

0
1
2
3
4
5

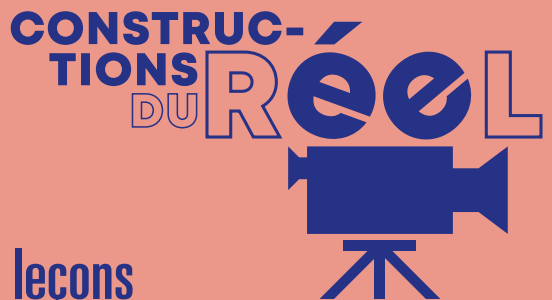


LEÇON 4 :

PARTICIPATION & PERFORMANCE

LE DOCUMENTAIRE EST PARTICIPATION ET PERFORMANCE

Outils didactiques complémentaires



Tout l'art du
documentaire en 6 leçons

CONFÉRENCE

Frédérique BERTHET, romancière, essayiste et maître de conférences en Études cinématographiques, Université de Paris.

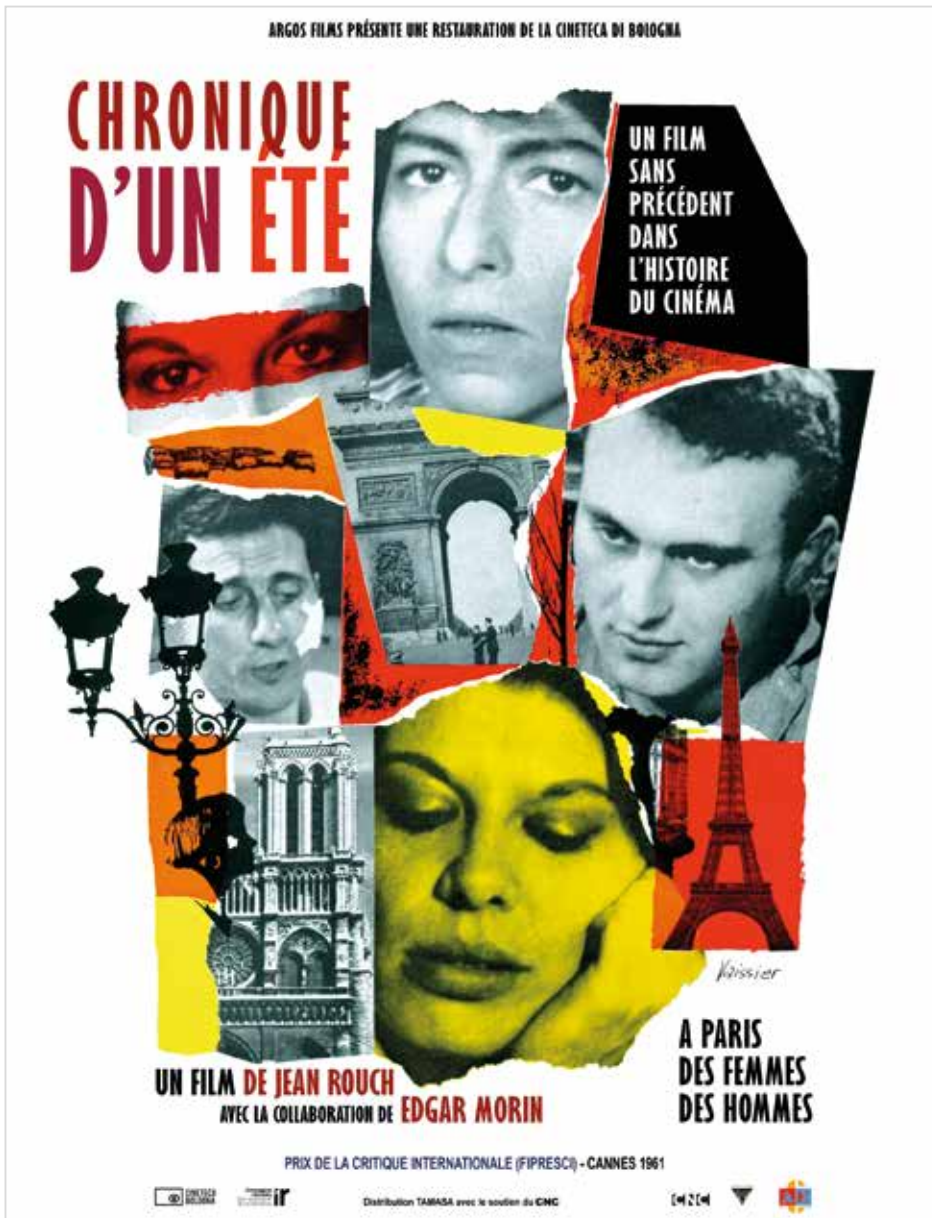
LE DOCUMENTAIRE EST PARTICIPATION ET PERFORMANCE



