

Le cinéma à l'école : pour une éducation du regard

Formation OCCE / Foix / Novembre 2014

Fiche de synthèse réalisée à partir des documents suivants :

Le documentaire, l'autre face du cinéma, Jean Breschan (Les petits cahiers-éditions Scéren-CNDP 2002)

Genres et mouvements au cinéma, Vincent Pinel (Larousse 2006)

Conférence d'ouverture du colloque du CLEMI, 2009 Patrick Dupouey et François Niney

Le cinéma documentaire - DVD-ROM édité par SCÉRÉN-CNDP dans la collection « L'Eden CINÉMA »

Le documentaire

Entre film documentaire, document audiovisuel, reportage, magazine ou télé réalité, la confusion est grande et la spécificité du genre difficile à déterminer. Elle l'est d'autant plus que documentaire et fiction sont deux axes d'un même art qui s'emploie à saisir la réalité.

Lors d'interventions en classe, les élèves affirment parfois « *ce n'est pas un film, c'est un documentaire* » comme si ce dernier n'était pas du cinéma. Ce commentaire est le fruit de clichés qui définissent le genre par opposition : le cinéma documentaire serait contraire à la fiction, contraire à l'émotion, contraire au cinéma narratif et tendrait à saisir le monde « *tel qu'il est* ».

Filmer le monde « tel qu'il est », voici la plus belle des impostures car toute réalité représentée est par définition tronquée, truquée, sublimée. Le cinéma documentaire aura, dans son histoire, recours à toutes les techniques du cinéma et de la mise en scène pour tenter de capturer le réel. L'évolution des caméras tout au long du siècle (son direct puis synchrone, vidéo puis Mini DV) offriront au cinéma du réel de nouvelles palettes techniques et esthétiques, influençant à sa suite, et par la même brouillant définitivement, la fausse frontière entre fiction et documentaire.

Distinction reportage /documentaire

Le **reportage** est une **expérience journalistique** qui tend à l'**objectivité** et qui a pour but **d'informer**.

L'image et le son illustrent un propos journalistique, un événement, une situation.

Si le **documentaire** lui aussi donne à voir et à entendre (aspect informatif), il est une expérience cinématographique qui énonce avant tout **un regard subjectif, un point de vue sur le monde**. Ce n'est plus un **journaliste** mais un cinéaste qui va **s'attaquer au réel et non l'illustrer**, c'est à dire penser le sujet, réfléchir à sa mise en scène, prendre le temps d'observer et de connaître ses personnages, s'impliquer dans le monde sur le long terme.

Promesses de BZ Goldberg et plus récemment **La vida Loca** de Christian Poveda sont deux projets de journalistes qui, confrontés aux limites du reportage (limites économiques, esthétiques et temporelles) se tournent vers le genre documentaire pour capter le monde certes mais aussi et surtout pour le bouleverser.

Certains cinéastes vont encore plus loin dans ce rapport au temps en se tournant sur les lieux du crime. Tout comme Georges Rouquier dans **Farrebique** tourné en 1946 et

Biquefarre en 1984, Agnès Varda reviendra sur les lieux et rencontrera à nouveau les Glaneurs dans son documentaire **Deux ans après** (2002).

La question du réel et de la représentation

Filmer le monde « tel qu'il est » est une belle imposture car toute réalité représentée est par définition tronquée, truquée, sublimée. On ne peut pas représenter le réel, on ne peut que le signifier. Dès lors, il est impossible de filmer sans mise en scène ; « *Montrer les choses comme elles sont* » n'existe pas. **La vérité, même en direct, est toujours celle d'un cadre, d'un plan, d'un tournage, d'un montage.**

La confusion autour de la notion de « réel » vient très souvent de l'utilisation par le cinéaste de la **reconstitution**. Il s'agit d'un accord entre le filmeur et le filmé dans lequel le personnage recompose les gestes de sa vie quotidienne. Robert Flaherty dans **Nanouk l'esquimau** (1922) construit son film à partir des gestes, des connaissances et des savoirs faire de son personnage.

Un film documentaire peut ainsi reconstituer des lieux, des paroles, des événements historiques, des savoirs être et savoirs vivre. Pour ce faire, on peut demander aux protagonistes de retourner sur les lieux et rejouer les gestes du passé devant la caméra (**S21**, Rithy Pan 2002), faire rejouer par des acteurs des textes authentiques (**24 City**, Jia Zhang-Ke, 2009) et des gestes authentiques (**Nanouk l'esquimau**).

La question du point de vue

Le Petit Robert définit le film documentaire comme "*un film didactique présentant des documents authentiques, non élaborés pour l'occasion*". Si on ne doit pas nier l'aspect didactique du genre, sa capacité à nous dire le monde, il ne faut pas oublier que **chaque film documentaire est aussi un point de vue sur le monde, un regard totalement subjectif porté par une mise en scène qui l'est tout autant**. Nous avons affaire à un auteur, une écriture, un montage, bref à une œuvre cinématographique.

Une définition ?

