

la lettre des pôles

Le documentaire : un genre ou un geste ?

ACTUALITÉS

Création documentaire :
quelle visibilité dans l'espace public ?

DOSSIER

Cinq bonnes raisons de réfléchir
autour du cinéma documentaire

EXPÉRIENCES

Tout un quartier réuni autour de films
qui questionnent le monde
Une classe de troisième se filme
et se confronte à sa propre image
Une boîte à outils pour éveiller les jeunes
au cinéma documentaire

RENCONTRE

Cinéma contre médias
Entretien avec Jean-Louis Comolli

09



Les pôles régionaux d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel

Le paradoxe du documentaire

ALSACE

VIDÉO LES BEAUX JOURS ①

Georges Heck
Charlotte Béfart
Maison de l'image
31 rue Kageneck BP 40077
67067 Strasbourg Cedex
téléphone 03 88 23 86 51
info@videolesbeauxjours.org
www.videolesbeauxjours.org

AQUITAINE

L'ÉCOLE DU REGARD

CINÉMA JEAN EUSTACHE ②

Myriam Zemour

7 rue des Poilus 33600 Pessac
téléphone 05 56 45 19 14/17
ecoleduregard@wanadoo.fr
passeursdimages@orange.fr

AUVERGNE

SAUVE QUI PEUT

LE COURT MÉTRAGE ③

Christian Denier

Georges Bollon

Sébastien Duclouche

Jérôme Ters

La Jetée 6 place St-Michel-de-l'Hospital
63000 Clermont-Ferrand
téléphone 04 73 91 65 73
info@clermont.filmfest.com
www.clermont-filmfest.com

BASSE-NORMANDIE

MAISON DE L'IMAGE

EN BASSE-NORMANDIE ④

Guillaume Deslandes

Jean-Marie Vinclair

Citis - Immeuble Odyssee
4 avenue de Cambridge - BP 20117
14204 Hérouville-Saint-Clair Cedex
téléphone 02 31 06 23 23
jm.vincclair@maisondelimage-bn.fr
www.maisondelimage-bn.fr

CENTRE

CENTRE IMAGES

(AGENCE RÉGIONALE DU CENTRE POUR LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL) ⑤

Emmanuel Porcher

David Simon

24 rue Renan 37110 Château-Renault
téléphone 02 47 56 08 08
david.simon@centreimages.fr
www.centreimages.fr

