

LA VERITE POLYPHONIQUE: LA MISE EN QUESTION DE LA DICHOTOMIE ENTRE FICTION ET DOCUMENTAIRE

Polyphonic truth: questioning the dichotomy between fiction and documentary

The most common documentary definitions indicate the non-fictional character of this cinematic genre, the absence of professional actors, and the presentation of real events. In essence, there are the principles enunciated by John Grierson in 1932, in *First Principles of Documentary*. In practice, we find that most major documentary works demonstrate the precarious boundaries between fiction and documentation of the real. In this way, Jean-Luc Godard noted: "All great fiction films tend toward the documentary just as all great documentaries tend toward fiction". Throughout the history of documentary cinema, filmmakers have had to recognize that, in practice, it is almost impossible to avoid the intrusion of fiction into a documentary. In this context, we wonder if the documentary's genre purity is not illusory while implying a questioning of cinema's current taxonomy.

Key-words: *fiction film, documentary film, polyphony, John Grierson*

Quand il s'agit d'une taxonomie du cinéma, le plus souvent on fait une différence entre le documentaire et le film de fiction, tout en évoquant le pacte de croyance comme le garant de la distinction entre les deux genres. Le spectateur de fiction est averti dès l'entrée dans la salle de cinéma qu'il ne doit pas croire vrais les événements et les personnages du film. En tant que spectateur du documentaire, on s'attend à ce que l'information véhiculée dans le film soit vérifiable. Les personnes doivent avoir la même identité et le même vécu dans le film et dans la vraie vie. Si cette règle n'est pas respectée, dans la plupart des cas, le documentariste sera condamné par la critique et discrédiété par l'opinion publique.

Ce qui prime dans la définition d'un film de fiction ce n'est pas tant le rapport au référent que l'intentionnalité. Dans ce sens, l'affirmation que Jean-Marie Schaeffer fait dans son article *De l'imagination à la fiction* nous semble éloquente: « ce qui importe dans le cas de la fiction, ce n'est pas de savoir si ses représentations ont ou n'ont pas une portée référentielle, mais d'adopter une posture intentionnelle dans laquelle la question de la référentialité ne compte pas » (Schaeffer 2002).

La situation change dans le cas du documentaire où le référent et la nature du rapport au monde conditionnent son existence et garantissent sa spécificité comme genre cinématographique. C'est pour cette raison que les deux éléments sont contenus (d'une manière implicite ou explicite) dans la définition du documentaire.

Tout au long de l'histoire du cinéma documentaire, les cinéastes ont dû reconnaître que, en pratique, il est presque impossible d'éviter l'immixtion de la fiction dans le documentaire. Dans ce contexte, nous nous demandons si la pureté du genre documentaire n'est pas elle-même illusoire, tout en impliquant une remise en

¹ Université de Montréal.

question de la taxonomie courante du cinéma.

1. Grierson et la pomme de discorde

En 1926, après avoir été utilisé dans la terminologie photographique, le terme « documentaire » fait son entrée au cinéma. C'est John Grierson, le futur fondateur de l'Office national du film du Canada, qui, dans un article du 8 février 1926, paru dans *The New York Sun*, a écrit que le film *Moana* de Robert J. Flaherty avait « une valeur documentaire » : « Of course *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value »². Quelques années plus tard, dans son essai *First Principles of Documentary* (1932), Grierson a repris le terme.

Même si, comme épithète, le terme « documentaire » avait été employé pour la première fois dans le cinéma français des premiers temps afin de désigner les *travelogues* ou les bobines de voyage³, il s'impose dans la terminologie cinématographique internationale grâce aux écrits de Grierson. C'est ici que le nouveau genre cinématographique est défini comme étant « le traitement créatif de la réalité ». Cette définition devient vite une vraie pomme de discorde pour les documentaristes et leurs critiques, car elle est ouverte aux multiples et, parfois, contradictoires interprétations.

Dans son ouvrage *L'âge d'or du documentaire*, Roger Odin, qui semble privilégier le terme « créatif » de la définition de Grierson, affirme que la tension qui existe entre les deux lignes de force du documentaire moderne, « l'expérimentation formelle » et « la confrontation avec la réalité sociale », remonte à la définition du documentaire comme « le traitement créatif de la réalité ». Dans son livre, Roger Odin cite Lindsay Anderson selon qui « ce n'était que par "l'interprétation créative" que le documentaire se distinguait du simple journalisme »⁴. Ni Anderson ni Odin n'expliquent pas ce qu'ils comprennent par « simple journalisme ». Il nous semble quand même que l'étiquette « simple » a été assez vite collée et acceptée sans réserve tout en ayant en vue le rôle que la télévision et le journalisme ont joué dans le développement du documentaire.

2. Flaherty et Vertov. À chacun son « mensonge » ou sa vérité

Robert J. Flaherty et Dziga Vertov (pseudonyme de Denis Kaufman) sont les deux figures tutélaires du cinéma documentaire : ils inaugurent deux démarches et même deux esthétiques opposées. Si Flaherty considérait le tournage comme étant le moment privilégié de la réalisation de ses films, Vertov croyait dans la puissance du montage, grâce auquel le cinéma pouvait assurer une nouvelle perception du monde.