Maître de conférences HDR en Études cinématographiques à l'Université de Paris et directrice-adjointe du laboratoire en Lettres, Arts, Cinéma (CERILAC), Frédérique Berthet enseigne à la croisée de l'histoire et de l'esthétique, et œuvre à des cycles sur le contemporain de l'archive à la Cinémathèque française (Archi Vives) et sur les documentaires à la Bibliothèque nationale de France (Cinéma de Midi). Ses dernières parutions aux éditions P.O.L : *La voix manquante* (prix du Centre national du cinéma, 2018) et *Never(s)*.

En 1960, le générique de fin de *Chronique d'un été* mentionne les « participants » au film : liste d'individus identifiés par leur seul prénom, et parfois regroupés par catégories – ouvriers, étudiants, employés, artistes, anonymes tels ces « inconnus rencontrés dans la rue » –, tandis qu'en coulisse, dans des rushes non montés, les co-réalisateurs J. Rouch et E. Morin amorcent une *disputatio* : est-ce réussite ou échec de leur recherche de la vérité des sujets que d'avoir fabriqué *in fine* des « vedettes », des « stars » ? Des « performers » pourrait-on dire aujourd'hui, selon la terminologie qui sied à l'action artistique engagée, exceptionnelle et éphémère ? A partir de cet exemple canonique, et en braconnant dans les œuvres d'Alain Cavalier, Dominique Cabrera, Mariano Otero, Frederic Wiseman ou Etienne-Jules Marey, nous interrogerons

les intensifs nécessaires à la création de ce que j'appelle l'« effet de direct ». Les cinéastes s'impliquent parfois jusqu'à être présent.e.s (tout en restant parfois invisibles) à l'écran. Ils ou elles se mettent en scène autant qu'ils/elles invitent les participant.e.s à affirmer leur part d'agentivité – leur être acteur –, conduisant ainsi l'épopée documentaire aux bords de la fiction. Pour le plus grand plaisir des spectateurs ?



Chronique d'un été (J. Rouch & E. Morin, 1960)

SOCIOLOGIE

Bruno PÉQUIGNOT

DE LA PERFORMANCE DANS LES ARTS. LIMITES ET RÉUSSITES D'UNE CONTESTATION

Un art de l'éphémère

Ce qui caractérise une performance, c'est son aspect éphémère, événement censé ne laisser aucune trace, si ce n'est mémorielle ; contrairement à la peinture de chevalet ou à la sculpture, la performance ne propose pas un objet pérenne, qu'on peut contempler à loisir dans un musée ou une galerie. Ce qui reste d'une performance, c'est a minima un récit, ou un scénario, et au-delà des photos, des films qui attestent que quelque chose s'est produit, mais ces traces, nous le verrons, ne sont pas des « œuvres ».

Ce caractère éphémère, la performance le partage avec bien d'autres activités artistiques, sans que pour autant le terme ait été utilisé pour les décrire. Ainsi, on peut dire que tous les arts vivants, même les plus écrits (partition, pièce de théâtre, chorégraphie) ou les plus codés, sont éphémères. Aucun concert, aucune représentation théâtrale, aucun ballet n'est identique à un autre, même si une partition, un texte, voire des indications d'exécution d'un ballet ou de mise en scène théâtrale, sont fixés par des consignes plus ou moins strictes. Il est donc ici nécessaire, dans un premier temps, d'éviter la confusion avec des manifestations artistiques telles que l'improvisation ou encore le happening.