FRANCHE-COMTÉ

MJC CENTRE IMAGE

DU PAYS DE MONTBÉLIARD ⑥

François Sanchez

Estelle Guyanneau

10 rue Mozart - BP 14

25217 Montbéliard Cedex

téléphone 03 81 91 10 85

francois@centre-image.org

www.centre-image.org

IRIMM ⑦

Jean-Philippe Rameau

38 route Nationale

Saint-Yllie - BP 203

39100 Dôle

téléphone 03 84 82 46 97

irimim@hotmail.fr

HAUTE-NORMANDIE

PÔLE IMAGE HAUTE-NORMANDIE ⑧

Annick Brunet-Lefebvre

Benoît Carlus

73 rue Martainville 76000 Rouen

téléphone 02 35 70 20 21

accueil@poleimagehn.com

www.poleimagehn.com

LANGUEDOC- ROUSSILLON

LANGUEDOC-ROUSSILLON CINÉMA ⑨

Laurent Joyeux

Piala Coïc

6 rue Embouque d'Or 34000 Montpellier

téléphone 04 67 64 81 53

piala@languedoc-roussillon-cinema.fr

www.languedoc-roussillon-cinema.fr

ECM KAWENGA ⑩

Luce Pasquini

Véronique Bros-Prézeau

21 bd Louis Blanc 34000 Montpellier

téléphone 04 67 06 51 66

luce.pasquini@kawenga.com

www.kawenga.com

LIMOUSIN

LES YEUX VERTS

PÔLE RÉGIONAL D'ÉDUCATION

À L'IMAGE DU CENTRE CULTUREL

ET DE LOISIRS DE BRIVE ⑪

Jean-Paul Chavent

Bernard Duroux

Manique Mannier

31 avenue Jean Jaurès 19100 Brive

téléphone 05 55 74 20 51

contact@lesyeuxverts.com

www.lesyeuxverts.com

PACA

CINÉMA L'ALHAMBRA ⑫

Jean-Pierre Daniel

Amélie Lefaulon

2 rue du Cinéma 13016 Marseille

téléphone 04 91 46 26 87

alhambra13@wanadoo.fr

www.alhambracine.com

MISSION CINÉMA

DE L'ESPACE MAGNAN ⑬

Marianne Khalil-Roméo

Estelle Macé

31 rue Louis de Coppet 06000 Nice

téléphone 04 97 11 41 33/36

marianne.khalil@espacemagnan.com

www.espacemagnan.com

INSTITUT DE L'IMAGE ⑭

Émilie Allais

Sabine Putorti

Cité du Livre 8-10 rue des Allumettes

13098 Aix-en-Provence Cedex 2

téléphone 04 42 26 81 82

pole.institut@wanadoo.fr

www.institut-image.org

PICARDIE

ACAP - PÔLE IMAGE PICARDIE ⑮

Pauline Chasserieau

19 rue de Augustins - BP 322

80021 Amiens Cedex

téléphone 03 22 72 68 30

paulinechasserieau@acap-cinema.com

www.acap-cinema.com

POITOU-CHARENTES

POITOU-CHARENTES CINÉMA ⑯

Jean-Claude Rullier

Solenn Rousseau

Région Poitou-Charentes

15 rue de l'Antienne Comédie - BP 575

86021 Poitiers Cedex

téléphone 05 45 94 37 84 / 85

j.rullier@cr-poitou-charentes.fr

s.rousseau@cr-poitou-charentes.fr

RHÔNE-ALPES

LUX, SCÈNE NATIONALE ⑰

Catherine Batôt

Maud Ducarre

36 bd du Général de Gaulle 26000 Valence

téléphone 04 75 82 44 10

catherine.batot@lux-valence.com

www.lux-valence.com



PAR GEORGES HECK, VIDÉO LES BEAUX JOURS

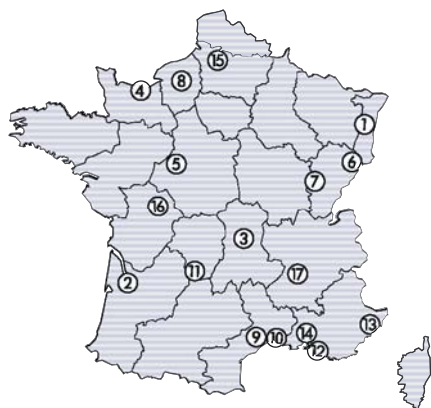
Depuis quelque temps, après l'élan du début des années 60 et du cinéma direct, puis celui du numérique et des tournages légers, le documentaire patine. La place acquise au sein des chaînes de télévision publiques s'est dégradée et le public - à part quelques arbres qui cachent la forêt - rechigne à aller spontanément vers lui, que ce soit en salle ou en médiathèque. Et pourtant, il n'a paradoxalement jamais été autant célébré, parfois même invoqué comme un futur du cinéma. Quelle est la nature de cette reconnaissance, de cette "renaissance"? Est-ce une réalité, un leurre, un rêve, un espoir?

Il est certain que les quelques festivals consacrés à la création documentaire qui se développent à l'écart des télévisions, témoignent d'une belle vivacité: les sujets les plus divers sont traités, les sélectionneurs effectuant leur travail avec exigence. Les travaux formatés, journalistiques, convenus, ne s'y rencontrent guère et l'on peut être saisi par la force d'expressions artistiques qui s'inventent dans la diversité des formes. Écritures originales, intenses, singulières, innovantes, multiples... les qualificatifs se déclinent à l'envi. En regard, la fiction semble bien engoncée dans les contraintes "industrielles" qui lui sont imposées. Car c'est aussi ce qui en quelque sorte sauve le cinéma documentaire: c'est qu'il échappe - au moins en partie - au diktat économique qui enserme le cinéma de fiction.

Pour toutes ces raisons, il est essentiel de sortir du clivage qui a tendu à séparer la fiction du documentaire. Il ne s'agit pas de se détourner de la première afin d'adopter le second, mais de croiser les approches cinématographiques, d'interroger leur rapport au réel, la liberté de leurs sujets, leurs formes et leurs langages singuliers, dégagés des normes et des modes. Tout tend à démontrer l'urgence de donner une place significative au cinéma documentaire dans les démarches d'éducation et de formation au cinéma.

Alors, au-delà de ce qui se trouva un moment érigé en genre pour des raisons parfois de commodité classificatoire, parfois de dévalorisation douteuse, il convient de rappeler que le cinéma est né documentaire, que la part de subjectivité, de mise en scène, est constitutive du geste cinématographique et que le documentaire est là pour le rappeler à chaque instant, se démarquant en cela de l'information et des médias. Dans ce contexte particulier, "historique", il nous semblait naturel de faire le point en examinant la dimension conceptuelle du documentaire et de se pencher sur ce qu'impliquent les pratiques multiples qui se déploient dans les cadres les plus divers, et que l'on peut rencontrer dans le champ de l'éducation au cinéma et à l'audiovisuel. #

Dernière minute: les Prix Louis-Delluc 2008 ont été attribués le 12 décembre au documentaire de Raymond Depardon, *La vie moderne*, et pour le Prix du premier film à *L'apprenti* de Samuel Collardey, chronique de la vie rurale sous forme de fiction... qui s'appuie une démarche d'essence documentaire, initiée par son court métrage *Du soleil en hiver* (2005), marquant le dépassement des clivages entre les genres, comme en parle Jean-Louis Comolli dans cette Lettre.



Création documentaire : quelle visibilité dans l'espace public ?

PAR FRÉDÉRIC GOLDBRONN

Réalisateur, directeur de Vidéadoc
(Centre de documentation sur la création
cinématographique, audiovisuelle et multimédia)
et responsable des formations
à Images en bibliothèques.

Le désengagement de la télévision publique

On se souvient des États généraux du documentaire qui s'étaient tenus durant l'été 2003 à Lussas dans le sillage de la lutte des intermittents du spectacle. Les cinéastes y dénonçaient le désengagement de la télévision publique vis-à-vis de la création documentaire et la course à l'audimat favorisant les "objets industriels" au détriment des "objets singuliers" portés par le désir d'un auteur¹. Cinq ans plus tard, force est de constater que ces craintes se sont largement confirmées. Le volume de documentaires aidés au titre du Cosip², qui reflète celui des commandes par les chaînes, est en chute continue (voir encadré ci-dessous), passant de 2748 heures en 2002 à 1832 heures en 2007.

Volume de commandes de documentaires par les chaînes entre 2006 et 2007

Arte	- 20,6 %
France 2	- 20,1 %
France 5	- 11,0 %
France 3	
national	- 4,1 %
régions	- 10,6 %
Canal +	- 36,2 %
TNT gratuite	- 69,0 %
Câble, satellite, TNT payante	- 7,7 %
Chaînes locales*	+ 15,9 %

Source: bilans annuels du CNC

* Soit 199 heures coproduites
par 36 chaînes en 2007.

Seules les chaînes locales affichent des résultats inverses, et ce malgré la réforme du Cosip qui restreint l'accès aux aides publiques pour les œuvres les moins financées par les diffuseurs. Dans la mesure où sont comptabilisés dans le genre documentaire des programmes qui relèvent du magazine, un indicateur plus précis encore est celui des festivals: sur les 870 documentaires reçus en 2008 à Lussas, seuls 11 % ont été produits à l'aide d'un diffuseur, contre 40 % en 2006. Il s'agit donc, comme l'ont souligné les sélectionneurs, d'un « véritable basculement » de l'économie du documentaire: faute de budget, les temps de tournage et de montage sont réduits au détriment des conditions de travail et parfois des films eux-mêmes.