Intéressé à surprendre la dimension la plus profonde de la vie des Inuits, Robert J. Flaherty a passé quinze mois dans les conditions extrêmes du Grand Nord canadien, en compagnie des gens qu'il voulait filmer. En partageant leurs conditions de vie, « le filmeur » est arrivé à une grande complicité avec « les filmés ». C'est cette complicité qui a facilité « la mise en scène » de la réactivation des pratiques

² Cité dans Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 4.

³ Voir François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles, 2002, p. 71.

⁴ Roger Odin, *L'âge d'or du documentaire*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 17.

ancestrales abandonnées par les Inuits, Nanook et ses proches acceptant de « jouer » leur propre vie devant la caméra de Flaherty.

Comme son contemporain Edward Curtis, Flaherty a manifesté son intérêt d'enregistrer tout ce qui, à cause de l'arrivée des Blancs et de la modernité, était en train de disparaître dans les communautés traditionnelles inuites. C'est dans ce sens qu'il a écrit à propos de *Nanook of the North* (1922): « What I want to show is the former majesty and character of these people, while it is still possible – before the white man has destroyed not only their character, but the people as well »⁵.

On sait aujourd'hui que Flaherty a voulu réaliser un documentaire « romancé »⁶ et c'est pour cette raison qu'il est intervenu dans la réalité. Par exemple, la scène de la chasse au phoque a été tournée comme dans un film de fiction. La chasse n'est pas une vraie chasse et Nanook fait semblant de tuer le phoque. En réalité, le phoque, qui se trouve au bout de la corde tirée par le chasseur, est déjà mort. On reproche aussi à Flaherty d'avoir mis en péril la vie de ses intervenants qui n'ont pas eu le droit de chasser au fusil. D'ailleurs, ils ont dû se servir des harpons qu'ils n'utilisaient plus depuis longtemps. Dans ce documentaire, les intervenants participent en tant qu'acteurs non professionnels : ils jouent des rôles et leur identité de la vraie vie ne coïncide pas avec celle du film. Comme l'observe André Dudemain « Allakariallak [est le] nom véritable de Nanook »⁷ et sa famille réelle n'est pas celle qu'on voit dans le film.

Même si le film a été contesté, surtout à cause de l'intervention dans le réel, *Nanook of the North* reste comme le premier grand documentaire de tournage de l'histoire du cinéma. C'est grâce à ce film que le documentariste Jean Rouch a appris dès l'âge de six ans la différence entre le documentaire et le film de fiction.

Ma mère...était, comme toutes les femmes de cette époque, amoureuse de Douglas Fairbanks. Et on passait dans ce même cinéma, quinze jours après, *Robin des bois*. On va donc voir le film, et tout d'un coup je me mets à pleurer. Ma mère [m'interroge]. Je lui dis : « Les soldats que Robin des bois jette par-dessus les créneaux se tuent. C'est triste. » Elle me dit : « Ce n'est pas vrai. Ce sont des mannequins. » Et elle m'explique comment c'est fait. Alors moi, je lui dis : « *Nanook*, est-ce que c'était vrai ? ». Elle me dit : « Tu demanderas à ton père. » Et mon père m'explique la différence entre un film documentaire et un film de fiction. [...] Dès le départ, je vois qu'il y avait ces deux catégories de film. Mais j'avais marché aux deux⁸.

Le *kinoglaz* (ou le *Ciné-œil*) représente à la fois un concept, une théorie et une méthode de travail développés par Dziga Vertov, à partir de 1922. En considérant « l'œil de l'objectif » de la caméra comme un perfectionnement de l'œil humain, Vertov soutenait que le cinéma pouvait offrir une autre perception de « la vie à l'improviste » (l'expression appartient à Mikhaïl Kaufman), une autre compréhension du monde, jusqu'ici impensable.

Prendre « la vie à l'improviste » signifie filmer les hommes et les êtres vivants sans qu'ils aient conscience de la présence d'un opérateur et d'une caméra [...]

⁵ Cité dans André Dudemaine, « L'âme est un voyageur imprévisible », *24 images*, n° 134, 2007, pp. 54-57, <http://id.erudit.org/iderudit/17285ac>, p. 57.

⁶ Voir Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 239.

⁷ André Dudemaine, « L'âme... », *op. cit.*, p. 56.

⁸ Cité dans Maxime Scheinfeigel, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008, p. 9.

Cette notion, sur laquelle revient assez souvent Vertov, sans qu'il insiste beaucoup sur elle, paraît appartenir surtout à son frère, Mikhaïl Kaufman, qui avait déjà une assez longue expérience comme photographe, opérateur d'actualité et documentariste.⁹

Bolchevik convaincu, Vertov pensait que la caméra devrait être utilisée pour la lutte des classes. Comme il considérait le « ciné-drame » (la fiction) « l'opium du peuple », il rejettait le scénario, les décors, la mise en scène, les acteurs, les studios et le documentaire de paysage. En 1918, après avoir rejoint la Révolution bolchévique, Dziga Vertov commence à travailler au premier journal filmé de l'époque, *Kinodelia* [Ciné-Semaine]. Il y découvre les grandes possibilités de montage qui pouvait apporter une dimension « émotionnelle » dans la perception des actualités.