Le cinéma documentaire est une forme cinématographique qui traite de la réalité, à travers le regard et l'imaginaire d'un réalisateur.

Nous pouvons également emprunter la définition du producteur Jacques Bidou (DVD SEREN CNDP sur le documentaire) : « **Nous sommes en présence d'un documentaire lorsque un cinéaste s'attaque au réel, qu'il s'engage à l'égard de ce réel et qu'il utilise les moyens du cinéma pour en rendre compte** »

Une brève histoire du documentaire

1889 – A l'origine du cinéma : le document scientifique

Le savant Jules Etienne Marey fixe sur pellicule les phases de la marche de l'homme grâce au chronophotographe. Ainsi, les premiers films – au sens technique- ont été mis au point par un savant et étaient des documents scientifiques.

1895 - L'invention Lumière

Louis et Auguste Lumière montrent pour la première fois la vie quotidienne de leurs contemporains. En tournant sa caméra vers sa famille (***Le repas de bébé, 1895***), Louis Lumière réalise les premiers *documentaires* dans lesquels le cinématographe lui permet de fixer la vie dans son jaillissement spontané, contrairement à Georges Méliès qui préfère la voie théâtrale.

1900 – Les actualités Pathé

Armés de deux caméras, les opérateurs Pathé parcourent la planète et donnent naissance aux actualités Pathé. Leurs films empruntent alors à la forme du reportage en plein air – plans fixes consacrés à une ville ou un paysage et accompagnés de cartons puis de voix off - et deviennent les **actualités cinématographiques** qui précéderont les projections jusque dans les années 50 et l'avènement de la télévision.

1922 - La révélation : Robert J. Flaherty

En 1922, l'explorateur Robert J. Flaherty présente son film tourné dans la baie d'Hudson, ***Nanouk l'Esquimau***. C'est une révélation. Au lieu d'aligner les images exotiques de paysages glacés, Flaherty met à contribution les Inuits et filme avec eux la reconstitution de leur vie quotidienne.

Grâce à une caméra autonome, légère et dotée d'un pied gyroscopique qui permet des mouvements souples d'accompagnement, Robert Flaherty invente une nouvelle façon de filmer la réalité. Il introduit le gros plan pour créer un héros et utilise des effets de caméra qui dramatisent l'action. Le mot « documentaire » est inventé ; il désignera les films qui ne sont pas joués par des comédiens.

1929 - La révolution : Dziga Vertov

Au même moment, à l'autre bout du monde et dans le contexte de la fraîche révolution d'Octobre, Dziga Vertov crée les ***kino pravda (journal filmé)*** et met au point la théorie du « *cinéma tourné à l'improviste* », abolissant les scènes reconstituées et filmant la réalité telle qu'elle se présente. Mais c'est surtout par le montage que Vertov révolutionne le documentaire. Dans ***L'homme à la caméra***, il utilise toutes les techniques de tournage de son époque (accélérés, ralentis, superpositions d'images) et un montage d'avant garde pour créer une dramaturgie qui provoque l'émotion et la réflexion du spectateur.

Début des années 30 - Le documentaire social : John Grierson

Avec ***Drifters***(1929), récit de la campagne de pêche au hareng d'un chalutier, le cinéaste John Grierson signe la naissance de l'école documentaire britannique. Il assume le double héritage de Vertov pour la leçon de montage et de Flaherty pour le sentiment poétique du monde et l'attention aux hommes. Il met par la suite sur pied un véritable atelier de production dont sortiront près de 400 films, tous éducatifs et à forte portée sociale.

1939 - Cinéma engagé contre cinéma de propagande

Pressé par le climat économique et social de 1929, le cinéma documentaire cesse de regarder pour devenir prescripteur. Les cinéastes quittent le cinéma éducatif pour le cinéma engagé et filment les laissés pour compte d'une société en crise (***Misère au borinage*** 1934, Henri Storck et Joris Ivens).

La montée des nationalismes en Europe va faire basculer le documentaire vers le cinéma de propagande. En 1936, Hitler demande à Leni Riefenstahl de réaliser un film sur les Jeux Olympiques de Berlin. Les moyens énormes mis à sa disposition par le pouvoir Nazi lui permettront d'innover en matière technique.

Au même moment, des cinéastes hollywoodiens s'engagent dans l'armée. Georges Stevens filmera la libération de Paris et les camps de concentration. Ses images serviront par la suite de preuve au procès de Nuremberg.

1945 - L'histoire face à la mémoire

Comment filmer un pays en ruine ? Comment filmer le contre-champ impossible de millions de morts ? Comment faire face à l'infilmable ? Les cinéastes de l'après guerre s'emparent de cette question avec pour souci non pas de garder en mémoire un passé dont nous serions coupés mais de maintenir la conscience en éveil.

