'il faudrait filmer. Car, si je repère et je décris le cours d'une action *dans l'intention* spécifique de déterminer ce que je pourrais filmer, cela implique que je considère l'événement non pas comme la circonstance singulière d'une expérience, historiquement située, mais comme une situation typique que je pourrais reproduire à l'identique, conforme à un modèle dont la séquence sera l'illustration. Dans ce cas, l'enregistrement de la caméra administrera la preuve que ça se passe (toujours) ainsi.

En revanche, si je filme pour observer, c'est que j'observe « *par* » *ce que* [parce que] je filme : autrement dit, je qualifie ma pratique de l'observation par le fait de filmer. Dans ce cas, l'acte de filmer ne représente plus un obstacle pour observer, un biais, mais une condition à l'observation. Lorsque Wiseman

dit « Je filme pour observer », il désigne une intentionnalité, au sens où l'état de perception de celui qui filme renvoie directement à sa capacité d'observer. Nous reprenons, ici, la notion d'*intentionnalité* définie par John Searle, soit « la propriété en vertu de laquelle toutes sortes d'états et d'événements mentaux renvoient à ou concernent ou portent sur des objets et des états de chose ».² La proposition de Wiseman n'est donc pas programmatique, contrairement à la formulation instrumentaliste de « J'observe pour filmer », mais performative : c'est l'acte même de filmer qui fait que j'observe. En d'autres termes, filmer ne consiste pas à simplement montrer ce qu'on observe, mais à observer en tant qu'on filme. Cette distinction s'apparente à l'opposition établie dans les sciences du langage entre énoncés constatifs et performatifs : « Un énoncé est appelé constatif s'il ne tend qu'à décrire un événement ("Jean est venu") sans prétendre modifier les choses. Il est performatif s'il se présente comme destiné à transformer la réalité ».³ C'est le cas des verbes dont l'énonciation réalise l'action qu'ils expriment, tels que « je promets », « je m'abstiens » ou « j'abdique », par exemple. Dans cette perspective, l'acte de filmer [qui est un acte de langage] revient à dire « j'observe », au sens où l'acte de filmer constitue un acte de langage performatif qui (re)présente la réalité observée par l'acte même de la filmer.

Selon cette perspective, « filmer pour observer » signifie « quand filmer, c'est observer », de sorte que l'observation documen-

taire relève d'un acte de langage au sens où l'entend John L. Austin dans *Quand dire, c'est faire* : « Baptiser un bateau, "c'est" dire (dans les circonstances appropriées) les mots "Je baptise..." », etc. Quand je dis, à la mairie ou à l'autel, etc., "Oui (je le veux)"; je ne fais pas le reportage d'un mariage : je me marie ».⁴ Pour baptiser le bateau, il faut qu'une personne soit habilitée à accomplir cet acte. Or, celui qui filme doit s'exprimer en tant que représentant d'une *autorité* par laquelle nous autres, spectateurs, nous pourrions croire au fait représenté. Cette légitimité correspond, en l'occurrence, à celle de *l'auteur*. Autrement dit, par « Je filme pour observer », Wiseman ne dit rien d'autre que « J'observe *en ma qualité* de cinéaste », ce qui consiste à affirmer son statut d'auteur. Il ne se dit plus « Qu'est-ce que je pourrais filmer ? », mais « Comment j'observe le réel en tant que je filme ? »

L'acte de filmer s'apparente à un état de perception, à une mise à disposition de soi afin de rendre compte d'une situation. Cela suppose d'abandonner toute position d'expert sur le monde qu'on observe. Cette posture s'acquiert par la mise hors circuit de la perception « naturelle » des choses que traduit justement l'acte de captation.



Il s'agit de procéder à une suspension du jugement telle que l'a décrite Edmund Husserl : « Quand je procède ainsi, comme il est pleinement au pouvoir de ma liberté, je ne nie donc pas ce "monde", comme si j'étais sophiste ; je ne mets pas son existence en doute, comme si j'étais sceptique ; mais j'opère l'époché "phénoménologique" qui m'interdit absolument tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle ».⁵

Cette distance à soi-même réclame de savoir percevoir ce qu'on perçoit, de se montrer attentif à ce qu'on observe, afin de s'impliquer en tant qu'observateur-filmant dans la circonstance d'engagement des personnes filmées. [...]

Notes

1. In *Wiseman USA*, documentaire de Michel Gayraud (1986, 52')

2. Searle, John R., 1985, *L'Intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*. Trad. par Claude Pichevin. Paris, Minuit (« Propositions »).

3. Ducrot, Oswald & Jean-Marie Schaeffer, 1999, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Le Seuil.

4. Austin, John L., 1970, *Quand dire, c'est faire*. Paris, Le Seuil (« L'Ordre philosophique »). [Éd. orig. : *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.]

5. Husserl, Edmund, 1985, *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris, Gallimard.

LECTURES CONSEILLÉES

Jean Rouch, « La Caméra et les hommes » [1973], in Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton éditeur, EHESS, Paris, La Haye, New York, 1979.

Caroline Zéau, *Le cinéma direct. Un art de la mise en scène*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2020.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Frédéric Sabouraud, « La parenthèse enchantée », in *Pratiques d'une utopie, Utopies de la pratique*, Catherine Bizern (dir.), Éditions de l'Œil/Ateliers Varan, 2020.

Richard Leacock, « Naissance de la Living Camera », in *Rapport de l'Unesco, contribution à la Table ronde de Moscou (13-15 juillet 1965)*, Paris, juin 1965. Disponible sur unesdoc.unesco.org/images/0014/001437/143769fb.pdf

Jean-Louis Comolli, « Lumière éclatante d'un astre mort », in *Images Documentaires*, n°21, 2^e trimestre 1995, p. 13-20.

Christian Lallier, « Filmer, un acte performatif », in *"L'Observation filmante." Une catégorie de l'enquête ethnographique*, L'Homme, 2011/2 n°198-199, p. 105-130.