

## INTRODUCTION

**On a coutume d'opposer le documentaire à la fiction** : le documentaire témoignerait du réel en toute objectivité et aurait vocation à instruire, tandis que la fiction reconstruirait un univers issu de l'imaginaire pour faire rêver. L'auteur du documentaire servirait de simple relais au monde qu'il observe (le réel préexistant à sa mise en forme documentaire), l'auteur de la fiction serait l'incarnation d'une sorte de démiurge sans lequel la fiction n'existerait pas (la fiction résulte du travail du réalisateur).

### **Opposition qui repose :**

**sur une pratique** : dans la séance traditionnelle de cinéma, tout les opposait : on commençait par un documentaire (court métrage) qui précédait la fiction (long métrage) et exacerbait le désir d'imaginaire.

**sur une tradition** : documentaire et fiction ne traitent pas les mêmes sujets => le documentaire intègre des aspects du réel habituellement négligés par le cinéma de fiction (tout ce qui tourne autour de l'industriel, du scientifique et du technique, mais aussi tout ce qui est porté par les mouvements sociaux et politiques, ou les courants artistiques). Usage qui n'est pas lié à une incapacité du documentaire, mais il faut y voir plutôt un effet de l'antagonisme travail/loisir.

### **Cette opposition s'est retournée contre le documentaire, devenu un genre méprisé**

Cette distribution schématique a très probablement participé à la représentation peu flatteuse du travail documentaire. On mésestime, le plus souvent de façon inavouée, la tâche dite servile du documentariste réduit au rôle de secrétaire du réel et l'on fait perdurer dans l'esprit des spectateurs l'idée d'une hiérarchie entre le documentaire et la fiction :

- documentaire = forme inaboutie soumise à la matière première du réel travaillé seulement en aval (//la fiction, forme élaborée résultant d'un projet cohérent travaillé quant à lui en amont)

« *Le documentaire serait-il à la fiction ce que le cru est au cuit, c'est-à-dire sont état originel, son noyau naturel, son stade le plus pur ?* » écrit Ignacio Ramonet.

- authenticité associée à celle de produit brut qui conduit au présupposé que le documentaire est une étape préalable à la fiction, un hors d'œuvre avant la fiction plus aboutie => dans la réalité professionnelle, de nombreux réalisateurs ont fait un passage obligé par le documentaire avant de réaliser des longs métrages de fiction (Louis Malle, Bunuel)

- confusion entre documentaire et reportage qui évince le travail du « documonteur » et en fait un sous-produit de la télévision, qui l'exclut du monde du cinéma

- réputation d'être ennuyeux car à vocation pédagogique

### **Jugement encore plus sévère à l'égard du documentaire scientifique :**

- jugé mineur car son enjeu est lié à celui de la science elle-même, sans valoriser la fonction du réalisateur

- jugé inférieur à l'écrit pour dispenser un savoir : l'écriture dit tout du réel et de l'imaginaire, de façon universelle ; l'écrit concourt à la conceptualisation (alors que l'image serait plus proche de la sensibilité)

- déshumanisé à force de donner l'illusion de l'objectivité et du sérieux (ne parle jamais à la première personne et donne souvent de la science une image figée)

## PRESENTATION DE L'EXPOSE

**Mais il faudrait lever le préjugé sur lequel repose cette distribution des rôles préjudiciable au documentaire, distribution impliquant que le documentaire s'exonère de toute mise en scène, et que tout ce qui relève de la fiction, et donc de la mise en scène, s'éloigne de la vérité.**

Dans un premier temps (I), passons par le détour de **l'histoire du cinéma** pour montrer que le cinéma lui-même résulte d'une démarche scientifique et poursuit très tôt un but documentaire et artistique (dualité ontologique du cinéma, science et art à la fois)

En vue de **définir ce qu'est le documentaire**, appuyons-nous sur l'histoire du documentaire (II) pour montrer que la frontière entre documentaire et fiction est bien ténue, voire inexistante et que le documentaire peut être considéré comme une œuvre cinématographique. Ce sera l'objet d'une partie sur les rapports que le documentaire entretient avec le réel (III)

Enfin (IV), on se penchera plus particulièrement sur le documentaire scientifique pour examiner la façon dont le documentaire scientifique utilise les différents outils du langage cinématographique pour servir sa cause : mettre à jour la vérité que dissimule la réalité.

Car il convient de ne pas confondre **réalité et vérité**.