Fondateur en 1922 de *Kinopravda* [Cinéma-vérité], magazine filmé, composé de reportages, il y met les bases de sa philosophie du cinéma. Dans son travail et dans ses recherches, il est accompagné par sa femme, la monteuse Elisaveta Svilova, et par son frère, le caméraman Mikhaïl Kaufman. Tous les trois forment le *Conseil des trois* et lancent l'*Appel au commencement* destiné aux cinéastes soviétiques. Le texte est publié dans *LEF* [Levyi Front Iskusstv/ Front gauche des arts], la revue de Vladimir Maïakovski. En 1923, Dziga Vertov rédige son manifeste théorique *Kinoki* (où il fait l'éloge de « l'œil mécanique » et de la nouvelle perception du monde) et le *Conseil des trois* devient le groupe *Kinoki* [les Ciné-Yeux].

La pensée cinématographique vertovienne est très bien illustrée dans *Chelovek s kinoapparatom* [L'Homme à la caméra]. Ce film de montage, réalisé par Dziga Vertov en 1929, présente alternativement le déroulement d'une journée dans une grande ville (la vie quotidienne de Moscou, d'Odessa et de Kiev) et le processus de réalisation (tournage et montage, même projection) du film qu'on est en train de voir. Dans cette symphonie urbaine ou « concert visuel »¹⁰, le raccord des plans en continuité d'action est remplacé par l'association, par la confrontation des plans. Ce type de montage, par lequel Dziga Vertov voulait apporter une nouvelle perception de l'événement filmé, a été parfois mal compris et critiqué à cause de la « manipulation du réel »¹¹.

3. Le paradoxe vertovien

3.1. Le « film visible et audible » à l'époque du cinéma muet

En 1929, Dziga Vertov, accompagné par les deux autres *kinoks*, Elizaveta Svilova et Mikhaïl Kaufman, réalise *Chelovek s kinoapparatom* [L'homme à la caméra], son dernier film muet. Dès le début de la projection, par le texte qui suit le générique initial, le spectateur est averti qu'il s'agit d'une œuvre en même temps révolutionnaire et expérimentale, d'un essai de découverte d'un langage spécifique et international du cinéma.

Ayant pour but de détacher le cinéma de la littérature et du théâtre, « la ciné-écriture » absolue proposée par le groupe de réalisateurs soviétiques se constitue comme « une ciné-relation de faits visuels sans le concours d'intertitres (un film sans intertitres), de scénario (un film sans scénario), de théâtre (un film sans acteurs ni

⁹ Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, Paris, Champ libre, 1971, p. 109.

¹⁰ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, Traduction et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, Cahiers du cinéma, 1972, p. 118.

¹¹ Voir Mitry 1973, Gauthier 2011.

décors) »¹². Contrairement à ses contemporains, qui étaient des créateurs d'une « fabrique de l'acteur excentrique » (comme Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg qui se proposaient de réduire l'acteur au stade de marionnette) ou des adeptes de l'idée d'une « fabrique d'attractions » (comme Sergueï Eisenstein), Dziga Vertov se déclare contre « la ciné-sorcellerie » et contre la « ciné-mystification ».

Comme alternative, il propose « une fabrique des faits ». Dans cette « fabrique » imaginée par Vertov, le « *kinoglaz* » (ou le « ciné-œil ») surprend « la vie à l'improviste » et le rythme de la vie impose le rythme de l'image filmée. Intervient ici la question de la vérité de l'image du monde « déchiffré »¹³ par le « ciné-œil » et de la supériorité de cette nouvelle perception du rythme, de cette « possibilité de voir les processus de la vie dans tout ordre temporel inaccessible à l'œil humain, dans toute vitesse temporelle inaccessible à l'œil humain »¹⁴.

Si Vertov condamne le dérapage de la réalité et le caractère artificiel des œuvres des autres créateurs soviétiques de son temps, Eisenstein considère que les films vertoviens ne provoquent pas leurs spectateurs à agir et il reproche à Vertov de ne pas « alimenter la capacité de *faire-faire* du cinéma »¹⁵. « Le *kinoglaz*, croit Eisenstein, n'est pas seulement le symbole d'une vision, mais aussi d'une *contemplation*. Or nous ne devons pas *contempler*, mais *agir*. Ce n'est pas un « ciné-œil » qui nous faut, mais un « ciné-poing »¹⁶. En ce qui concerne *L'homme à la caméra*, Eisenstein, qui « tourne le dos au constructivisme de ses débuts »¹⁷ et critique le *kinoglaz* et le montage expérimental de Vertov, n'hésite pas à qualifier cette symphonie cinématographique de « coq-à-l'âne formalistes et pitreries gratuites dans l'emploi de la caméra »¹⁸.

C'est probablement l'écart majeur entre les deux esthétiques (celle de la « fabrique d'attractions » et celle de la « fabrique des faits ») qui empêche Eisenstein de comprendre la question centrale des recherches de Vertov. Pour ce dernier, explorer les faits de la vraie vie, être avec la caméra au cœur des événements et enregistrer le réel à partir de nouveaux points de vue constituent une modalité d'agir, une forme d'interrogation de la réalité. Dans ce cas, *voir* et *faire voir autrement* deviennent actes de la pensée. C'est-à-dire chercher un autre point de vue pourrait signifier, dans les termes d'Hannah Arendt, rejeter les clichés qui « possèdent la fonction socialement reconnue de nous protéger contre la réalité [...] contre l'exigence de notre attention pensante que tous les événements et les faits éveillent en vertu de leur existence »¹⁹.