Le documentaire au cinéma: un succès tout relatif

Aux films qui parviennent malgré tout à naître se pose la question du mode de diffusion. Le succès de quelques documentaires en salle a pu donner à espérer que le genre, qui existait à peine il y a dix ans (13 films en salle en 1996), avait enfin trouvé sa place sur le grand écran: sur un total de 573 sorties en 2007, 67 étaient des documentaires. Ce succès doit cependant être nuancé. Il faut d'abord rappeler que la diffusion en salle ne concerne que les longs métrages, dont seule une poignée a accès aux aides sélectives destinées au cinéma, alors que les moyens métrages constituent l'essentiel de la production documentaire audiovisuelle. La vie des documentaires parvenant à trouver un distributeur en salle est par ailleurs loin d'être assurée, 4/5^e d'entre eux se situant sous le seuil des 20000 entrées, seuil à partir duquel, selon le distributeur Grégory Gajos (Ad Vitam), on peut considérer qu'un film « commence à exister en salle », sachant qu'un tiers de ces titres n'atteint pas les 5000 entrées, chiffre en dessous duquel le CNC n'indique plus les résultats. Un long métrage documentaire sur cinq a donc une vie réelle en salle, ce qui n'autorise pas à parler « d'engouement des spectateurs » pour le genre comme on peut le lire dans la presse³. On doit plutôt conclure avec Grégory Gajos que « la grosse majorité des documentaires en salle n'a pas trouvé son public »⁴.

Des films mal financés et mal exposés

Les raisons de ces difficultés, qui concernent l'ensemble des films d'auteur, sont connues: érosion de la fréquentation des salles, rotation accrue des films à l'affiche, recul de la part de marché des films français, inflation galopante des frais de promotion, baisse des investissements de la télévision. Concernant les documentaires, qui sont pour la plupart tournés en vidéo, s'ajoute le coût du kinescopage et des copies. Les 2/3 des documentaires sortent en salles sur moins de 10 copies, contre 135 en moyenne pour les autres films. Mal financés, mal exposés et mal vus, les documentaires en salle sont à la marge de la marge du point de vue économique: ils représentent ainsi 11,7 % des sorties en 2007 mais seulement 1,9 % des entrées. L'édition DVD partage peu ou prou les mêmes difficultés. Le chiffre d'affaires de l'édition DVD de documentaires en 2007 est en recul de 41,6 % par rapport à 2006. Engloutis sous les piles de séries télévisées et de blockbusters dans les supermarchés culturels, ils parviennent à se frayer un chemin aux côtés des livres dans quelques librairies et sur internet, mais leur prix de vente reste élevé du fait de leur faible diffusion et restreint leur clientèle aux catégories sociales les mieux dotées économiquement et culturellement.

Médiathèques: un nouveau pôle de diffusion ?

Dans ce contexte, la diffusion non commerciale prend une importance cruciale et en particulier les médiathèques, dont beaucoup sont équipées d'auditoriums adaptés à la projection de films en vidéo. Chaque année, environ 300 d'entre elles, réparties sur tout le territoire, programment des films, notamment dans le cadre du Mois du film documentaire. Ces projections gratuites s'articulent avec un travail autour du prêt de DVD, dont les collections atteignent souvent plusieurs milliers de titres. Dotées d'un budget leur permettant de s'acquitter des droits de projection et de rémunérer la venue des réalisateurs, ces médiathèques sont en passe de devenir un troisième pôle entre le petit et le grand écran, tout en renouant avec la pratique d'éducation populaire des ciné-clubs. Bien qu'il reste beaucoup à faire pour qu'elles soient reconnues comme de véritables lieux de diffusion du cinéma, elles apportent déjà au documentaire une visibilité dans l'espace public qu'il a de moins en moins à la télévision.

Un enjeu politique et esthétique

Cette diversification du mode de circulation des œuvres ne résout pas la question de leur financement, mais elle permet d'envisager des stratégies alternatives au ghetto de l'autoproduction et des pratiques amateurs vers lequel le désengagement de la télévision publique renvoie les films. Auteurs et producteurs pourraient ainsi prendre acte de la mutation du paysage audiovisuel et faire pression sur le CNC et les guichets régionaux afin qu'ils majorent les aides aux films documentaires coproduits avec les chaînes locales, en intégrant dans les plans de diffusion ces nouveaux espaces publics. Si l'on veut bien considérer que la multiplicité des regards documentaires est un enjeu politique et esthétique majeur pour notre société, on conviendra qu'un tel combat mériterait d'être mené. #

- 1 Lire l'article de Frédéric GOLDBRONN "État d'urgence pour le documentaire" (revue *Images documentaires*, n° 50-51, 2004) et la tribune de Frank ESKENAZI "La mort programmée du documentaire" (*Libération* du 22 août 2006).
- 2 Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels.
- 3 "Le documentaire gagne les salles" enquête du *Monde* du 3 janvier 2006.
- 4 Lire l'article de Frédéric GOLDBRONN "Questions sur le documentaire en salle" (*Images documentaires*, n° 57-58, 2006).

Cinq bonnes raisons de réfléchir autour du cinéma documentaire

PAR FRÉDÉRIC SABOURAUD

Professeur de cinéma à l'université, dans des écoles d'art (Genève, Helsinki) et des écoles de cinéma, où il organise également des ateliers d'écriture de scénario et de réalisation. Il écrit pour les revues *Trafic* et *Images documentaires*. Il a réalisé des films de fiction et des documentaires et a écrit un ouvrage en collaboration avec Raymond Depardon, *Depardon cinéma*, ainsi qu'un livre sur l'adaptation cinématographique.

1. Il échappe à la règle

L'intérêt premier d'une approche pédagogique du documentaire, c'est que ce terme veut tout dire et son contraire: reportages, documentaires très conventionnels et formatés, réalisations issues du cinéma direct, documents, films monstres pouvant durer près de dix heures, essais filmés, autoportraits, récits autobiographiques, reconstitutions... On pourrait encore rallonger cette liste mais l'important, c'est qu'aucun objet filmique ou audiovisuel ne résume à lui seul ce genre indéfini.

Ainsi, lorsque vous demandez à des étudiants dans un atelier de réalisation de travailler sur un projet documentaire, ils ont le plus souvent bien du mal à trouver un modèle référent universel. Quelle chance! Quiconque a pu mener cette expérience en remplaçant "documentaire" par "fiction" sait à quel point, pour une population largement majoritaire, cette seconde appellation est bien vite rattachée à des formes de scénario et de mise en scène extrêmement standardisées, voire même à des choix et des traitements de certains sujets sur un mode ultra conventionnel. Le documentaire, c'est donc déjà l'espoir d'un peu plus de liberté et de singularité pour celui qui s'y essaie.