# I - DOCUMENTAIRE ET CINÉMA : une préhistoire marquée par les sciences, puis l'art

Le mot "documentaire" n'est banalisé qu'en 1930 sous la plume du pape du documentaire **John Grierson** (documentaire social - voir l'extrait du documentaire Granton Trawler, *Pêche au chalutier* <http://www.youtube.com/watch?v=-iOxtSLcUTU> ), parlant du père du documentaire **Robert Flaherty** (documentaire ethnologique), alors qu'en France il désignait déjà les films de voyage. Mais l'objet existait avant le mot, puisque le documentaire est né en même temps que le cinéma :

- les **inventions** qui préparent son avènement sont le **fait de scientifiques**, mais elles servent des fins multiples qui dépassent le seul intérêt des sciences

-les débuts du cinéma sont marqués par la **même hésitation intrinsèque entre retranscription et invention de la réalité**

=> le documentaire a hérité des contradictions même du cinéma dans son rapport au réel.

## 1. Les précurseurs du cinéma : des scientifiques aux intentions multiples

Le cinéma est né d'une ambition scientifique avec Eadwaerd Muybridge, Etienne-Jules Marey notamment pour analyser ce qui échappe à la vue, au croisement d'un mécanisme manufacturé et d'une manifestation de la nature.

Le **photographe américain d'origine britannique Eadweard Muybridge** a ainsi travaillé sur la **décomposition photographique du mouvement**

Muybridge prend connaissance de la polémique sur le trot du cheval. À l'époque, en 1872, le physiologiste français Étienne-Jules Marey affirme qu'un cheval au trot voit ses jambes se décoller du sol, une vision vivement repoussée. Un prix est promis à celui qui résoudra le problème. Pour trancher la question, Muybridge va utiliser la photographie. Le 18 juin 1878, devant la presse convoquée, il dispose 12 appareils photographiques le long d'une piste équestre blanchie à la chaux. En les déclenchant à distance par le biais de fils tendus, il obtient les fameux clichés qui confirment la théorie de Marey. Le cheval utilisé pour ses expériences se nommait Occident. Le procédé photosensible utilisé par Muybridge était le collodion humide, qui permettait des temps de pose rapide mais devait être préparé quelques minutes avant d'être utilisé. Chaque appareil photographique se trouvait enfermé dans un petit laboratoire photographique où un opérateur était prêt à préparer le film lorsqu'il entendait un coup de sifflet.

Il s'intéresse dès lors au mouvement, animal et humain. Il met au point le **zoopraxiscope**, un projecteur qui recomposait le mouvement par la vision rapide et successive des phases du mouvement (couple de danseurs, cheval qui rue) La machine est réalisée dès **1879**, puis présentée au public européen deux ans durant. Ses travaux le posent en précurseur du cinéma. La photographie oscille entre **science et art**, chose discutée dans les milieux intellectuels de l'époque. Muybridge appartient à cette génération qui utilise la photo comme témoignage scientifique sûr et objectif.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Eadweard\\_Muybridge](http://fr.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge)

### Le physiologiste **Etienne-Jules Marey**, touche-à-tout atypique

Il invente le **fusil photographique** qui lui permet de photographier « sur nature » un être en mouvement sur douze poses. Cette « caméra » a l'avantage d'être légère et mobile. Il trouva un moyen de saisir plusieurs mouvements en une seule photographie (vol d'un pélican en **1882**).

La même année, il invente la **chronophotographie** : à l'aide d'un seul objectif — contrairement à la méthode de Muybridge qui utilise plusieurs objectifs — et avec des sujets clairs sur fond noir, une plaque de verre photographique est exposée plusieurs fois par un obturateur rotatif.

En **1889**, Marey passe au film celluloïd, qui vient d'être introduit en France. Il invente alors un mécanisme astucieux capable de faire avancer le film en synchro avec l'ouverture de la fente de l'obturateur. Il s'agit donc bien des premières images de « cinéma », mais le film n'étant pas perforé, de gros problèmes d'équidistance des clichés se posent.

<https://leblob.fr/histoire-des-sciences/etienne-jules-marey-le-chasseur-de-temps>

### Le photographe, dessinateur et enseignant français **Emile Reynaud**

Il inventa notamment le **praxinoscope** en 1877, inspiré du **zootrope** (principe de la **bande de douze dessins décomposant un mouvement cyclique, et non plus du disque**). Cette bande interchangeable est disposée à l'intérieur d'un tambour qui tourne autour d'un axe servant accessoirement de pied. A l'intérieur du tambour, un cylindre à facettes sur lequel sont disposés douze petits miroirs tourne en même temps que le tambour et la bande à animer. Chacun des miroirs reflète l'un des douze dessins de la bande (celui qui lui fait face).

Il faut d'ailleurs noter que la perception de l'animation se fait sans obturation : elle est donc parfaitement lumineuse et aussi très peu floue (ou plus exactement très peu filée ou bougée). Faisons enfin remarquer que l'animation réalisée par le praxinoscope peut être observée sans désagrément notable par les deux yeux à la fois, et que le spectacle peut être collectif.