En effet, l'improvisation s'appuie toujours, par exemple en musique (le jazz l'a développée le plus systématiquement), sur des « standards » et des règles qui organisent ce qui pourrait apparaître comme un surgissement « spontané » (Howard Becker notamment l'a bien montré dans ses écrits sur la musique). De fait, la notion d'art s'oppose à cette idée de spontanéité : l'artiste, quelle que soit sa discipline, exerce son art à partir d'une formation et d'un travail souvent (pour ne pas dire toujours) exigeants et stricts – il suffit pour s'en convaincre d'avoir assisté aux exercices d'un musicien, d'un danseur ou d'un acteur, voire à des répétitions d'orchestre, de troupes de danseurs ou de théâtre. Et dans certaines disciplines il faut en passer par de très longues études et des exercices permanents et répétitifs : les gammes des musiciens, les pas des danseurs ou les exercices divers des acteurs de théâtre.

Mais étendre la notion de performance à l'ensemble des réalisations des arts vivants fait courir le risque d'en diluer l'intérêt théorique et esthétique et il me semble qu'il vaut mieux ici s'en tenir à ce qui se présente comme tel, quelle que soit la discipline concernée. Certes, il y a des performances en arts vivants, mais tous les spectacles d'art vivant n'en relèvent pas.

Arts et politique

Du point de vue de la sociologie des arts, il me semble que l'analyse de la performance passe tout d'abord par un examen du contexte idéologique dans lequel elle est apparue et s'est développée dans les années 1950, au Japon, aux USA et en Europe, notamment en France et en Allemagne. Une fois établi ce premier point, plusieurs aspects majeurs pourront être envisagés : la place du corps et notamment de sa nudité, mais aussi celle de ses transformations, l'usage de l'espace et notamment le choix

de lieux d'intervention non académiques, la prise en compte du temps, qui sont autant de signes importants des représentations qu'une époque a d'elle-même. L'après-Seconde Guerre mondiale est marqué dans le domaine artistique par une contestation globale des conditions de production, de présentation et de réception des activités. Cette contestation est à la fois économique et politique avant sans doute d'être esthétique – ce qu'elle est bien évidemment aussi. [...]

Sculpture aérostatique (Y. Klein, 1957)



THÉORIE DE LA COMMUNICATION

Vincent BARRAS

PAROLE PERFORMÉE

Parole

Les performances verbales, comme on peut le percevoir dans leurs descriptions, et comme les exemples historiques le démontrent, intègrent toutes, tantôt de manière consciente et explicite, tantôt comme à leur insu, une variété de registres infra- ou para-sémantiques constitués par les différents « parasites » de parole mentionnés ci-dessus : respirations, bégaiements, lapsus, hésitations, tics sonores, chuintements, accidents du parler, autrement dit, selon l'heureuse expression de Michel de Certeau, les « herbes entre les pavés » qui ponctuent le langage ordinaire et la conversation¹. S'il y a langage, c'est alors dans sa version fondamentalement sensorielle et asémantique : quelque chose d'analogique à ce plaisir particulier ressenti lorsqu'on entend une conversation dans une langue dont on ne connaît rien, si ce n'est qu'il s'agit d'une langue, d'un flux de paroles échangées, appréciées en tant que purs sons, ou, plus précisément, de purs sons que l'on sait pourtant chargés d'un sens qui nous échappe mais qui se trouvent, du fait de notre ignorance, déchargés momentanément de la contrainte sémantique, et dont on peut apprécier, par ce fait même, la charge sonore-corporelle (d'où notre tendance, aussi, à apprécier ou détester « spontanément » – il n'y a bien sûr rien de plus éminemment culturel que ce goût-là, qui renvoie en réalité au goût, ou dégoût, du corps – telle ou telle langue qui nous est étrangère : la prétendue élégance chantée de la langue italienne, la soi-disant rudesse des langues germanique ou néerlandaise...).