Le refus du point de vue déjà usité trahit « le regard attentif d'un chercheur de laboratoire »²⁰ ou « la sagacité du clinicien »²¹ qui utilise la caméra comme un vrai

¹² Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets...*, op. cit., p. 379.

¹³ Dziga Vertov définit le « ciné-œil » comme « le ciné-déchiffrage du monde visible aussi bien qu'invisible par l'œil nu de l'homme » (1972, p. 126).

¹⁴ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets...*, op. cit.

¹⁵ Viva Paci, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 107.

¹⁶ Cité dans Paci, op. cit., p. 107.

¹⁷ François Niney, *L'épreuve du réel...*, op. cit., p. 46.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Hannah Arendt, *Responsabilité et jugement*, Traduit par Jean-Luc Fidel, Paris, Payot, 2005, p. 186.

²⁰ Georges Sadoul, *Dziga Vertov...*, op. cit., p. 12.

²¹ Jean-Jacques Marimbert et al., *Analyse d'une œuvre : « L'homme à la caméra », Dziga*

instrument de recherche scientifique et le montage comme une modalité d'analyse et de mise en relation des résultats de cette recherche. Selon Vertov, *L'homme à la caméra*, expérience complexe du « cinéma à cent pour cent »²², « oppose brutalement “la vie comme elle est” vue par l’œil armé d’une caméra (« ciné-œil ») à “la vie comme elle est” vue par le regard imparfait de l’œil humain »²³. Facteur organisateur dans « le chaos apparent de la vie »²⁴, le « ciné-œil » est défini par son créateur comme une somme entre « ciné-je vois » (ce qu’on voit avec la caméra), « ciné-j’écris » (ce qu’on enregistre avec la caméra sur la pellicule) et « ciné-organise » (ce qu’on monte). Si l’objectif de la caméra rend « l’invisible visible »²⁵ et permet à l’homme de dépasser les bornes étroites de sa vision subjective, le montage organise les images « dans un ordre rythmique »²⁶ où chaque enchaînement visuel est porteur de sens.

Comme résultat final de tous ces mélanges, déplacements, coupures, nous obtenons une sorte d’équation visuelle, une sorte de formule visuelle. Cette formule, cette équation, obtenue à l’issue d’un montage général des ciné-documents fixés sur la pellicule, c’est le film à cent pour cent, l’extrait, le concentré de *je vois*, le *ciné-je vois*²⁷.

Vertov condamne la fiction et rejette toute forme de « sorcellerie », mais, en même temps, il cherche une « équation visuelle » afin d’obtenir « le film à cent pour cent », le film indépendant de toute autre forme d’expression artistique. À cause de cet apparent paradoxe, Jean Mitry affirme que c’est une contradiction flagrante « défendre le montage et soutenir dans le même temps l’intégrité du réel »²⁸. Par son affirmation, Mitry se dévoile comme étant l’adepte de la théorie classique du cinéma qui met en relation antagonique la prise de vue, fidèle au réel, et le montage, qui trahirait le réel « au profit d’une création souvent réduite à une manipulation »²⁹.

Dans son livre *L’image-mouvement*, Gilles Deleuze cite et récuse l’observation de Jean Mitry : « Il faut beaucoup de parti pris à Mitry pour dénoncer chez Vertov une contradiction qu’il n’oserait pourtant pas reprocher à une peinture : pseudo-contradiction entre la créativité (du montage) et l’intégrité (du réel) »³⁰. Selon Vertov, le montage, qui porte « la perception dans les choses » et met « la perception dans la matière »³¹ devrait être compris comme une autre conception du réel et non pas comme une trahison ou manipulation du celui-ci. Juste avant l’arrivée du cinéma parlant dans l’Union soviétique, Vertov, par sa compréhension révolutionnaire du montage ainsi que par sa vision synesthésique, enrichit l’image cinématographique ou le « ciné-document fixé sur la pellicule »³² en lui ajoutant la dimension sonore.

Même muet, *L’homme à la caméra* est conçu comme un film « visible et

²² Vertov, 1929, Paris, Vrin, 2009, p. 11.

²³ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets...*, op. cit., p. 119.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 127.

²⁶ *Ibidem*, p. 63.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Paris, Éditions Universitaires, 1973, p. 126.

²⁹ Guy Gauthier, *Le documentaire...*, op. cit., p. 208.

³⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Paris, de Minuit, 1983, p. 117.

³¹ *Ibidem*.

³² Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets...*, op. cit., p. 130.

audible »³³, où le montage « lié à des sons »³⁴ crée un puissant « écho acoustique »³⁵. Anticipé par le film *Odinnadtsaty* [*La Onzième année*] (1928) qui, selon les affirmations de Vertov, a été « monté pour être vu et aussi entendu »³⁶, *L'homme à la caméra* est en même temps une réalisation pratique et une manifestation théorique à l'écran du « Ciné-œil », « le montage du *Je vois !* », et de la « radio-oreille », « le montage du *J'entends !* »³⁷. C'est pourquoi Vertov considère *L'homme à la caméra* comme une « symphonie visuelle »³⁸ et il ne rejette pas l'idée de ses contemporains que ce film soit vu comme « une expérience de musique visuelle, un concert visuel ».