<http://www.youtube.com/watch?v=xOItdZOGnx8&NR=1>

Il prolongea ses travaux par le dessin et la peinture : il anime un acteur dessin après dessin, et s'émancipe de la contrainte du mouvement cyclique qui lui permet la narration de petites histoires, ce qui deviendra la clef de voûte du dessin animé narratif. Il fait rentrer l'image animée dans le monde des arts, non seulement parce que le dessin correspond à un projet qui précède la prise de vue, mais aussi parce qu'il est à l'origine d'un véritable émerveillement). => fasciné par la magie des univers qu'il élabore (théâtre optique et dessin animé)

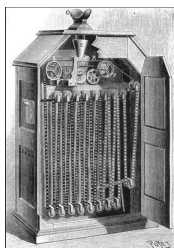
[https://www.canal-tv/video/cinematheque\\_francaise/la\\_peinture\\_animee\\_depuis\\_emile\\_reynaud\\_une\\_conference\\_de\\_dominique\\_willoughby.5963](https://www.canal-tv/video/cinematheque_francaise/la_peinture_animee_depuis_emile_reynaud_une_conference_de_dominique_willoughby.5963) (50 minutes)

Le cinéma deviendra pourtant **l'usine à rêve** que l'on connaît, sous la férule de Georges Méliès qui exploite quant à lui la voie théâtrale du spectacle avec force costumes et une mise en scène importante de ses tours de magies.

Avec l'opposition Lumière/Méliès, le décor est planté pour que se déroule l'histoire du cinéma structurée tout entière autour de cette opposition entre le réel et l'imaginaire.

## 2. Les "inventeurs" proprement dits (l'âge de la commercialisation)

- L'homme d'affaire et inventeur **Thomas Edison**



Suite à une rencontre avec Eadweard Muybridge puis avec Étienne-Jules Marey, le célèbre inventeur américain Thomas Edison invente le **kinétoscope en 1888**. L'appareil permet à un spectateur de visualiser des **films courts au travers d'une lorgnette**. On le trouve dans des salles qui lui sont spécialement dédiées et dans les fêtes foraines. Le kinétoscope est vendu dans le monde entier.

- Les **frères Lumière**

On date généralement la naissance du cinéma à la **première projection publique** donnée par les frères Lumière au Salon indien du Grand café de Paris le **28 décembre 1895**. Le **cinématographe Lumière**, à la fois caméra, tireuse et visionneuse, supprime les autres procédés de reproduction du mouvement utilisés jusqu'alors. Il est plus léger, plus commode que les autres systèmes. La qualité des prises de vues est aussi meilleure que celles du kinétographe - moins précises et plus spectrales. Son originalité est de comporter un mécanisme d'entraînement qui permet une plus grande fluidité de l'image animée et une projection élargie.

Ex. *L'arrivée en gare du train de la Ciotat* ou *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* => Vues documentaires (saisie du REEL : détails, familiarité des sujets et mise en scène par le cadrage qui permet une profondeur de champ et un déroulement chronologique). La caméra devient vite une machine à raconter des histoires.

<https://ciclic.fr/ressources/3-vues-lumiere>

- **Georges Méliès**, prestidigitateur, homme de théâtre

Il filme des tours de prestidigitations dont les trucages sont spectaculaires : aux vues documentaires succèdent les tableaux (scène filmée de façon frontale, cadre fixe, absence de montage et donc de liens entre les tableaux)



- ⇒ Dès l'origine du cinéma coexistent les deux formes : on retrouve la même tension entre le documentaire et la fiction qu'entre l'approche frontale et neutre des frères Lumière, et celle spectaculaire de Méliès. Ils ne filment pas les mêmes sujets et n'ont pas la même intention, mais ils partagent le même outil caméra.
- ⇒ Ces exemples témoignent de l'intérêt que les chercheurs portèrent dès son origine au cinéma comme moyen d'investigation et de documentaire scientifique, à tel point que l'on peut même dire que Jules Marey est le véritable inventeur de la caméra cinématographique, son œuvre permettant de comprendre pourquoi la naissance du cinéma fut si étroitement liée à la recherche scientifique.

## II - HISTOIRE D'UNE DÉFINITION DU DOCUMENTAIRE

Une mise en scène du réel qui évolue :

### 1. 20 premières années : approche scientifique et sentiment d'objectivité dominant

En 1894, fonction réaliste du premier film *La sortie des usines Lumière* (caméra assimilée à l'œil humain), même si les frères Lumière tournent égelement leur premier film de fiction avec *L'arroseur arrosé* (mise en scène d'un gag).

Lumière envoie ses opérateurs à Paris, puis à l'étranger pour ramener des images qui sont des **reproductions du mouvement, des représentations de lieux, monuments ou des sujets d'actualité** : l'imprévu qui ne manque pas de surgir garantit l'authenticité de ces images, même si ces vues trahissent la façon dont les bourgeois se représentent (subjectivité involontaire). Le choix de l'angle de prise de vue, la constitution de la profondeur de champ permettent de mieux embrasser la réalité. Ces rudiments de mise en scène sont au service du réel.