Le travail, dans les performances verbales, entend se fonder sur la parole détachée des contraintes du langage, une parole configurée en soi, objet valant comme tel : une parole portée – en contrepoint du système abstrait, la langue, auquel elle s'oppose et s'adosse à la fois – au plus intime du corps de ceux qui parlent. La parole venue, comme un corps étranger donc, posséder un corps, en épouser les structures intérieures (de la cavité abdominale au diaphragme, aux poumons, bronches, trachée, larynx, cavité pharyngienne, cavité buccale, langue, palais, lèvres, dents), pour en ressortir en tant que son expression la plus singulière. Autrement dit, les performances verbales soulignent les dimensions résolument concrètes, matérielles, de l'activité humaine du parler : les syllabes décomposées aussi bien que les inflexions mélodiques du déroulement d'une phrase entière, les accents prosodiques aussi bien que les accents régionaux, les résidus physiques de la parole (que Certeau encore qualifie de « bruits d'autre » venus perturber le discours, ce « système organisateur de sens ») aussi bien que les élocutions fluides du discours achevé, s'aidant au besoin de l'électronique, de la spatialisation sonore ou des ressources scénographiques du théâtre, travaillent la parole, la mettent en scène – à commencer par cette scène première qu'est l'espace du corps.

Performance

La performance, au sens que donnent habituellement à ce terme les sciences du langage, consiste en la mise en œuvre d'une

compétence linguistique dans la production (et la réception) d'énoncés concrets. Dans les pratiques artistiques décrites et caractérisées ici, la production d'énoncés de parole occupe en effet une position centrale : il s'agit bien de « performances » verbales, au sens où l'on met en œuvre, porte sur scène, donne forme concrète à (performe) quelque chose demeuré jusque-là dans l'ordre du virtuel ou de l'abstrait, une partition, un projet, une esquisse (l'équivalent, dans ce cas, de la « compétence » des linguistes). Au sens linguistique courant il convient alors de mêler la perspective décrite dans l'essai de Zumthor comme une « tentation de l'espace »². La notion de performance se charge d'un aspect crucial, commun à un certain nombre de formes artistiques provenant des avant-gardes du XX^e siècle – à commencer sans doute par le dadaïsme (dont, d'ailleurs, lesdites pratiques se réclament explicitement elles aussi) –, celui d'un art conçu comme articulation corporelle étendue à l'espace. C'est bien la scène qui définit concrètement cet espace de performance, une scène tout à la fois concrète (lorsque tous les éléments sont rassemblés, dans le moment actualisé de la performance) et virtuelle (lorsque seules certaines modalités sensorielles sont convoquées, palliant l'absence d'autres modalités, comme l'enregistrement vidéo, ou audio, ou

la trace graphique sur la page). Dans cette perspective, la scène dont il est question réunit de fait en un territoire intermédiaire (au sens fort du terme, entre les médias) les moyens traditionnels de la poésie, de la musique, de la danse, des arts visuels, qui se retrouvent, pour reprendre l'expression de Zumthor, « sous le primat du corps-sonore ». Il convient donc de comprendre l'activité de performance comme ce qui donne « forme à travers » un corps, lequel se constitue en son propre interprète et au sein duquel s'estompe la notion même d'auteur (dans la mesure où l'auditeur-spectateur se mue en un co-producteur de l'œuvre en train de se réaliser devant lui). La performance verbale – mais, en dernière analyse, la définition semble valoir aussi bien pour toute parole, tout poème, tout théâtre – est chose physique, geste, corps jeté dans l'espace et dans le temps.

Notes

1. Michel de Certeau, « Utopies vocales : glossolalies », *Traverses*, no 20, 1980, p. 26-37 ; voir aussi, au sujet des glossolalies et de leur rapport avec les avant-gardes musicales et poétiques, Vincent Barras, « Glossolalie ? La glotte y sonne un hallali ! », *Équinoxe*, no 14, 1995, p. 155-166 (repris dans *Musicworks*, 68, 1997, p. 16-21).

2. Paul Zumthor, « Une poésie de l'espace », in Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg (dir.), *Poésies sonores*, Contrechamps



Voicing Through Saussure (Vincent Barras & Jacques Demierre)

THÉORIE DU CINÉMA

Charlotte GARSON

LE DOCUMENTAIRE, HORIZON DU CINÉMA CONTEMPORAIN ?