2. Il se confronte à la réalité

Le deuxième avantage du documentaire - notamment dans la pratique d'exercices, de tournage -, c'est qu'il ne peut faire abstraction de la réalité, dans sa complexité. Qu'à terme il en perde ou non l'essence, qu'il simplifie à outrance ou parvienne à recomposer cette réalité pour mieux la révéler, il est, bien plus que la fiction, obligé d'entrée de jeu de se confronter à ce qui est, à ce qui lui préexiste et avec lequel il va falloir composer.

Faire un documentaire, c'est déjà et avant tout savoir entendre et regarder ce qui fait sens, ce qui intrigue, attire, "signifie", provoque pour le moins des sensations, des excitations, des *stimuli* dans la réalité même. Toute la question sera ensuite de comment "faire le tri", révéler en structurant le récit, ne pas se laisser submerger tout en restant à l'écoute d'un monde qui aura toujours plus d'imagination que chacun d'entre nous. À ce titre, la pratique documentaire est une expérience contemporaine essentielle de recomposition des places et des pouvoirs entre l'artiste et la réalité avec laquelle il compose.

3. Il révèle la face cachée du visible

Troisième avantage du documentaire, qu'il s'agisse d'une approche pratique ou théorique: il va permettre de pourfendre une illusion qu'ont beaucoup de gens qui commencent à faire des images et qui consiste à envisager la réalité comme un monde confus et totalement désorganisé dont le cinéma - et plus singulièrement la fiction -, dans sa volonté de maîtrise, parviendrait à saisir et révéler le sens. D'une manière autrement plus riche et complexe, faire un film documentaire, c'est inventer, à travers un dispositif singulier, un système de représentation qui va permettre de révéler des représentations déjà existantes. C'est faire *une mise en scène des mises en scène* auxquelles nous nous livrons et auxquelles nous avons à faire dans la réalité, dans un bureau de poste, une salle de classe, un bar ou dans l'intimité d'un repas de famille ou d'une discussion au lit. Il va donc falloir "révéler", c'est-à-dire montrer l'invisible, ce qui se cache, les couches plus profondes de cette réalité que celles, apparentes, auxquelles nous avons tous affaire.

Pour y parvenir, il va falloir inventer le "bon filet à papillon" pour pouvoir attraper ce qui va au-delà de l'apparence, de ce que l'autre ou la réalité veut bien laisser transparaître. Non pour piéger cet autre, cette réalité, mais pour en révéler une signification plus profonde, plus complexe qui leur échappe. Il est donc ici question de morale de l'image - ne pas instrumentaliser cet autre pour en détourner la représentation, y projeter une image qui ne serait que celle qu'on veut fabriquer -; il s'agit aussi de ruse, d'invention, de pugnacité, de rapport de force, de séduction, de confiance, de dispositif, de temps et de jeu.

Il n'existe pas de bon documentaire qui ne se soit construit sur cette relation ambiguë et complexe entre filmeur et filmé dont la quintessence se situe dans le geste provocateur de Johan van der Keuken filmant un enfant aveugle dans *Herman Slobbe. L'enfant aveugle 2*. Le réalisateur néerlandais avait su trouver un sujet capable de révéler la dimension prédatrice du geste cinématographique dans toute sa cruauté: quoi de plus obscène, en effet, que de filmer et de montrer les images de quelqu'un qui ne peut (les) voir? Et, dans le même temps, ce même sujet, Herman, choisi à dessein par van der Keuken, s'avéra suffisamment fort pour résister à ce pouvoir d'une caméra et d'un micro pointés sur lui. Car Herman n'attend rien de nous, il a son propre monde qu'il s'est constitué dans sa souffrance et sa solitude. Voilà sans doute pourquoi il nous tourne si souvent le dos. Et ce monde n'est pas clos, il s'intéresse à l'autre, pas n'importe lequel, un autre choisi (issu de la culture afro-américaine, celle des Noirs des États-Unis) dont il veut transmettre la richesse musicale. C'est ce qui fait qu'Herman réalise aussi, dans le même temps, que le film peut devenir une chambre d'écho au monde qu'il a créé et qu'il va pouvoir, par ce canal, transmettre à d'autres inconnus.

Dans tout cinéma documentaire où nous avons le sentiment que quelque chose de cette réalité advient, c'est-à-dire nous est révélée, il est question de jeu entre filmeur et filmé, de tension, de rapport de forces, d'intérêts différents mais pas forcément divergents. Pour dire les choses d'une manière plus triviale, chacun doit y avoir son propre intérêt, satisfait ou non, et accepter d'être transporté dans un ailleurs qui échappe à tous. Cette relation revêt parfois la forme d'un mystérieux ballet, né d'une improvisation *in vivo* entre le corps filmé et le corps machine tant la caméra et celui qui la tient doivent composer, en direct, un cadre qui s'écrit en fonction de ce qui a lieu devant eux dans une chorégraphie propre au cinéma.

4. Il nous apprend que le mensonge peut dire la vérité

Quatrième intérêt d'une approche pratique ou théorique du documentaire: réaliser que «*tout est mensonge au cinéma*», comme le dit le cinéaste iranien Abbas Kiarostami. Mais ce mensonge, dans le meilleur des cas, nous dit la vérité. Que le cinéaste iranien en passe par l'approche documentaire ou

par la fiction, voire en entrelaçant les deux dans un système apparemment très simple et en fait ultra sophistiqué comme dans *Close-up*, il ne cherche pas à nier cette dimension de manipulation, de fabrication, de fiction (au sens littéral du terme) que contient tout geste cinématographique. Il parvient à inventer des dispositifs de plus en plus dépouillés et sophistiqués pour mieux saisir la réalité filmée et nous prendre à contre-pied en nous interpellant sur ce que nous – spectateurs – sommes venus chercher là.

Dès lors, peut-on dire qu'un documentaire est "objectif" comme un étudiant s'interrogeait récemment à propos d'un film de Raymond Depardon, *Délits flagrants*, sur lequel nous travaillions dans le cadre d'un séminaire sur le cinéma direct? Celui qui posait cette question s'appuyait sur un extrait que je venais de montrer, tourné avec une caméra 35 mm sur pied cadrant fixement le bureau d'un substitut du procureur de la République au Palais de justice de Paris. Le prévenu et le substitut se trouvent, dans ce plan, pratiquement à équidistance de la caméra et chaque entretien est relaté (plus ou moins) dans sa continuité. Pour autant, on ne peut évidemment pas en conclure qu'il s'agit d'un point de vue objectif pour différentes raisons: le choix, au montage, d'un nombre restreint d'entretiens parmi un nombre beaucoup plus grand en est un exemple; ou encore le fait que Depardon a lui-même expliqué que ce choix ne respectait pas en proportion les pourcentages sociologiques des différentes populations passant par ce bureau. Il y a donc bien eu reconstruction et élaboration d'un récit qui, on le sent à la vue du film, intègre des critères de dramaturgie tels que la progression, les ruptures, l'alternance de ton, le passage de situations tragiques à d'autres plus anecdotiques et comiques, etc. On remarque également que certains prévenus ou substitués s'adressent autant "à la caméra" qu'à leur interlocuteur, nous rappelant que la présence du filmeur en action modifie d'emblée la réalité filmée.