Alain Resnais dans ***Nuit et Brouillard*** (1955) puis quatre ans plus tard dans la fiction ***Hiroshima mon amour*** le fait dire à ses personnages « *J'ai vu les actualités* » dit-elle, « *Tu n'as rien vu* » répond t-il. Les neuf heures trente de ***Shoah*** (1985) dans lequel Claude Lanzmann fait obsessionnellement répéter les gestes et déplacements de l'horreur ne comporteront pas une seule image d'archive. Loin du devoir de mémoire, ces films nous relient à l'Histoire, vivante, tout en apprenant au spectateur à ne pas se laisser méduser par les puissances de mort.

1950 - L'après guerre : un nouveau geste documentaire

La seconde guerre mondiale bouleverse le rapport que chacun, cinéaste et spectateur, entretient avec le cinéma. En s'avançant masqué derrière la prétendue neutralité des faits, actualités et informations ont manifesté leur caractère falsificateur. Dès lors qu'une image se targue d'objectivité, il est assuré qu'elle sert de leurre..

De nouvelles questions émergent alors : comment se saisir du réel dans le moment de sa manifestation ? Comment regarder les images qui nous apportent le bruit et la fureur du

monde ? Voir, ce n'est pas savoir. Notre regard sur l'Histoire est structuré par des images qui peuvent et doivent être discutées. Chris Marker sera le premier à entreprendre une critique radicale des représentations (**Lettre de Sibérie**, 1958), dévoilant artifices et falsifications.

1960 – Innovations techniques et cinéma direct

Au début des années 60 émerge la volonté de tourner en direct, sans scénario, d'être ouvert aux accidents et de se laisser guider par l'énergie du tournage. Les innovations techniques telles la **caméra Kodak 16mm** (légère, maniable, portée à l'épaule) le **Nagra** (magnétophone portatif à bande magnétique) sont à l'origine d'un nouveau genre de film documentaire. Désormais, le film est la trace d'une rencontre avec une situation qui est « précipitée » par le tournage. La caméra portée et son synchrone permettent de faire corps avec l'événement filmé. Conséquence : la durée des plans va dépendre de la scène filmée (c'est la création du **plan-séquence**), le cinéaste situe sa place et dévoile le dispositif de tournage ; le film devient un mode d'intervention sur le réel. Grâce à l'innovation technique du son direct (**Les maîtres fous**, 1953) et la technique de la caméra portée (**Chronique d'un été** 1961), le cinéaste devient pour la première fois acteur de la situation qu'il filme. **Le cinéma direct est né.**

1970 - La vidéo d'intervention

A la fin des années soixante, les Etats-Unis exportent une technique issue de leurs plateaux de télévision : la vidéo légère. Peu onéreuse, celle-ci permet d'enregistrer image et son sur une seule bande. Cette révolution technique arrive à point nommé pour accompagner les mouvements de contestation et participer à une démocratisation de l'image : création des **Vidéographes** au Québec ou du **Groupe Medvekiné** en France dont le but est de permettre aux travailleurs de se réapproprier le cinéma.

1970/1980 - A la rencontre de l'autre

Dans les années 80, le documentaire se déplace vers l'invisible, tous ceux qu'on appelle « les gens », qui n'ont pas d'image sinon celle qui fait écran sur les postes de télévision.

Au fil des rues, Chris Marker (**Le jolie mai** 1963) ou Louis malle (**Place de la République**, 1974) dressent la carte d'une capitale (Paris) en pleine transformation et prennent le pouls de la République à l'heure de la libération sexuelle. Dans un périmètre de 90 mètres (la longueur du câble qui la relie à son compteur électrique !) Agnès Varda se lance dans l'exploration de sa rue et fait le portrait des petits commerçants et artistes (**Daguerréotypes**, 1975). Alain Cavalier entame à la même période sa série des **24 portraits** de femmes exerçant des métiers en voie de disparition.

1990 – Le temps qui passe

Une des puissances du documentaire est de rapprocher les saisons, de confronter les

époques, de mesurer le temps qui passe et de voir ce qui se transforme : un pays, un métier, un exode (*Farrebique* 1946 et *Biquefarre* 1983 de Georges Rouquier - la trilogie *Profils Paysans* de Raymond Depardon), une école, des saisons et le temps de l'apprentissage (*Etre et avoir* de Nicolas Philibert 2002). La caméra est le moyen par lequel arrive la rencontre, avec l'autre et avec soit même.

2000 - L'autoportrait filmé

La démocratisation des mini caméras (les Mini DV) donnent naissance à un nouveau phénomène dans le documentaire : l'autobiographie filmée. Alain Cavalier (*Le filmeur* 2005 - *Irène* 2009) Dominique Cabrera (*Demain et encore demain, journal* 1995), Agnès Varda (*Les glaneurs et la glaneuse* 2000, *Les plages d'Agnès* 2008). Derrière chaque journal intime filmé de ces grands cinéastes se cache une profonde et généreuse méditation adressée à chacun.

Filmer l'intime pour dire l'universel, garder traces de fragments de vie pour exorciser la mort. Quelques temps après l'invention du cinématographe, on prophétisait déjà : « *Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue* » (au sujet de la première projection cinématographique, *Journal La Poste*, 1895)