Innovation technologique et geste éthique

Peut-être n'est-il pas inutile, pour comprendre l'importance actuelle du « réel » dans l'ensemble du paysage cinématographique, de revenir à un ébranlement technologique qui donna naissance au cinéma direct : en 1962, la prise de son synchrone révolutionne le documentaire en rendant pour une grande part caduque la voix off surplombante héritière des actualités nasillardes des années trente. Qu'apportent les premières tentatives, avec un équipement encore bricolé, des pionniers américains Robert Drew et Richard Leacock (qui suivent dans *Primary*, 1960, la campagne électorale démocrate américaine et l'irrésistible ascension de JFK dans l'opinion), du Canadien Michel Brault et des Français Jean Rouch et Edgar Morin (co-auteurs de l'expérience innovante de socio-ethnologie française *Chronique d'un été*, 1960, avec Brault à la caméra) ? Via leur équipement léger, elles permettent de changer de focale, de suivre de plus près leurs sujets et surtout de leur donner la parole – c'est au sens fort qu'il faut entendre cette expression car l'ouvrier spécialisé ou le jeune étudiant africain de *Chronique d'un été*, comme les vieillards acadiens de *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault (1963), n'avaient jamais été enregistrés, ils n'avaient jamais parlé pour eux-mêmes à l'écran.

À l'innovation technologique correspond donc un geste éthique, qui se perpétue

aujourd'hui : que l'on songe aux paysans de la trilogie de Raymond Depardon *Profils paysans* (2001-2008). L'ample travelling pris de voiture qui ouvre son dernier volet, *La Vie moderne*, dit à la fois le cheminement qu'il a fallu au cinéaste pour revenir vers ses origines paysannes et l'isolement d'une population condamnée à des lopins de terre non comptabilisés dans les statistiques agricoles, parfois contrainte au célibat – une population en tout cas méconnue de ses compatriotes. Le premier geste du cinéma du réel consiste à montrer, à donner à voir et à entendre ceux que l'Histoire (*Les Braves*, Alain Cavalier, 2008), la géographie (*Profils paysans* mais aussi *Combalimon* de Raphaël Mathié, 2007 et *L'Apprenti* de Samuel Collardey, 2008) ou la loi du marché (les patientes artisanes, petites mains des *Portraits* d'Alain Cavalier, 1988-1991) laissent le plus souvent hors-champ.

L'allègement du dispositif filmique permet aux cinéastes de s'immiscer dans des lieux qui n'ont rien à voir, par leurs fonctions ou leurs dimensions, avec un studio de cinéma. Cela ne signifie pas pour autant qu'à la modestie du sujet doit obligatoirement s'accorder une pauvreté des moyens : ainsi Depardon a-t-il décidé pour *La Vie moderne* de passer au format « scope » et d'utiliser un morceau de Gabriel Fauré en ouverture, outrepassant les codes du cinéma direct pur pour magnifier son hommage aux paysans. Quant à Frederick Wiseman, dont *La Danse, le ballet de l'Opéra de Paris* (2009) a totalisé

un nombre d'entrées important en France, il s'entête lui aussi autant que faire se peut à continuer à tourner sur pellicule 16 millimètres même si la complexité de ses films lui impose plus de cent heures de rushes, grevant ses frais de production. [...]

La veine autobiographique

Face à ces fresques numériques que les évolutions technologiques promettent à une beauté photographique croissante, l'équipement vidéo demeure un outil de choix pour les documentaristes plus modestes, qui jadis tournèrent en super 8 ou en 16 millimètres pour pouvoir tenir eux-mêmes la caméra ou suivre leurs « personnages » à moindre frais. Tout un pan du documentaire actuel s'inscrit dans une veine autobiographique qui parle à l'oreille du spectateur, promu semblable du cinéaste. Si le journal filmé existait avant la vidéo (voir les *Diaries* d'Ed Pincus, formé à l'école américaine de Richard Leacock), il a pris une ampleur insoupçonnée avec l'avènement de la mini-DV. En 2002, le jeune Américain Jonathan Caouette avoue fièrement à la Quinzaine des réalisateurs que son film *Tarnation*, monté sur son ordinateur et nourri de bandes super 8 qu'il tourna dans son adolescence, lui a coûté à peine plus de deux cents dollars. S'il n'est pas de la même