Mais à partir de cette question de "l'objectivité", on peut trouver beaucoup de fils à tirer. D'abord en partant du film étudié, ici *Délits flagrants*, dont la démarche profondément ambiguë se situe dans un courant nourri par le cinéma direct et s'affirmant en réaction au cinéma



didactique ou militant. Ce film est-il une critique de l'appareil judiciaire ou en est-il l'otage? Est-il une mise en accusation des actes attribués aux prévenus ou l'expression d'un intérêt pour eux? Peut-on en conclure que ce documentaire n'a pas de point de vue sur ce qu'il filme ou bien qu'il choisit de laisser une part d'interprétation plus importante au spectateur? On le voit à travers cette succession de questions, parler de documentaire, c'est s'interroger de manière beaucoup plus directe sur ce qu'est une image et le rapport qu'elle entretient avec la réalité et avec celui qui la regarde.

5. Il interroge l'authenticité de l'acte de filmer

Autre sujet qui traverse chacun des séminaires ou ateliers que j'ai pu organiser sur le documentaire: la question du floutage, de la caméra cachée, autant de solutions que la télévision impose sans jamais en débattre, comme si la solution allait de soi. Jusqu'où peut aller la manipulation de l'autre filmé, inhérente à tout geste cinématographique? En réponse à cette question, on peut s'intéresser à des propositions de documentaires récents (mais s'agit-il encore de documentaires?) qui tentent d'apporter de nouvelles réponses.

Mais quelles sont les questions? J'en vois au moins deux.

La première est: comment filmer des individus qui ont de plus en plus conscience du pouvoir de l'image et de ce que l'on attend d'eux? Comment recueillir une parole qui soit moins empruntée, moins codifiée, plus vraie que celle que la télévision reproduit à l'infini chaque jour? J'évoque ici de manière lapidaire une solution parmi d'autres, trouvée dans le dernier film de Raymond Depardon, *La vie moderne*: mettre dix ans à recueillir cette parole chez des gens qui en sont économes (des paysans français de moyenne montagne) et nous réapprendre à écouter leurs silences.

Deuxième question, plus directement liée à la question du floutage: comment filmer ces zones que la télé ignore parce que jugées infilmables ou pas assez spectaculaires? Ainsi, comment saisir la parole de ces jeunes filles qui viennent au Planning familial à l'insu de leurs parents pour se faire avorter après avoir couché avec leur petit copain? Claire Simon trouve une solution dans *Les bureaux de Dieu*: enregistrer les échanges avec un magnétophone, les retranscrire et les faire jouer par des actrices, professionnelles et non professionnelles. Avi Mograbi invente un autre moyen dans *Z 32*, pour filmer les propos d'un ancien soldat de Tsahal qui a participé à un massacre contre des Palestiniens. Il filme une discussion entre l'ancien militaire et sa copine et recompose numériquement leurs visages et leurs voix pour qu'on ne les reconnaisse pas. Régulièrement, le réalisateur israélien surgit en réactualisant la forme du chœur antique pour s'interroger sur le bien-fondé de sa démarche.

Voilà de quoi discuter sur de nouveaux dispositifs pour tenter de saisir ces zones d'ombre, ces angles morts de la réalité qu'il est de plus en plus difficile de montrer et de faire entendre. On en arrive ainsi à reposer dans un contexte contemporain – et toujours changeant – la question essentielle de ce que c'est qu'une image, de son authenticité, de son pouvoir de vérité et de ce qu'est l'acte de filmer. #

Tout un quartier réuni autour de films qui questionnent le monde

À Amiens, le Centre socio-culturel d'Étouvie, l'association Écran libre et l'Acap-Pôle image Picardie se sont associés pour proposer aux habitants un programme de rencontres et de débats autour de projections de films documentaires. Le point sur ces *Écrans du réel* avec l'Acap.

Les *Écrans du réel* sont nés d'un partenariat original entre l'association Écran Libre, le Centre socio-culturel d'Étouvie et l'Acap. Destiné aux habitants du quartier d'Étouvie à Amiens, ce projet autour du cinéma documentaire a pour objectif de permettre à des personnes peu habituées aux sorties culturelles de (re)nouer le dialogue et d'échanger sur des modes de vie différents. Ayant accès à d'autres images que celles déversées par la télévision, c'est aussi l'occasion de réfléchir ensemble aux différents traitements de l'image.

Organisées au Centre social, les séances s'articulent autour d'une projection vidéo de documentaires, suivie d'un échange et si possible d'un débat en présence du réalisateur. Les habitants d'Étouvie ont ainsi pu découvrir toute une série de films qui interrogent notre société (*17 ans* de Didier Nion, *Du soleil en hiver* de Samuel Collardey, *Sur la piste* de Julien Samani ou encore *Alimentation générale* de Chantal Briet). Les *Écrans du réel*, qui ont remporté l'adhésion des habitués du Centre socio-culturel, ont aussi attiré au fil du temps un autre public très hétérogène venu de diverses associations de quartier ou du centre-ville. La découverte d'œuvres singulières et la diversité du public nourrissent toute l'année des discussions fructueuses, tant au niveau des sujets abordés que des mises en scène proposées.

Les *Écrans du réel* sont le fruit d'une étroite collaboration entre les trois partenaires qui ont su mettre en commun leurs savoir-faire, notamment dans l'élaboration d'une programmation concertée qui croise les regards artistiques, culturels et sociaux propres à chacun. Le succès et l'implantation dans le quartier de ce projet culturel doivent beaucoup à cette synergie...