Mais les spectateurs se lassent assez vite de ces visions neutres. Ils lui préfèrent les films spectaculaires de Méliès. De plus, les premiers films étaient vus dans le cadre des divertissements forains.

### 2. A partir des années 20 : tournant

**Robert Flaherty** échappe à cet écueil en introduisant un fil narratif et une dramaturgie du récit dans *Nanouk* en 1922. Grâce à un matériel plus léger sur pied gyroscopique avec un changement de focale facile, il invente une nouvelle façon de filmer. Il combine approche scientifique (immersion et fixation des traditions au service de l'anthropologie) et principe narratif (héros, séquences, principe d'identification favorisé en passant sous silence la bigamie de Nanouk, dramatisation). Son objectif est de faire retentir **l'intensité d'un moment** plutôt que la signification d'une action. Ce qui apparaît, c'est la fragilité d'une vie humaine perdue entre deux immensités (cruauté qui fait écho à la 1<sup>ère</sup> guerre mondiale). Il établit le lien avec le sujet filmé en associant les Inuits au tournage. L'aspect documentaire est à la fois moyen d'éducation et outil de narration. Flaherty **fixe la réalité mais en reconstitue certains pans** (scène de chasse à l'ancienne sans fusil).

Quant à **Dziga Vertov**, il s'investit dans le **montage** avec *L'Homme à la caméra* en 1929. Lorsqu'il filme l'actualité sur le vif, il introduit un art du montage révolutionnaire et poétique (accélééré, surimpression, ralenti). Avec ce qu'il appelait le « ciné-œil », il utilise le cinéma pour ouvrir les yeux des masses populaires et ouvre une voie à un **cinéma de recherche en même temps qu'à une pratique documentaire reposant sur le montage avant le tournage**. Le documentaire montre le **réel chargé d'émotion**.

**Sergueï Eisenstein** dans *La ligne générale* défend lui aussi la **cause du peuple** dans un art consommé du **montage**, mettant en œuvre des formes hybrides.

**Jean Vigo** adopte lui aussi le parti pris du documentaire qui s'exprime par le **montage** et représente **avec humour la lutte des classes** (effet Koulechov avec reprise d'un mouvement d'un plan sur l'autre dans *A propos de Nice* dressant un parallèle entre la mer et le balayeur ; distance ironique avec la musique d'accordéon musette ; plongée et contre-plongée, enchaînements de poncifs : plage, casino, carnaval, palmier, croisette ; mouvement de caméra restituant le regard du promeneur ; humour et contrastes)

### 3. A partir de 1930 : coexistence de plusieurs formes liées à ce double héritage (cinéma classique de Flaherty et d'avant-garde de Vertov)

- perception du documentaire dans une **perspective anthropologique**  
- **expérience poétique** du monde (qui débouchera sur le réalisme poétique de Jean Renoir)

- expression d'un **engagement politique** (militantisme lié à la crise des USA) : **Stevens, Capra, John Grierson** avec *Drifters* (pêcheurs) ou *Misère au Borinage*, **J. Ivens, H. Stork** à propos des grèves et du travail dans les mines, **Frères Dardenne** aujourd'hui. **C. Marker**, dans *L'être de Sibérie* en 1963 propose ainsi 3 commentaires différents de la même image : neutre, capitaliste, socialiste (point de vue). Il endosse un rôle éducatif et social à travers un point de vue assumé (conscience de l'impact du commentaire en voix off), et qui pose la question de la diffusion (cinéma, télévision) et de la concurrence avec le reportage (introduction du son direct).

- En France, le documentaire est instrumentalisé et sert la propagande du gouvernement de Vichy. Celui-ci soutient le documentaire en vue de soutenir son **entreprise de moralisation** : il introduit le court métrage en 1<sup>ère</sup> partie du "grand film". La production documentaire connaît un essor considérable (mais les documentaristes évitent le piège du film social et privilégient les documents sur les métiers ou les artistes). Beaucoup témoignent de la situation du pays (débarquement), mais alors que les spectateurs prennent conscience que l'image est un leurre (**Leni Riefenstahl**, films de propagande : *Le Triomphe de la Volonté, Les Dieux du stade*), cette veine s'épuise.

- Les **1ers films d'art** (**Maurice Cloche**, *Le Mont Saint-Michel*) font leur apparition : le sujet tiré du réel permet à un artiste de s'exprimer et s'efface derrière sa mise en forme.

- Apparaissent les **1ers films scientifiques** (**Jean Painlevé**, *La pieuvre*, 1928) et les **1ers sujets sociaux** (**Georges Lacombe**, *La zone*, 1928).