Certains ont déclaré que *L'homme à la caméra* était une expérience de musique visuelle, un concert visuel. D'autres ont considéré le film du point de vue de la mathématique supérieure du montage. Les troisièmes ont déclaré que ce n'était pas « la vie comme elle est », mais la vie *comme* eux ne la voient pas, etc. Cependant, le film n'est pas seulement la somme des faits fixés sur la pellicule, mais aussi le produit, la « mathématique supérieure » des faits³⁹.

3.2. Les « symphonies » de Vertov et l'orchestre de l'« homme nouveau »

Vivement imprégné de l'esprit et des idées communistes de son temps, Vertov considère la « symphonie visuelle » la forme parfaite pour « établir un lien de classe visuel (ciné-œil) et auditif (radio-oreille) entre les prolétaires de toutes les nations et de tous les pays, sur la plateforme du déchiffrement communiste du monde »⁴⁰.

Par cette affirmation, Vertov est très proche de Trotski pour qui le cinéma est « un instrument qui s'impose de lui-même, le meilleur instrument de propagande »⁴¹. Si, pour Trotski, le cinéma est l'instrument parfait pour manipuler les foules, Vertov, comme autres grands idéalistes de sa génération, croit sans réserve dans l'utopie communiste, dans la société parfaite, égalitaire et solidaire. Dans cette société idéale, tout comme dans une symphonie, la « consonance » est assurée par l'existence d'un ensemble-masse, sans l'opposition permanente d'un soliste à cette masse. Garant de l'unité et de l'harmonie de l'ensemble, le chef d'orchestre est remplacé dans la société communiste (telle comprise par Vertov) par le chef politique.

La façon vertovienne de comprendre la révolution bolchévique n'a presque rien en commun avec celle des dirigeants politiques de son temps. Dans une Union soviétique qui fonctionne selon le principe « celui qui n'est pas avec nous est contre nous » (principe qui détourne le sens des mots bibliques), tout le monde est un potentiel « ennemi du peuple » et peut être éliminé si sa voix est différente et sort de l'anonymat. La voix de Vertov, comme celle de Maïakovski, ne se perd pas dans la

³³ *Ibidem*, p. 134.

³⁴ « Dans le film muet [*La onzième année*], nous avons déjà affaire à un montage lié à des sons. [...] Vous vous rappelez aussi comment nous avons montré le vieux roc de 2000 ans et le squelette du Scythe. L'eau n'a pas le moindre frémissement, tout est désertique alentour, puis le "son" commence à monter : les marteaux se mettent à frapper de plus en plus fort, puis on entend les coups d'un gros marteau et enfin, au moment où l'homme se dresse et cogne contre le roc, nous donnons un puissant "écho acoustique" » (*Ibidem*, p. 140).

³⁵ *Ibidem*, p. 140.

³⁶ *Ibidem*, p 134.

³⁷ *Ibidem*, p. 81.

³⁸ *Ibidem*, p. 379.

³⁹ *Ibidem*, p. 118.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 72.

⁴¹ Cité dans Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gonthier Denoël, 1977, p. 29.

foule et leur vision artistique n'est jamais asservie au dogme politique. C'est en ce sens que Vlada Petrić affirme dans son livre *Constructivism in Film* :

To equate Vertov with Trotsky ("Cinema's Trotsky") seems unjustifiable. Whereas Trotsky valued political doctrine above all else during *and* after the time he possessed political power, Vertov and Mayakovsky always held their artistic visions and art in general above politics, defending uncompromisingly freedom of expression. It is therefore appropriate to call Vertov the "Mayakovsky of cinema"⁴².

Comme le fait remarquer Jacques Rancière, « le cinéma propose avec Vertov son communisme propre : un communisme de l'échange universel des mouvements, sorti du dilemme entre l'attente des conditions objectives et la nécessité du coup de force »⁴³. Aveuglé par son idéalisme et profondément convaincu que le développement du « ciné-œil » (comme mouvement de caractère international) « marche au rythme de la révolution prolétarienne mondiale »⁴⁴, Vertov ne comprend pas pourquoi son film est étiqueté comme « formaliste ». C'est une critique inquiétante dans une Union soviétique, où le « grand chef d'orchestre » est en train d'imposer le « réalisme socialiste » comme l'étaillon de toutes les créations artistiques.

Selon Andreï Jdanov, l'idéologue en chef du régime stalinien et le théoricien du « réalisme socialiste », les œuvres formalistes sont antipopulaires, inutiles et dangereuses au peuple qui ne les comprend pas. En conséquence, les auteurs formalistes doivent être condamnés, même à la peine capitale, car ils sont contre leur peuple et contre la révolution. Pour Vertov, c'est d'autant plus paradoxal d'être condamné à cause de son « formalisme » alors même qu'il pense affirmer la même chose que la politique officielle : « la représentation vérifique, historiquement concrète, de la réalité dans son développement révolutionnaire ». On a cité ici la définition canonique du réalisme socialiste, tel qu'elle figure dans les statuts de l'Union des écrivains soviétiques⁴⁵.