génération, Alain Cavalier, qui avait commencé sa carrière dans les années soixante avec un cinéma de studio et de stars (*La Chamade* avec Catherine Deneuve par exemple), a entièrement renoncé à une caméra autre que légère, qu'il transporte à tout moment dans son sac. Il en a fait l'outil principal de *La Rencontre* (1996), qui enregistre au quotidien les menues épiphanies de l'histoire d'amour qu'il est en train de vivre, et a radicalisé cette démarche dans *Le Filmeur* (2004) en accumulant les fragments chaque jour comme s'il se prenait lui-même comme cobaye (il filme avec une étrangeté proche de l'*Unheimlich* son nez déformé par un cancer de la peau). Sa dernière réalisation, *Irène* (2009), pousse encore plus loin l'exploration de la durée, en superposant à la longueur des plans-séquences une couche mémorielle qui est l'objet même du film, son déclencheur : le retour dans son esprit de son ex-femme disparue dans un accident en 1971. Qu'on ne s'y trompe pas : en revisitant les lieux où il apprit sa mort et en filmant les meubles inertes qui ne portent plus l'empreinte de celle-ci, le cinéaste ne nous livre pas un « journal » nombriliste. Il creuse au contraire l'absence dans le présent, projette sur des objets (une couette sur un lit lui rappelle telle posture d'Irène nue !) le spectre d'une disparue qu'il avoue avoir indûment chassée, jadis, de ses souvenirs. [...]



Irène (A. Cavalier, 2009)

PROPOS

Monique PEYRIERE

LE CINÉMA, UNE ANTHROPOLOGIE DU VISUEL. ENTRETIEN AVEC EDGAR MORIN

[...] Le moment déclencheur qui m'a donné envie de réaliser un film a été la projection de *Come Back Africa*. Nous étions avec Rouch au jury du festival dei Popoli, premier festival du film ethnographique de Florence, en 1959. J'ai vu le film de Rogosin, avec la chanson de Miriam Makeba : il y avait autour d'une table, buvant de la bière, des militants noirs Sud Africains qui discutaient. C'est cela qui m'a inspiré pour *Chronique d'un été*, la commensalité. J'ai proposé à Rouch de faire un film et plus tard, à Paris, j'ai suggéré de partir du thème « Comment vis-tu ? ». Je ne voulais pas d'un film sociologique (qui recherche la société), mais d'un film ethnologique, au sens où il cherche l'homme. J'ai proposé un synopsis au producteur Anatole Dauman qui l'a accepté et nous avons commencé de tourner des « essais », en mai 1960, pour mettre en œuvre ce que j'avais découvert à Florence et qui existait dans les films de Rouch : la provocation de la parole.

Pour le tournage du film, je ne me voyais pas dans le rôle du réalisateur qui gouverne la caméra, mais dans celui qui intervient au cours de la séance de commensalité : dans l'appartement de Marceline (et pas dans un studio de cinéma), au cours d'excellents repas arrosés de bons vins, j'invite des personnes de mon entourage, ou proches de Rouch, qui ne se connaissent pas entre eux ; devant la caméra, je leur pose des questions sur leur vie quotidienne jusqu'à

les interroger sur l'amour, la recherche du bonheur, la révolte, l'acceptation. Il y avait là Marceline, Mary-Lou, Jean-Pierre, le couple Gabillon, Jacques Mathet... Ce qui était important à mes yeux était ce moment où, avec la caméra, les gens ne donnent pas seulement leur version officielle mais se dévoilent avec leurs obsessions, leurs manques. J'ai retrouvé ce moment plus tard à Plozevet avec le magnétophone : d'un côté la machine sert à masquer, mais à un moment donné le besoin de s'exprimer devient le plus fort et la « vérité » sort. Il est certain qu'il fallait un certain temps avec Mary-Lou, avec Marceline pour qu'on arrive au moment sauvage, à la limite. Je ne me rendais pas compte à quel point je manipulais, sans le savoir, quelque chose. Je l'ai compris après, quand j'ai vu les réactions des gens, quand Mary-Lou a été traitée d'hystérique... C'était une expérimentation ; je ne le regrette pas parce que certaines choses ont pu être dites, être marquantes. Dans le fond, le film devait s'appeler « comment vis-tu ? » – et « comment vis-tu ? », c'était la question que je me posais à moi-même [...]