ACAP - PÔLE IMAGE PICARDIE

Une classe de troisième se filme et se confronte à sa propre image

La réalisatrice Isabelle Marina relate les étapes de l'élaboration d'*Émeutes émotions*, un film documentaire tourné par des collégiens de Bobigny dans le cadre d'un atelier cinéma consacré au thème "Changer l'image de la Seine-Saint-Denis".

C'était l'automne 2005. Les émeutes, commencées à Clichy-sous-Bois suite au décès dramatique de deux adolescents le jeudi 27 octobre, avaient duré trois semaines pendant lesquelles la Seine-Saint-Denis et les banlieues avaient fait la une des médias. Avec Agathe Giraud, professeur de lettres du collège Jean-Pierre Timbaud de Bobigny avec qui j'anime depuis trois ans des ateliers cinéma, nous avons décidé d'en faire le thème central de notre prochain atelier. Les collégiens, qui vivaient en banlieue et avaient l'âge des émeutiers, avaient subi le flux des images de télévision sans pouvoir l'arrêter. Il nous semblait juste qu'ils puissent, le temps de l'émotion passé, revenir sur la façon dont les médias avaient traité la crise des banlieues.

Le fait de travailler avec des élèves de troisième qui passent le brevet en fin d'année imposait à l'atelier de trouver sa place dans un programme scolaire chargé, organisé en séquences. Nous avons fait de cette contrainte la base de notre travail: une séquence de cours est devenue la matière de notre film documentaire. J'ai rapidement mis la caméra et la perche entre les mains des collégiens. Alors que la question du pouvoir politique et de ses représentations était centrale dans les images sur lesquelles ils travaillaient, les élèves ont dû en même temps aborder concrètement la question de leurs propres représentations. Quelles images d'eux-mêmes étaient-ils en train de fabriquer? Les cadres se posaient spontanément la question: « Si je filme un élève qui ne travaille pas, vais-je donner une mauvaise image de la classe? ». L'enseignante est partie de l'étude des mots à la rencontre des images des émeutes de l'automne 2005. Pour réfléchir sur le thème et à son traitement par les médias, les jeunes ont décrypté et analysé les mots. De ce travail est né un film qui les met en valeur, les montre, les propose à la réflexion. *Émeutes émotions* est ainsi à la fois travail et œuvre, achevé et infini, étude et loisir, réalité et cinéma...

ISABELLE MARINA

Une boîte à outils pour éveiller les jeunes au cinéma documentaire

Sans Canal fixe, un collectif de réalisateurs basé à Tours, a conçu et produit un coffret DVD-livret-cédérom intitulé *Faits et gestes des cinémas documentaires*. Les explications sur ce support pédagogique original avec Olivier Daunizeau, enseignant et membre du collectif.

Sans Canal fixe développe depuis plusieurs années des activités d'éducation à l'image, avec la volonté d'associer pratique personnelle et propositions d'ateliers de réalisation: les membres du collectif ne veulent pas être des "professionnels de l'intervention" mais bien des "réalisateurs intervenants", partageant et prolongeant une pratique de cinéma. Au sein du collectif, Yvan Petit, réalisateur, et moi-même, enseignant, avons collaboré à l'édition d'un coffret DVD-livret-cédérom qui rassemble le matériau utilisé lors de nos ateliers de pratique artistique cinéma-audiovisuel en collège.

L'idée n'était pas de faire un outil généraliste sur le cinéma documentaire comme il en existe par ailleurs, mais de proposer une somme de pratiques empiriques développées depuis une dizaine d'années par Sans Canal fixe. *Faits et gestes des cinémas documentaires* est donc une boîte à outils destinée aux enseignants ou aux intervenants professionnels qui souhaitent disposer de pistes, de parcours originaux, de chemins de côté, pour penser le cinéma documentaire et sa transmission. Il a pour vocation de faire découvrir, ressentir puis pratiquer un geste qui permet d'interroger la fabrication d'images et sa subjectivité fondamentale.

OLIVIER DAUNIZEAU

Le DVD propose deux heures de courts métrages documentaires ou d'extraits de longs métrages produits par Sans Canal fixe. Le cédérom contient des rushes d'un des films du DVD. Avec un logiciel de montage, les élèves peuvent retrouver les éléments du film, le remonter, ou raconter tout autre chose avec le même matériau. Le livret présente des textes de cinéastes et de théoriciens (Patrick Leboutte, Richard Leacock, Alexandre Astruc, Peter Watkins...) et des pistes pédagogiques d'éveil au cinéma qui permettent assez vite de fabriquer ses propres films.

Édité par le réseau Scéren/CRDP du Centre (30 euros TTC). De niveau collèges et lycées, il est également utilisé pour des interventions auprès d'étudiants, et mis à la disposition de publics de médiathèques.

À noter également

- L'ECM Kawenga a organisé un stage de VJ documentaire (mixage de vidéos en temps réel) dans le cadre du festival Cinemed. www.kawenga.com/travaux
- Le DVD En/Quête d'images présente six documentaires réalisés dans le cadre de résidences d'artistes en milieu scolaire. DVD libre de droit pour une utilisation en classe, disponible sur simple demande motivée au CRRAV: pfreville@crrav.com. www.crrav.com/eqi.htm
- Un film tourné avec téléphone mobile à l'occasion de la formation caméra stylo organisée par l'ECM Kawenga, la C2LR et l'association Pharos. Vidéos et informations sur www.camera-stylo.fr
- Le Centre vidéo de Bruxelles, atelier de production documentaire, anime, au travers de sa structure le Videp (Vidéo éducation permanente), des ateliers vidéo destinés à des primo-arrivants du Maghreb ou d'Amérique latine. Le film *Le cadre prend le large* (2007, 23') témoigne du projet *Sésame, musée ouvre-toi*, mené en lien avec les Musées royaux des Beaux-Arts. www.cvb-viddep.be

Cinéma contre médias

ENTRETIEN

AVEC JEAN-LOUIS COMOLLI

Propos recueillis par Georges Heck

Jean-Louis Comolli a été critique aux *Cahiers du cinéma* de 1962 à 1978. Il succède à Jacques Rivette au poste de rédacteur en chef de la revue entre 1965 et 1971. Il a réalisé depuis 1968 plus de 30 films documentaires et 6 films de fiction. Il écrit pour les revues *Trafic*, *Images documentaires* et *Jazz magazine*. Il est l'auteur de nombreux ouvrages et notamment de *Voir et pouvoir* (Verdier, 2004). Il a enseigné à La Femis, Paris 8, Strasbourg, Barcelone, Belo Horizonte, Genève et fait partie de l'équipe des Ateliers Varan.