**Jean Painlevé fait de l'art avec la science et du spectacle avec la recherche de haut niveau** et participe au processus de **légitimation du documentaire** (poésie du mouvement des *Oursins*). Il tend à expérimenter toutes les possibilités de la technique, il élargit les possibilités du langage cinématographique dans *Crabes et crevettes, L'hippocampe* ou *La quatrième dimension* (trucages)

=> **Denis Gheerbrant**, *La vie est immense est pleine de dangers*, ou **Yves Jeuland**, *Un dimanche de campagne*, s'effacent dans la voix des témoins, mais pas dans le montage : ils racontent une histoire (cf titres)

**Alain Resnais** raconte une histoire aussi en usant de la voix off (*Toute la mémoire du monde* sur Bibliothèque et *Les statues meurent aussi* avec C. Marker en 1953 sur la colonisation)

=> Les principales voies du documentaire sont tracées et resteront inchangées jusque dans les années 60 : ce genre regroupe les cinéastes désireux de **témoigner sur la société de leur époque** et privilégient le sujet et les amoureux de l'image qui **travaillent le cinéma en peintres**.

### 4. Les courts métrages documentaires des années 50, prémises à l'explosion de la Nouvelle Vague

On passe des films d'exploration de René Clément aux films ethnographiques de **Jean Rouch** ou **aux films d'art d'Alain Resnais**. Viennent se joindre à ces nouveaux réalisateurs **Agnès Varda**, **Chris Marker**, **Franju**, **Jean Vigo** et bien d'autres qui ont choisi le documentaire **pour s'exprimer** plutôt que d'emprunter la voie de l'assistantat pour s'infiltrer dans la profession cinématographique : ils échappent à la servitude et inventent de **nouvelles formes**, adoptent un **ton personnel** et traitent de **sujets plus attirants**.

=> Le respect au réel propre au documentaire n'empêche pas les cinéastes **d'imposer leur regard** : tous racontent une **histoire**, mais non avec des mots et les rebondissements d'une anecdote, mais plutôt en reconstruisant le réel à travers le regard, en disant ce qu'ils pensent du réel dans des films personnels, engagés, intelligents et passionnés.

Libéré des contraintes narratives de la fiction, le **documentaire devient un champ d'expérimentation** (poème de Resnais, Chant du styrène ou essais cinématographiques de Chris Marker) et manifeste une envie de faire du cinéma du réalisateur, plus proche de l'auteur (œuvre, recherche d'écriture) que du fabricant.

## **5. Le cinéma vérité (« kino pravda » de Vertov : voici la vérité) ou cinéma direct (dont les jeunes hommes en colère et le free cinéma sont des échos en GB) : à la recherche de la vérité ou naissance du geste documentaire**

- En Grande Bretagne, le Free cinéma et **Leacock** explorent le cinéma direct (héritiers de Grierson qui profitent des avancées techniques – **caméra plus légère que l'on porte à l'épaule** comme Jean Rouch dans *Chronique d'un été en 1961*, son synchrone qui épouse le regard et le rend acteur de la situation filmée).

**Michel Brault, Ruspoli, Gilles Perrault** se revendiquent du **cinéma direct**.

-En 1970, la vidéo à faible coût permettant l'enregistrement du son et de l'image sur la même bande ouvre la voix au cinéma militant (MLF et homosexuel). Aujourd'hui, la vidéo permet cette plongée vers l'intime plébiscitée par une société de plus en plus individualiste. Le cinéaste est souvent seul face à son sujet (**Claire Simon**)

Sous l'influence du journalisme et de l'ethnologie (Jean Rouch), le documentaire a évolué vers le reportage du fait du développement de la télévision : réalité filmée qui se réduit au visible et à l'audible, grâce à un matériel technique de plus en plus performant pour le saisir tel qu'il aurait été vécu sans caméra (pas de point de vue avoué, ce qui réactive le mythe de la transparence). Le son synchrone et la caméra légère deviennent l'élément moteur d'un cinéma désormais centré sur les hommes. Un nouveau rapport s'instaure avec le sujet filmé, et une nouvelle manière de filmer (cinéma plus mobile, primauté de la parole à partir de laquelle s'organise le montage, ou jeu à partir des écarts entre son et image)

Par le direct, le documentaire devient un **document sur les hommes** alors qu'il portait sur les événements.

Le **cinéma de la connaissance** existe. C'est celui de **Roberto Rossellini** qui reconstitue l'actualité sur la résistance italienne dans Rome ville ouverte. Sa méthode : « *Commencer par l'enquête, la documentation et passer ensuite aux motifs dramatiques mais pour représenter ...les choses telles qu'elles sont pour rester sur le terrain de l'honnêteté.* »

### **En conclusion**

Le documentaire n'est plus seulement une fenêtre sur le monde mais il va **mettre la réalité en question**. Les cinéastes intègrent d'ailleurs dans leur film le dispositif de leur tournage, même s'ils tentent de faire oublier la caméra (**Jean Eustache**).