Chronique d'un été (J. Rouch & E. Morin, 1960)

PROPOS

Jean-Louis JEANNELLE

LE FILMEUR, LA CAMÉRA ET LE SPECTATEUR. ENTRETIEN AVEC ALAIN CAVALIER

Ce Répondeur ne prend pas de messages

Alain Cavalier : Je voulais bien m'exposer en étant dans le champ mais je ne voulais pas qu'on voie mon visage. Comme un grand blessé, j'ai le visage caché sous une bande Velpeau avec seulement une fente pour les yeux. Je représentais, c'est ce que je me dis aujourd'hui, toutes les victimes des guerres qui ont traversé mon enfance et ma jeunesse. J'ai montré mon visage pour la première fois au spectateur en 2005, dans *Le Filmeur*, soit vingt-sept ans après.

Jean-Louis Jeannelle : Pas de scénario, pas de montage, mais tout se répond quand même ?

A. C. : C'est la vérité d'une seule personne, le cinéaste, donc impossible de sortir de sa petite musique, de sa logique souterraine.

J.-L. J. : Est-ce que tous les documents, toutes les histoires que vous évoquez entre les séquences de peinture au noir sont vécues ? Ce plan étonnant où vous brûlez un savon de Marseille sur une plaque électrique ?

A. C. : Dans les camps de la mort, la graisse des cadavres brûlés était transformée en savon. J'avais treize ans en 1945 quand

mon école a été menée à l'exposition du Grand Palais à Paris sur les atrocités nazies. L'affiche était une croix gammée sur laquelle était crucifié un déporté.

J.-L. J. : Pourquoi avoir voulu introduire cette dimension historique et mémorielle ?

A. C. : Les images fortes de l'enfance sont ce que j'ai de plus précieux. J'y puise sans cesse, en les travaillant, en les métamorphosant. Les images imprimées sur les livres religieux, les dictionnaires, les journaux, les murs de la rue, les musées, les images proposées ou imposées par la vie. Si j'en sors pour emprunter, c'est foutu.

J.-L. J. : À un moment on voit Alain Delon sur une photo.

A. C. : C'est le tournage de *L'Insoumis*, en 1964. Ça m'apparaissait comme une façon de tourner très ancienne à côté du *Répondeur*. Nous étions une équipe de cinquante personnes et le scénario était précis et je me souviens, lourd à porter... Je voyage sans valises. J'aspire à la légèreté. La caméra numérique d'aujourd'hui me comble.

J.-L. J. : Il y a une très belle lettre qu'une femme adresse à un homme, à vous.

A. C. : Il y a plusieurs visages de femmes qui s'entremêlent, donc des lettres différentes. Mais c'est toujours la même simplicité, la même vitesse, la même clarté. À côté, les lettres écrites par les hommes font posées.

J.-L. J. : Tout le film se construit en même temps sur l'alternance de discours intimes et de moments prosaïques, comme cette séquence dans les toilettes.

A. C. : Dans les anciens cabinets, il y avait un réservoir en haut et un tuyau coudé qui descendait jusqu'à la cuvette. Comme l'intérieur d'un corps humain. On aurait pu les décrire, on aurait pu les peindre ; je les ai filmés. La caméra est comme le pinceau ou le stylo aujourd'hui, elle peut rendre compte de la manière dont vont les choses. D'ailleurs j'ai fait en 2007 un film de trente-trois minutes qui s'appelle *Lieux saints* et qui se passe entièrement dans les toilettes.

De l'humilité

J.-L.J. : Pourquoi avez-vous choisi de n'indiquer aucun nom, de ne donner aucune indication autobiographique ?