À paraître : *Cinéma contre spectacle* (éditions Verdier, 2009)



Que peut-on dire aujourd'hui de la différence entre fiction et documentaire ?

Dans le cinéma contemporain, cette distinction est en voie de devenir obsolète. Il y a un dépassement des genres, on est dans un entre-deux de plus en plus fertile. C'est flagrant chez Abbas Kiarostami, mais aussi dans *Entre les murs* de Laurent Cantet, ou encore dans le dernier film de Claire Simon, *Les bureaux de Dieu*, où cette zone intermédiaire est systématiquement explorée. Il n'y avait rien de tout cela il y a 20 ou 30 ans. Quelque chose s'est passé dans le cinéma d'aujourd'hui qui fait voler en éclats la fragile barrière entre fiction et documentaire. On sort de ces catégories qui me semblent liées d'une part à l'exploitation des films (un commerce qui a besoin d'étiquettes), et d'autre part à l'effondrement relatif de la dimension mythique du cinéma : la star est remplacée par le *people*. Le nouveau paradigme n'est plus le rêve, la fiction avec un grand F. C'est au contraire la "réalité", le rapport au "réel". Je mets des guillemets car il s'agit sans doute d'un fantasme de "réel"...

Que doit-on entendre par "fantasme de réel" ?

Ce qui me semble sûr, c'est que le cinéma va - cycliquement - à la rencontre de son contraire, son contraire complice, la "réalité". Comme si cette réalité était exempte de corruption par le cinéma. Ou alors, comme Tati l'avait prévu, c'est précisément ce mixte de "réalité" et de "cinéma" qui devient "la réalité". Pour exister comme artifice nécessaire socialement, le cinéma a besoin de supposer l'existence à distance de lui d'un "réel". Le cinéma est là pour transformer le monde "réel" en monde filmé, c'est-à-dire organisé et représenté selon notre désir. Mais cette performance - celle de "l'usine à rêves" hollywoodienne - finit par s'user. Devenu autoréférentiel, le monde cinématographié perd de sa substance et de son opacité. Quelque chose de rebelle au cinéma revient battre à la porte des studios. Tournant en rond dans cette prison du studio, dans le cercle infernal des castings qui proposent toujours les mêmes têtes, les fictions finissent par paraître détachées du monde, flottantes, inexactes. Les cinéastes sortent alors dans les rues pour filmer autrement, filmer une réalité plus sauvage que le décor le mieux peint. Le rêve cinématographique a besoin de s'ancrer, de se lester d'une prise de monde. Le réalisme n'est plus au cinéma l'effort pour imiter une réalité, mais la saisie du

cinéma par les griffes du réel. Artificiel par excellence, le cinéma a besoin non seulement de produire des "effets de réel", mais de paraître lui-même *effet de ce réel*. C'est comme si le spectateur de cinéma avait perdu un peu de son enfance, de sa capacité d'imaginer, et qu'il ait besoin d'une caution, d'une garantie que la fantaisie reste accrochée au monde réel. Le rêve appelle un "plus de réel". Peut-être cet appel vient-il compenser un monde qui devient de plus en plus virtuel et spectaculaire.

Comment le cinéma se définit-il dans cette société ?

Je dirais qu'aujourd'hui je cherche au cinéma le contraire de ce que je vois dans les médias. Le monde tel que les médias non seulement le représentent, mais l'imposent, est un monde de la fausseté consensuelle, de la vanité exquise. Les plateaux de télévision et les magazines "people" ont pris en charge la starification de la vie. Chacun sait que ce succès est à la mesure de la distance entre sa propre existence et celle des êtres représentés, qui ne sont plus des stars au sens ancien, celui de la rareté ou du talent, mais des stars plus ordinaires, plus répandues, à qui il n'est plus demandé de grandes performances, et donc moins *admirables*. On apprend à désirer ce qu'on n'admire pas. Cette version du monde sur écrans de masse est à la fois expurgée, consensuelle et mensongère. Il y a besoin d'un antidote. C'est au cinéma, paradoxalement, que l'on peut aujourd'hui chercher à éprouver quelque chose de moins faux, de moins futile.

Le documentaire est-il dans ce cas réduit au simple rang de miroir ou devient-il un levier ?

Dans la bataille en cours entre le monde réellement vécu et le monde médiatisé, le documentaire est du côté du monde réellement vécu. La lutte passe entre le journalisme et le cinéma. Les logiques de l'information et les logiques de la création cinématographique - auquel le documentaire appartient - sont radicalement opposées. Aujourd'hui, les télévisions se sont alignées sur les modes de pensée du journalisme. Je rappelle le trio sacré : information/marchandise/spectacle. Dans le spectacle, information et marchandise se donnent la main. Les pratiques dites documentaires sont ce qui résiste à l'hégémonie du journalisme dans les médias et dans le monde "d'informations" qui est le nôtre. Il y a là un fait politique. Filmer des individus qui ne sont ni des experts,

→

→ Jean-Louis Comolli

ni des hommes politiques, ni des chefs, mais des citoyens ordinaires, pouvoir faire exister ces êtres de tous les jours comme personnages, c'est-à-dire faire apparaître leur dimension fictionnelle, c'est pour moi un enjeu politique.

Se pose ici la question de la subjectivité, que l'on dénie la plupart du temps au documentaire...