En résumé, les terrains de la recherche documentaire suivent trois grands axes :

-le lieu d'une prise de conscience du monde, loin des actualités elliptiques et des fictions artificielles (Flaherty)

-une expérience poétique du monde (Vertov)

-un outil d'observation sociale qui va le plus souvent de pair avec un engagement politique.

(Grierson, Vigo)

=> une même démarche qui nécessite l'engagement physique du cinéaste, une expérience singulière du monde.

Mais la frontière qui sépare fiction et réalité a subi au fil du temps une sérieuse érosion qui a mené au mélange des genres (**Lubitsch**, *To be or not to be*, en 1942, ou à l'inverse **Alain Resnais**, *Hiroshima mon amour*, en 1959). Cette tendance au "fourre-tout" fait perdre son identité au documentaire.



### III - LA QUESTION DU RÉEL DANS LE DOCUMENTAIRE (mettons fin à quelques préjugés et révélons les écueils) : remise en cause de la définition (reflet du réel ou fenêtre sur le monde, film instructif et ennuyeux)

#### 1. Tendance à réduire la définition du documentaire à son matériau : le réel. Mais Qu'est-ce que le réel ? Quelle réalité ?

##### **Le réel à l'état brut n'existe pas : ce n'est donc pas ce qui définit le documentaire**

a. Car **qu'est-ce que le réel** ? Existe-t-il une réalité indépendamment du regard qu'on lui porte ? Le fait même de choisir parmi l'infini du réel un sujet ou objet particulier n'engage-t-il pas la responsabilité du documentariste ? Doit-on réduire le réel à ses apparences sensibles, et donc s'interdire de reconstituer une scène de la vie réelle comme si elle avait été filmée au moment de son déroulement ? Que faire quand la réalité appartient au passé ou à l'invisible ? La réalité filmée n'est-elle pas nécessairement une représentation de l'immédiateté phénoménale de la réalité (espace structuré par les appareils de prise de vue...) ?

=> **Observer le réel, c'est le penser**, agir sur lui et donc le transformer (pas de séparation entre l'objet et le sujet : c'est une rencontre, un dialogue). Même l'image la plus naïve est composée (réalité de second ordre), et la réalité n'a d'autres images que ses apparences : **l'art au service de la science**.

b. Sans compter **qu'à la télévision, les frontières entre documentaire et fiction sont très vite beaucoup plus floues** (*Cinq colonnes à la une* mélangeant actualités et documentaire, reportages d'humeur autrefois, docu-fictions aujourd'hui) : il se dramatise et concurrence la fiction aujourd'hui. Et avec le direct, il évolue vers le reportage sans point de vue. Ces échanges brouillent les frontières.

=> Il n'y a donc pas « un cinéma du réel » et « un cinéma de fiction ». Tout le problème est plutôt de savoir quels rapports entretient le film (documentaire ou de fiction) avec la réalité (fictions qui réduisent la réalité au visible, ou fiction qui donne à voir l'invisible). L'opposition documentaire/fiction qui structure toute l'histoire du cinéma interroge en fait **le rapport de tout film avec la réalité**, et déstabilise les frontières au tracé apparemment bien établi. (vision surréaliste de Franju, subjective d'A.Varda, poétique, engagé, critique...)

[N.B.] : Ne pas confondre « **leurre** » (illusion perceptive qui ne trompe que les sens) et « **feintise** » (intention de tromper). Le **leurre** est inhérent à l'image filmique, qu'elle soit documentaire ou fictionnelle dans la mesure où l'image est une représentation virtuelle du réel qui fait croire à sa présence. Seule la fiction est une feintise ludique partagée car elle repose sur un mensonge éhonté, alors que le documentaire établit un consensus avec le spectateur sur le caractère sérieux de ses allégations (assertion sérieuse consentie) → dans les deux cas, il y a pacte avec le spectateur.

#### 2. Plus qu'un matériau, le documentaire correspond à une volonté d'élucidation (percer un mystère, lever un voile)

**Son champ d'investigation** ne le définit pas davantage (psychologie, faits de société, arts, littérature, sciences, l'histoire, l'ethnologie, la géographie)

Mais c'est le projet de faire comprendre des problèmes de tout ordre (ce que fait d'ailleurs aussi la fiction) qui le caractérise, un travail d'élucidation.