Quoique *L'homme à la caméra* puisse être jugé comme trop subtil pour un public de masse, Vertov reste jusqu'à la fin fidèle aux « idées révolutionnaires ». Ainsi, le rapprochement métaphorique entre l'orchestre de musique et la société nouvelle est évident dans la séquence de *L'homme à la caméra*, où, juste avant le début de la projection du film qui va se naître sous les yeux de ses spectateurs, on voit le chef d'orchestre et les musiciens qui se préparent et jouent après la musique qui accompagne le film dans le film. On y assiste au paradoxe vertovien du film muet qui nous fait voir la naissance du son, tout en anticipant la musique concrète de Pierre Schaeffer.

3.3. La fin du « cinéma-vérité ». *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin

Chronique d'un été (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin est un jalon

⁴² Vlada Petrić, *Constructivism in Film – A Cinematic Analysis: The Man with the Movie Camera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 35.

⁴³ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011, p. 41.

⁴⁴ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets...*, op. cit., p. 72.

⁴⁵ Cité dans John Berger, Daniel Howard et Antoine Garrigues, « Réalisme socialiste », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 4 août 2015. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-socialiste/>.

important dans l'histoire du cinéma et du cinéma documentaire. Né à la suite de la rencontre de deux méthodes de travail (de Jean Rouch, le créateur de l'ethnofiction, et d'Edgar Morin, le philosophe adepte du *co-constructivisme*, c'est-à-dire « la collaboration du monde extérieur et de notre esprit pour construire la réalité »), *Chronique d'un été* est un film carrefour. Après avoir expérimenté en Afrique sa méthode de réalisation de documentaires ethnographiques, en donnant la parole aux anonymes, Jean Rouch accepte l'invitation d'Edgar Morin de réaliser le premier documentaire ethnographique en France. La méthode du film est révolutionnaire : le film se développe en filmant les réactions qu'il suscite et il se (ré)invente au fil du tournage et du montage. C'est aussi la première expérience d'anthropologie partagée réalisée devant la caméra. Grâce à la rencontre de bon augure de Jean Rouch et Edgar Morin avec Michel Brault, le documentaire *Chronique d'un été* marque le début du synchronisme image-son.

Le son direct, synchrone 16 mm, permettait ainsi, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, d'aller filmer là où vit, agit, circule, lutte l'homme quelconque du siècle. [...] Ce jour-là, dans les Halles de Paris, quand Marcelline Loridan raconte l'histoire de son retour d'Auschwitz, le cinéma a changé de base. [...] La voix n'est plus séparable ni du corps qui la porte, ni du lieu qui l'abrite, ni du temps qui la façonne⁴⁶.

Même si la victoire du réel semble évidente sur le plan technique ou de la forme, la lutte est perdue sur le plan du contenu. À la confrontation d'après visionnement, Marcelline est accusée d'avoir eu une attitude artificielle. Marcelline se défend en essayant de convaincre son auditoire de la vérité de sa confession, mais le problème de la vérité et de la fausseté est loin d'être résolu. C'est un argument en plus pour (re)questionner la pertinence de la formule « cinéma-vérité ». Il ne faut pas oublier qu'à sa sortie, *Chronique d'un été* a déclenché une polémique centrée sur le terme de « cinéma-vérité », polémique alimentée par Georges Sadoul, mais tempérée par Mario Ruspoli.

Dans une entrevue télévisée accordée en octobre 1962, Ruspoli, tout en restant prudent en ce qui concerne la rupture avec « le cinéma-direct », propose un terme alternatif plus nuancé et plus « juste » : celui de « cinéma-authenticité ».

Je suis un peu contre ce terme de cinéma-vérité parce que la vérité n'est pas un phénomène unique, mais un phénomène large qui s'étend...une vérité verbale par exemple peut très bien ne pas être pensée...enfin vous voyez assez facilement que l'on ne peut pas employer le mot vérité qui est un mot qui synthétise trop la pensée. Cinéma-authenticité me paraît assez juste⁴⁷.

Dans *Le groupe synchrone cinématographique léger*, un rapport rédigé pour UNESCO en octobre 1963, Mario Ruspoli avance l'expression « cinéma direct » et c'est cette expression qui s'impose dans la terminologie cinématographique des années 60.

⁴⁶ Jean-Louis Comolli, « L'oral et l'oracle, la séparation du corps et de la voix ». *Images documentaires* n° 55/56, 1er trimestre, 2006, pp. 12-38, pp. 36-37.

⁴⁷ Séverine Graff, « "Cinéma-vérité" ou "cinéma-direct" : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrages*, n° 134, 2011, pp. 32-46, p. 41.

4. Le cinéma direct. Intervenir sur le réel avec la caméra

Le cinéma direct se développe au croisement de plusieurs expériences conjointes au Canada (ONF - Michel Brault, Pierre Perrault), en France (Jean Rouch, Edgar Morin) et aux États-Unis (Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker). Dans ces trois pays, la révolution du direct s'est faite au niveau technique, politique et esthétique. Malgré leurs différences, le Canada, la France et les États-Unis avaient en commun « une forte tradition documentaire, une organisation politique démocratique, un bon niveau de développement technique et une télévision en expansion »⁴⁸.