A. C. : Quand vous ne parlez qu'à vous-même, vous ne nommez pas. Vous filmez votre femme, vous ne dites pas : « c'est ma femme », vous le savez. Si vous nommez, c'est pour communiquer avec le public. L'homme à la tête bandée entre dans le noir, la solitude, il quitte le monde comme disaient les religieuses cloîtrées du couvent de Thérèse. Mais elles, c'était pour mieux s'unir avec le Christ. Elles avaient la foi. Moi, c'était tout juste pour survivre... La tentation chez moi de disparaître... L'anonymat... Prendre le train. Une ville au hasard. Abandonner mon pseudonyme... Me fondre... Ne plus filmer... Être vivant, c'est tout... Filmer encore, c'est lutter contre cet attrait. Dire au spectateur : je te parle de moi, parce que c'est la seule chose que je connaisse, que je puisse bien filmer. Je te parle de moi parce que je risque de te croiser à certains moments du film... Je redoute un soupçon d'humilité dans tout ça.



Ce répondeur ne prend pas de message
(A. Cavalier, 1978)

THÉORIE DU CINÉMA

Jean-Paul COLLEYN

MANIÈRES ET MATIÈRES DU CINÉMA ANTHROPOLOGIQUE

La construction du personnage

Pour accrocher le spectateur, une première manière consiste à choisir un personnage principal généralement sympathique et deux ou trois personnages annexes. Tout ce qui est affirmé de ces individus invite à comprendre non seulement les personnages mais surtout, dans le chef du réalisateur, tout un milieu social, toute une culture. Curieusement ce type de construction inaugurée de main de maître par Flaherty est installé dans le film documentaire au moment même où, en littérature, la critique moderne commençait à mettre en pièces la notion de personnage. Le « héros » est évidemment une catégorie qu'il ne faut pas accepter naïvement sous prétexte que dans le film pris sur le vif la réalité est moins fabriquée que dans la fiction. La présentation des personnages n'est jamais neutre : elle précise bien entendu leur statut dans la société mais elle renseigne aussi sur la faculté de l'auteur de comprendre quelque chose de la vie sociale de ses hôtes. Rien n'empêche un anthropologue d'essayer de restituer à travers un portrait la complexité de la « notion de personne » admise dans la société envisagée. La difficulté de la catégorie du personnage tient au fait que l'écriture cinématographique organise, savamment ou non, la confusion entre personnage et personne vivante. Même dans un film documentaire, ou dans un reportage, les relations d'un individu



Chronique d'un été (J. Rouch & E. Morin, 1960)

aux êtres et aux choses — qu'elles soient fortuites ou choisies — sont sélectionnées par le réalisateur. C'est grâce aux indications explicites ou implicites fournies par l'auteur que le spectateur, en mobilisant sa culture propre, peut élaborer sa vision personnelle. Si donc le réalisateur ne fait rien pour contrecarrer les *a priori* individualistes occidentaux, ou si au contraire, il les exploite en recourant aux sentiments et au pathos, les spectateurs non avertis ne sauront pas qu'ils regardent en fait un documentaire qui, en raison d'un ethnocentrisme opportuniste ou inconscient, est surtout consacré au... cinéaste.

LECTURES CONSEILLÉES

Images documentaires, « La voix », n°55/56, 1^{er} trimestre 2006.

Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Yellow Now, Côté cinéma, 2011.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bruno Péquignot, « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation », in *Communications*, n°92, Seuil, 2013, pp. 9-20.

Vincent Barras, « Parole performée », in *Communications*, n°92, Seuil, 2013, pp. 253-261.

Charlotte Garson, « Le documentaire, horizon du cinéma contemporain ? », in *Études*, Tome 412, SER, Avril 2010, pp. 507-517.

Monique Peyriere, « Le cinéma, une anthropologie du visuel. Entretien avec Edgar Morin », in *Sociologie de l'image, sociologie par l'image, CinémAction*, n°147, 2013.

Jean-Louis Jeannelle, « Le filmeur, la caméra et le spectateur (entretien avec Alain Cavalier) », in *Itinéraires, Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, 2009-4.

Jean-Paul Colleyn, « Manières et matières du cinéma anthropologique », in *Cahiers d'études africaines*, vol. 30, n°117, 1990, pp. 101-116.