Subjectivité ne veut pas dire faiblesse du point de vue. La subjectivité peut découper le monde avec un scalpel beaucoup plus subtil et aiguisé que l'objectivité qui y va au rouleau compresseur. Si je peux concevoir l'objectivité dans les sciences, je m'en méfie quand elle s'applique au domaine des médias. La requête d'objectivité est une manipulation. Il s'agit d'un *credo* produit par les maîtres et chantonné par les sujets-journalistes. Seuls les maîtres ont avantage à affirmer que l'information est objective puisque c'est celle qu'ils déterminent. Je crois qu'il faut ramener – et, surtout, avouer – du subjectif dans les médias, je crois que les journalistes sont des sujets, qu'ils doivent *écrire* au sens plein, qu'ils ne sont pas condamnés à *rewriting*. Sur internet, il y a du style et un *plaisir* de lire qu'on ne trouve plus beaucoup dans la grande presse. Il y a la possibilité d'une errance sans fin qui est à elle-même sa propre fin: pouvoir glisser d'une subjectivité à une autre, entrer timidement dans l'intimité de quelqu'un qui restera à jamais inconnu. Passer d'une parole ou d'une écoute à l'autre, c'est expérimenter notre singularité. L'ennemi reste l'uniformisation, la standardisation, le formatage que pratiquent précisément les médias de masse, télévisions en tête. Ces médias sont moins des outils d'information que des outils de conformation. Ils sont là pour conformer les manières de faire, de dire, d'écrire, de parler, de penser. À la télévision, on vit rarement une forte expérience subjective. Tout est fait pour rassurer. Le commentaire

s'est substitué à l'expérience directe du spectateur. Il s'agit de guider, de canaliser, d'empêcher toute errance. Le cinéma, lui, est toujours du côté de l'école buissonnière; les films sont des terrains vagues ouverts à tous les jeux. Le cinéma, ça crée des plis. Le sujet sort de là un petit plus froissé qu'il n'était en entrant dans la salle.

On reproche aussi au documentaire son côté trop sérieux, trop triste ou grave dans ses sujets, comme si on était conditionné à être dans la distraction, dans l'oubli du quotidien.

Et pourtant, il faut considérer que le divertissement, c'est précisément aujourd'hui ce qui évite de penser! Ce n'est pas: d'un côté on s'amuse, de l'autre on est triste. C'est: d'un côté on s'amuse à ne pas penser, et de l'autre on pense un peu à ce qu'on est. Penser à ce qu'on est, je veux bien que ce soit triste, mais ça donne sans doute des choses plus vivantes, plus utiles que de ne pas y penser. L'euphémisme du divertissement veut dire: «*Évite de penser à ton sort*». Le marché global n'a pas besoin de gens qui pensent. Il a besoin de gens qui pensent tous la même chose, c'est-à-dire exactement le contraire de la pensée. Se divertir pour ne pas penser, c'est l'arme majeure du maintien de l'ordre des maîtres.

Et pourtant, je crois qu'il est impossible – encore – d'empêcher quiconque de penser. L'individu le plus usé par son travail, le plus "fatigué", qui dit avoir le plus besoin de distractions, n'y a, malgré les apparences, pas encore renoncé. Ce sont les programmeurs des télévisions qui croient que penser fatigue. La fatigue, au contraire, fait penser. Une fois de plus, l'autoritarisme s'emploie à disqualifier la pensée, à la présenter comme superflue, inutile, nuisible. «*Casse-moi pas la tête!*». Combien de vies cassées n'ont-elles pas répété la formule? Tout le monde pense, bien sûr, même quand cette pensée revient à mépriser la pensée. #

La lettre des pôles # 09 automne-hiver 2008

La lettre des pôles est un semestriel édité par Vidéo Les Beaux Jours avec le soutien du Centre national de la cinématographie (CNC).

Pour recevoir cette lettre, merci de nous contacter par courrier

La lettre des pôles c/o Vidéo Les Beaux Jours Maison de l'image 31 rue Kageneck BP 40077 67067 Strasbourg Cedex
ou par e-mail info@videolesbeauxjours.org

Responsable de publication et coordination Georges Heck

Comité de rédaction Pïala Coïc (Languedoc-Roussillon cinéma),

Solenn Rousseau (Poitou-Charentes Cinéma), Georges Heck, Charlotte Béfort

Ont participé à ce numéro Pauline Chasserieu (Acap - Pôle image Picardie), Pïala Coïc (Languedoc-Roussillon Cinéma), Jean-Louis Comolli, Olivier Daunizeau, Frédéric Goldbronn, Isabelle Marina, Frédéric Sabouraud

Secrétariat de rédaction Charlotte Béfort

Accompagnement éditorial Isabelle Freyburger

Photographies Philippe Paret (www.philippeparet.fr)

Maquette LA/PROJECTS

Mise en pages Lintranquille

Impression Gyss imprimeur (Obernai), 4^e trimestre 2008.

N° ISSN en cours

Ouvrages généraux

Filmer le réel. Ressources sur le cinéma documentaire BIFI, 2002

Jean BRESCHAND

Le documentaire. L'autre face du cinéma Scérén-CNDP, 2002

Cinéma documentaire, Addoc

Anticiper le réel?, L'Harmattan, 2001

Manière de faire, formes de pensée, Yellow Now, 2002

Jean-Paul COLLEYN

Le regard documentaire

Centre Georges Pompidou, 1993

Guy GAUTHIER,

Le documentaire: un autre cinéma

Nathan, 2000

François NINEY

L'épreuve du réel à l'écran.

Essai sur le principe de réalité documentaire

De Boeck université, 2000

René PRÉDAL

Le cinéma direct. Année 90: où en est-il?

CinémAction, 3^e trimestre, 1993

Le réel à l'épreuve des écrans

INA, Dossier de l'audiovisuel, n° 109, mai-juin 2003

Revue et périodiques

Images documentaires, revue trimestrielle

Documentaires, revue semestrielle

Ressources en ligne

Addoc - Association des cinéastes documentaristes
www.addoc.net

Film-documentaire.fr,

le portail du film documentaire

www.film-documentaire.fr

Images en bibliothèques

www.imagenbib.com

La Maison du documentaire

www.lussasdoc.com/maisonnudoc/index.shtml

SCAM

www.scam.fr

Catalogues de films documentaires

Bibliothèque publique d'information

www.bpi.fr/catalogue_films

CNC - Images de la culture

<http://prep-cncfr.seevia.com/idc/data/Cnc/index.htm>

Documentaire sur grand écran

www.doc-grandecran.fr/catalogue.php3

Festivals et manifestations

Le Mois du film documentaire (manifestation nationale)

Cinéma du réel, festival international

de films documentaires (Paris)

États généraux du film documentaire (Lussas)

Festival international du documentaire (Marseille)

Filmer à tout prix (Bruxelles)

Festival international du cinéma documentaire (Nyon)

Les Écrans documentaires (Arcueil)

Traces de vie (Clermont-Ferrand)



Vidéo Les Beaux Jours, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel, en charge de la Maison de l'image de Strasbourg, est soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication/DRAC Alsace, la Ville de Strasbourg et la Région Alsace.