La grande nouveauté technique de la caméra légère (16 mm, qui pouvait être portée à l'épaule et qui pouvait avoir un objectif grand-angulaire, la lentille à courte focale qui permettait de capter le maximum), du son synchrone (et de l'apparition de *Nagra*) et la réalisation dans les laboratoires Kodak d'une pellicule plus sensible, qui rendait possible le tournage avec un minimum d'éclairage dans la lumière naturelle, ont permis un nouveau rapport « filmé-filmeur », plus intimiste. Grâce à sa nouvelle autonomie et liberté de mouvement, la caméra pouvait aller au centre de l'événement pour filmer de plus près les vedettes (musicales⁴⁹ et politiques⁵⁰) ou les anonymes⁵¹ qui, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, pouvaient prendre la parole devant la caméra.

Affirmation d'une co-présence du cinéaste avec ce qu'il filme, le cinéma direct change le rapport au réel, qui n'est plus (ex)posé devant la caméra comme une scène devant un spectateur : le film devient un mode d'intervention sur le réel lui-même. Mais la dispute provoquée par la définition de John Grierson continue après l'apparition du cinéma direct et elle sera alimentée par des cinéastes comme Orson Welles, Jean-Luc Godard ou Johan van der Keuken.

Conclusion

« Sometimes you have to lie to tell the truth. »
Robert J. Flaherty

Quand on va au cinéma, on s'attend, dans la plupart des cas, à voir un film de fiction. Dans le noir de la salle, où la perception individuelle est amplifiée, on veut s'évader de la réalité. À travers l'écran de cinéma, les spectres réactivent la mémoire et leur histoire se mélange à la nôtre. Le noir permet au spectateur de s'isoler et cette forme de solitude, volontairement choisie au moment de l'entrée dans la salle de cinéma, lui assure la *catharsis*, la libération des tensions.

Comme le fait pertinemment remarquer Wolfgang Schivelbusch, le spectateur dans le noir « is alone with himself and the illuminated image because social connections cease to exist in the dark. [...] Every lighted image is experienced as the light at the end of the tunnel – the visual tunnel, in this case – and as a liberation from

⁴⁸ Guy Gauthier, Philippe Pilard, Simone Sychet, *Le documentaire passe au direct*, Montréal, VLB, 2003, p. 8.

⁴⁹ Bob Dylan dans *Dont look back* (1967) de D. A. Pennebaker ou Mick Jagger dans *Gimme Shelters* (1970) de Albert et David Maysles et Charlotte Zwerin.

⁵⁰ John F. Kennedy dans *Primary* (1960) de Robert Drew.

⁵¹ Voir, par exemple, *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin, ou *Pour la suite du monde* (1963) de Michel Brault, Marcel Carrière et Pierre Perrault.

the dark »⁵².

D'ailleurs, le documentaire est encore considéré par le grand public comme un « genre mineur » qu'on préfère voir à la télé⁵³. Si le film de fiction est fréquemment encadré par son public dans la sphère des verbes « sentir » ou « rêver », le documentaire doit informer (selon l'opinion courante), tout en s'adaptant aux divers dispositifs et types de réception. « Le message, c'est le médium ». Si l'on est d'accord avec McLuhan, il faut alors reconnaître qu'un documentaire vu dans une salle de cinéma diffère du même documentaire vu à la télé, sur une tablette ou sur un téléphone intelligent.

Si l'entrée dans la salle de cinéma constitue presque un rituel et le spectateur vient vers le film de fiction afin de « purifier ses émotions », la situation est toute autre dans le cas du documentaire. Le documentaire - tout en partageant le même destin que la télévision - est de plus en plus vu comme un intrus qui doit vite s'imposer, informer et attirer l'attention. Sinon, il va être chassé par la télécommande.

Nous nous sommes demandé au début de notre texte, si une définition qui exclut toutes traces de fiction dans le documentaire pouvait être juste. Sans avoir eu la prétention d'épuiser le sujet, nous avons analysé divers cas où la fiction est imbriquée au documentaire. Nous n'avons pas de réponses définitives, mais, au contraire, à notre réflexion s'ajoutent d'autres questions. Est-ce que le documentaire doit toujours informer, « dire » toujours la vérité, toute la vérité ? Le documentaire devrait-il affirmer une seule vérité ou, plutôt, une vérité multiple, polyphonique ?

Au début du 20^e siècle, le philosophe allemand Hans Vaihinger, tout en s'inspirant de la pensée de Kant, a développé la philosophie du « comme si ». Selon lui, même dans le domaine scientifique, la fiction peut avoir un rôle positif en favorisant la découverte de la vérité. C'est le cas des mathématiciens qui, pour trouver des solutions aux problèmes, doivent sans cesse inventer. Par leur geste, les mathématiciens ressemblent aux poètes qui, dans leur vers, ne décrivent pas le monde, mais l'inventent pour qu'ils arrivent à une forme supérieure de connaissance. Dans *Die Philosophie des « Als Ob »* [*La philosophie du « comme si »*] (1911), Vaihinger donne l'exemple de « l'artifice » ou de « l'astuce [Kniff] » utilisé par le mathématicien français Pierre de Fermat.