## Un travail en aval et en amont

. En aval

**Le montage** : contrairement à la fiction dont le travail est essentiellement en amont (scénario et dialogues), le travail du documentaire est surtout en aval d'où le surnom de documonteur : documents comme matière première, traces du réel qu'il organise pour les faire parler. Même borné par la commande, le documentariste est maître du montage et peut introduire une voix, un commentaire, mais peut aussi s'en émanciper : il lui suffit d'introduire des rapports non contrôlés entre l'image et le son (une polka sur les images de la grande guerre ; utilisation hyperbolique du gros plan fixe sans commentaire comme un effet d'insistance). La réalité est toujours médiatisée par un ou plusieurs points de vue et par les choix techniques déterminés par une manière de voir (choix des cadres, des objectifs, angles de prises de vue, échelle). Mais c'est surtout au montage que le documentariste devient cinéaste de fiction : jeu sur l'ordre des séquences et leur durée, alternance temps forts et temps faibles, mélange des genres, désynchronisation entre la bande son et la bande image.

**Il faut lui donner sens en l'organisant.** Même s'il est dans sa nature d'informer plus que divertir, il ne raconte pas d'histoires, il nous raconte une histoire (gravures accompagnées d'une voix off) : en donnant une cohérence à l'enchaînement des images. Donc pas simple reproduction du réel, mais ordonnancement et sélection dans un récit construit et cohérent.

**Une écriture au service du sujet** : le récit est protéiforme : essai, journalisme à la première personne, portrait, enquête, état des lieux, magazine interactif. Le grand échec du documentaire classique, c'est qu'il prétend reproduire, donner à voir telle quelle une soi-disant réalité qui, en fait, reste à découvrir et que le cinéaste ne peut pénétrer que par les moyens de son art.

. En amont

### Une intention, un regard, une expérience

=> définir un sens, créer une attente, avant de rencontrer le sujet, dans une note d'intention par exemple (Regarder n'est pas recevoir le visible mais l'ordonner au terme d'une expérience pratique). Mais ce n'est pas un scénario, c'est l'idée d'une découverte, qui exclut toute programmation ou calcul (il faut ensuite se rendre disponible au réel, confronter l'imagination créative à l'instantané). Le geste documentaire produit une trace, celle d'un imaginaire soumis à l'épreuve du réel, trace inséparable de cette expérience référentielle ; il n'est pas étranger à la fiction (latin « fingere », modeler, fabriquer). La vraie question est donc plutôt : comment anticiper le réel ? (élaborer un projet de narration en puisant dans les ressources du langage cinématographique : dire d'où l'on regarde et quels sont les objectifs qu'on souhaite atteindre)

Eric Rohmer écrit que « *le cinéaste aime de plus en plus fabriquer le vrai avec le vrai* ». Ainsi Jean Rouch réintroduit la narrativité par la nature et la durée de l'événement à saisir (il épouse le rythme de l'action, le geste, l'intonation des protagonistes).

## 3. Une appréhension forcément subjective du réel, contrairement au reportage

### *Documentaire*

### *Reportage*

<p>. Vocation est l'<b>actualité latente</b></p> <p>. Les documentaristes disent produire des <b>films</b></p> <p>. Prendre le <b>temps pour préparer</b> un sujet, enquêter, repérer, faire accepter l'intrusion de la caméra, construire les conditions de tournage (cf R. Flaherty, <i>Nanouk</i>) =&gt; temps de mise en confiance, de préparation et d'élaboration</p> <p>. La réalité n'existe pas en soi, elle est le <b>fruit de la relation du documentariste avec son sujet</b> : la trace renseigne au travers de sa mise en</p>	<p>. Actualité <b>immédiate</b></p> <p>. Degré zéro de l'écriture cinématographique</p> <p>. Choix de l'immédiat, de l'instantané, du <b>direct</b></p> <p>. Recherche d'<b>exhaustivité</b></p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>scène (travail de construction qui documente plus que le sujet filmé). Tension entre <b>voir et savoir</b>.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Révèle ce qui se cache de souterrain et de permanent sous l'écume de l'actualité : une <b>enquête</b></li> <li>. Développer un <b>point de vue</b>, « s'engager après s'être documenté » selon Jean Vigo, échapper aux idées reçues, à l'immédiat, au spectaculaire et superficiel, et donner ainsi la saveur du réel, prendre un risque</li> <li>. Présenter le réel comme un <b>reflet interrogateur</b>, étonnant</li> <li>. Faire <b>partager une expérience de l'intérieur</b>. Part autobiographique : exploration du réel qui répond à des interrogations personnelles</li> <li>. La réalité : un matériau à reconstruire afin de lui donner plus de lisibilité, dans une relation qui déplace les frontières objectivité/subjectivité.</li> <li>. collaboration avec le sujet aboutit à une <b>transformation du filmé et du filmeur</b>. (« filmer avec » n'étant pas « filmer sur »).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Connaissance sensible</b> (visibilité de l'événement, invisibilité des causes)</li> <li>. Parti pris d'<b>objectivité</b></li> <li>. Informer (passivité et monde comme spectacle), attente préfabriquée (pathos et codes : affrontement...)</li> <li>. Illusion de réalité brute</li> </ul>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

#### **4. Le documentaire n'a pas vocation à instruire (illusion réaliste de l'image issue de la filiation qu'on lui attribue avec la photographie)**

L'amalgame entre cinéma et photographie à l'origine du préjugé que le film documentaire est instructif

Non seulement le cinéma n'est pas une photographie qui bouge, mais cinéma et photographie n'ont pas la même fonction naturaliste.