L'invention de la fiction (x+e) et l'emploi de la méthode des opérations antithétiques [la seconde opération annulant la première] permettent ainsi d'atteindre un résultat extrêmement important. La pensée mathématique adopte exactement la même méthode, même si elle se présente sous une forme plus simple, pour résoudre certaines équations du second degré. [...] J'affirme que toutes les opérations fictionnelles, d'un point de vue formel, sont parfaitement identiques aux opérations mathématiques citées⁵⁴.

Si Vaihinger avait raison, pourquoi n'accepterait-on pas la vérité de l'affirmation de Flaherty ? Dire des « mensonges » pourrait être une forme de découverte de la vérité cachée. Le documentaire « témoigne » sur l'événement de la

⁵² Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 2006, p. 152.

⁵³ Voir Jean-Marc Lavaur et Adriana Ţerban, *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 70.

⁵⁴ Hans Vaihinger, « Extrait du chapitre XXVI de la Philosophie du comme si », *Philosophia Scientiae*, n° 9-1, 2005, <http://philosophiascientiae.revues.org/625>, pp. 182-184.

réalité, mais cette réalité s'imprègne toujours de la subjectivité du documentariste (par le point de vue choisi, par la sélection qu'il opère dans l'événement, par la syntaxe des faits dans le montage et même par le rythme). Le documentariste et la réalité qu'il donne à voir sont deux « vases communicants », car ce n'est pas seulement la réalité qui porte l'empreinte de cette rencontre. À son tour, le documentariste la porte aussi et cela se reflète dans le documentaire qui résulte de cette interaction.

BIBLIOGRAPHIE

- Arendt, Hannah, *Responsabilité et jugement*, Traduit par Jean-Luc Fidel, Paris, Payot, 2005.
- Aumont, Jacques, *Les limites de la fiction : considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Montrouge, Bayard, 2014.
- Bergala, Alain (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989.
- Berger, John, Howard Daniel et Antoine Garrigues, « Réalisme socialiste », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 4 août 2015. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-socialiste/>.
- Cardinal, Serge, *Deleuze au cinéma : une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010.
- Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.
- Comolli, Jean-Louis, « L'oral et l'oracle, la séparation du corps et de la voix ». *Images documentaires* n° 55/56, 1^{er} trimestre, 2006, pp. 12-38.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, de Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, de Minuit, 1983.
- Dudemaine, André, « L'âme est un voyageur imprévisible », *24 images*, n° 134, 2007, pp. 54-57, <http://id.erudit.org/iderudit/17285ac>.
- Esquenazi, Jean-Pierre (dir.), *Vertov. L'invention du réel*, Paris, Harmattan, 1997.
- Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gonthier Denoël, 1977.
- Friedberg, Anne, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 2006.
- Gauthier, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Gauthier, Guy, Philippe Pilard, Simone Sychet, *Le documentaire passe au direct*, Montréal, VLB, 2003.
- Graff, Séverine, « “Cinéma-vérité” ou “cinéma-direct” : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrages*, n° 134, 2011, pp. 32-46.
- Hardy, Forsyth (éd.), *Grierson on Documentary*, New York, Washington, Praeger, 1971.
- Jauss, Hans-Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard, 1990.
- Kristeva, Julia, *Séméiotique. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, du Seuil, 1969.
- Langlois, Philippe, *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*, Paris, MF, 2012.
- Lavaur, Jean-Marc, et Adriana Ţerban, *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- Maribert, Jean-Jacques (dir.), Éric Dufour et Laurent Jullier, *Analyse d'une œuvre : « L'homme à la caméra », Dziga Vertov*, 1929, Paris, Vrin, 2009.
- Mauro, Didier, *Praxis du cinéma documentaire. Une théorie et une pratique*, Paris,

- Publibook, 2013.
- McLane, Betsy A., *A New History of Documentary Film*, New York, Bloomsbury Academic, 2013.
- McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Traduit par Jean Paré, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993.
- McLuhan, Marshall, *La Galaxie Gutenberg : face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Traduit par Jean Paré, Paris, Mame, 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010.
- Millet, Thierry, *Bruit et cinéma*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.
- Mitry, Jean, *Histoire du cinéma muet*, III, Paris, Éditions Universitaires, 1973.
- Niney, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles, 2002.
- Odin, Roger, *L'âge d'or du documentaire*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Paci, Viva, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.
- Petrić, Vlada, *Constructivism in Film – A Cinematic Analysis: The Man with the Movie Camera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Rancière, Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.
- Sadoul, Georges, *Dziga Vertov*, Paris, Champ libre, 1971.
- Schaeffer, Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction », *Vox poetica*, 2002, <http://www.voxpoetica.org/t/articles/schaeffer.html>.
- Scheinfeigel, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008.
- Vaihinger, Hans, « Extrait du chapitre XXVI de la *Philosophie du comme si* », *Philosophia Scientiae*, n°9-1, 2005, <http://philosophiascientiae.revues.org/625>.
- Vertov, Dziga, *Articles, journaux, projets*, Traduction et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, Cahiers du cinéma, 1972.