D'ailleurs, même pour la photographie, cette fonction miroir qui lui est attachée est contestable et correspond plus à une attente qu'à une réalité (*Baudelaire pense ainsi qu'il est du « devoir » de la photographie d'être « la servante des sciences et des arts »*). Car cette perception fonctionnelle de la photographie comme trace ou indice du réel néglige le pouvoir évocateur qu'utilisera notamment la publicité. Elle est donc elle aussi une représentation du réel, comme le cinéma.

Mais le cinéma va plus loin, car contrairement à la photographie, image fixe et unique, le cinéma se déroule dans le temps, ce qui lui donne une irrésistible vocation narrative, qui suppose un narrateur et un point de vue. Très vite, le cinéma documentaire des frères Lumière s'ouvre à la narration et tourne au spectacle de foire, à tel point que la fiction jugée comme débile et avilissante avec ses images d'Epinal, apparaît comme « l'école du vice et du crime ». Ce pouvoir vertigineux de l'image est donc canalisé dans des productions censées légitimer ce qui est loin d'être reconnu comme un art et récupéré par les pédagogues et vulgarisateurs qui s'emparent de l'image pour en faire un auxiliaire de la pédagogie, et même de la morale. Utilisé comme un instrument et un témoignage scientifique, l'image cinématographique renoue avec ses origines documentaires et retrouve une certaine légitimité. **Cette part de rêve inhérente à l'image a donc marginalisé le documentaire dans sa vocation pédagogique.**

Plébiscitée pour ses vertus éducatives, on a même cru un temps que l'image cinématographique était le « *théâtre du peuple* ». Pourtant, associée au voyage et à l'exotisme dès les frères Lumière, elle se veut outil d'exploration du réel, mais peine à dissimuler sa magie évocatrice, son pouvoir attractif, sa tentation pour le rêve. Ainsi, les projections publiques de vues sur ces instantanés du quotidien débordent la simple restitution et nous en apprennent autant sur le regard que les bourgeois portaient sur leur classe ;

de même, en dépit de leur volonté de « donner une idée très exacte de la configuration » de tel ou tel pays, ces vues servent certainement sans le savoir la propagande coloniale européenne.

Sans doute faut-il comprendre autrement l'adjectif instructif : à défaut de nous instruire en toute fiabilité sur un sujet, le documentaire nous instruit sur un auteur, une époque, un regard.

=> Nombreux préjugés, incompréhensions, ambiguïtés qui font que le documentaire est en danger :

< maladresses des films didactiques et des émissions de vulgarisation (n'assument ni leur didactisme, ni leur part fictionnelle, sans doute parce que notre société a hérité de la tradition judéo-chrétienne qui valorise la peine et la douleur, et a du mal à accepter que plaisir et apprentissage soient compatibles ; de plus, idée que l'image est la préhistoire du concept)

< La prise de conscience que tout film est représentation et reconnaissance de la fonction idéologique du cinéma, de sa fonction sociale à un moment de l'histoire a deux conséquences

< la dictature de la fiction : documentaire ou documenteur? (réalité show, docu fiction ou docudrama)

< La menace de la télévision => pression exercée pour réaliser des produits comestibles (obsession des taux d'audience face à un public peu friand de documentaires) : fin du documentaire d'auteur hégémonie du format (52min, voix off illustrative et synchrone).

## CONCLUSION

Quand on demandait à Renoir « Qui est-ce qui fait un film ? », il répondait : celui qui prend le pouvoir. Lors de la réalisation, ce peut être le scientifique comme le cinéaste, à moins que ce ne soit le producteur ou le diffuseur, ensuite, il revient au spectateur de s'en emparer et d'achever l'œuvre.

### Festivals :

Festival du documentaire (Lussas en Ardèche, Montréal, La Rochelle), Festival du cinéma du réel à Paris fondé par Jean Rouch entre autres)

### Médiagraphie :

- DVD + livret *Le documentariste et ses outils à travers les âges*, C.Goupil, Coll° L'Eden cinéma, Sceren-CNDP
- DVD + livret *Le cinéma documentaire*, Coll° L'Eden cinéma, 2003, Sceren-CNDP
- *Le documentaire, l'autre face du cinéma*, J.Breschand, 2002, CNDP