

[ÉDUCATION À L'IMAGE]

FORMATION:

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ET LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

> BOITE À OUTILS À L'USAGE DES PORTEURS DE PROJETS ET INTERVENANTS EN ÉDUCATION À L'IMAGE

par Nathalie Marcault D'après une formation pensée par Virginie Mespoulet et Nathalie Marcault

SOMMAIRE

I - Petite histoire du documentaire	03
 1 - Naissance du cinéma 2 - Les films d'engagement social et de témoignage 3 - Le succès des films de guerre et de propagande 4 - De l'ethnographie d'après-guerre au cinéma direct 5 - Les années 1970 : du cinéma vérité au cinéma militant 6 - Les années 1980 et 1990 : la fin du collectif 7 - Le renouveau du cinéma militant 8 - Le documentaire se renouvelle et trouve d'autres moyens de diffusion 	04 04 04 04 05 06 06
II - Qu'est qu'un documentaire ?	08
1 - Un problème de définition2 - Le documentaire de création	08 09
III – Fiches techniques	10
 1 - La note d'intentions de réalisation 2 - Le point de vue documenté 3 - La bonne distance 4 - Le dispositif ou la mise en scène documentaire 5 - Documentaire et fiction 6 - La dimension du temps 6.1 - Le temps de la fabrication 6.2 - Les temporalités du film 7 - Le triptyque filmeur / filmé / spectateur 	10 10 11 12 12 14 14 14
IV - Annexes : l'état du documentaire	17
Annexe 1 - Le principe de la co-production Annexe 2 - la production et le marché du documentaire en 2017 Annexe 3 - L'économie du documentaire en 2017	17 17 18
V - Lexique	19
VI - Bibliographie	20
VII - Filmographie	21

I - Petite histoire du documentaire

1 - Naissance du cinéma

« Nous avions remarqué combien il serait intéressant de montrer à toute une salle sur un écran des scènes animées représentant avec fidélité des objets et des personnes en mouvement. » Les Frères Lumière

Naissance du cinéma en 1895, avec les frères Lumière.

Les premiers films des frères Lumière sont des plans séquences qui saisissent des scènes de la vie quotidienne : l'arrivée du train en gare de La Ciotat, la sortie d'une usine, les Champs Élysées...

Le premier film de cinéma est donc un film documentaire!

Mais...

il arrivait aux frères Lumière de faire jouer des personnes pour favoriser l'action. Ainsi dans *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, ils avaient demandé aux ouvriers de se tenir groupés derrière la porte fermée de l'usine et de sortir dès que celleci s'ouvrait. Leur caméra pouvait alors capter les trajectoires en tous sens des employés qui composaient une image de cinéma particulièrement dynamique.

Dès les origines du cinéma, il y a donc aussi mise en scène du réel. Dès le début, le documentaire s'appréhende comme une « fiction du réel ». Et l'on voit que la notion de fidélité au réel, que revendiquent les frères Lumière, est d'emblée sujette à caution.



Au commencement de l'image animée, la croyance est que l'image ne ment pas. Ainsi, dans les années 1920, on raconte l'histoire d'un juge qui demande qu'on filme deux femmes accusées de vol d'enfant, pour voir qui ment...

Depuis, on a compris que la preuve par l'image n'existe pas...

Flaherty: « On doit parfois mentir pour atteindre la vérité ».

Deux films vont profondément marquer la genèse du cinéma documentaire.

Nanouk (1921) de Robert Flaherty, réalisateur américain, considéré comme le « père » du documentaire

Nanouk est construit autour d'un héros typique, un Inuit, qui raconte ses conditions de vie avec sa famille. Le cinéaste-explorateur est d'abord envoyé dans le grand Nord en mission de prospection pour trouver du minerai. A son troisième voyage, son patron lui propose de partir avec « une de ces nouvelles machines bizarres ». Flaherty embarque une caméra et invente une nouvelle façon de filmer la réalité qu'on nommera plus tard « le documentaire romancé ». Il met en scène des situations avec la participation des personnages pour dramatiser l'action. Une fiction tisse donc le cinéma de Flaherty qui demande à Nanouk de refaire des gestes ancestraux déjà en voie de disparition à l'époque. Avec l'héritage de Flaherty, se pose la question du principe de reconstitution de la réalité.

Flaherty inaugure l'une des veines du documentaire, creusée plus tard par Jean Rouch : le documentaire anthropologique.

Eisenstein : « Nous les cinéastes russes, avons épuisé Nanouk à force de l'étudier ».

L'homme à la caméra (1929) de Dziga Vertov, réalisateur soviétique

Dans un geste radicalement différent de celui de Flaherty, Vertov met au point « le cinéma à l'improviste » qui consiste, selon lui, à enregistrer la réalité, en l'occurrence, la journée d'une ville dans L'homme à la caméra. Dans un deuxième temps, alors que Flaherty s'était principalement intéressé au tournage, Vertov va s'intéresser au montage. Tous les procédés sont utilisés : l'accéléré, le fondu, le collage avec le fameux effet Koulechov qui montre qu'un plan isolé n'a aucun sens et qu'il ne prend signification qu'avec ce qui le suit ou le précède.

Flaherty pratiquait un montage linéaire descriptif. Vertov s'engage dans un montage polyphonique : il n'y a pas un récit, mais des thèmes qui s'entrechoquent. L'objectif étant de créer de la dramaturgie et de l'émotion chez le spectateur.

Alors que Flaherty avait une tendance passéiste, Vertov est inspiré par les cubistes dadaïstes, le futuriste, le constructivisme... Il se passionne pour les foules, les machines et les événements. Pour lui, le cinéma doit restituer la vie telle qu'elle est et non plus telle qu'on veut bien la mettre en scène et telle qu'on veut bien la jouer.



Dziga Vertov en avant-propos de L'homme à la caméra : « Le film que vous allez voir est un essai de diffusion cinématographique de scènes visuelles, sans recours aux intertitres, sans recours au scénario, sans recours au théâtre. Cette œuvre expérimentale a pour but de créer un langage cinématographique absolu et universel complétement libéré du langage théâtral ou littéraire ».

2 - Les films d'engagement social et de témoignage

C'est John Grierson, travailliste anglais, qui utilise pour la première fois le terme « documentaire » pour qualifier le film Moana de Flaherty. Il écrit : « J'étais fasciné par la façon dont Flaherty avait réalisé le film Nanouk l'esquimau. Il avait rejeté la formule hollywoodienne et s'était dit : quel est le véritable drame de la vie esquimaude ? C'est que l'esquimau doit braver les intempéries en quête de nourriture. En éclairant ce simple aspect de la vie esquimaude, il suggéra quelque chose de nouveau. En fait, je crois que le film documentaire tel que nous le connaissons est issu de cette démarche. » Extrait de Monsieur Grierson de Roger Blais.

Grierson décrit le documentaire comme « le traitement créatif de la réalité ». Il est le trait d'union entre le naturalisme de Flaherty et le montage à la russe de Vertov. Il tourne *Drifters* (1929), film sur la pêche aux harengs dans la mer du Nord. Il fonde l'école britannique du documentaire, avant de partir pour le Canada où il crée l'Office national du Film. Il y forme toute une génération de cinéastes jusqu'à l'arrivée du cinéma direct. Grierson s'intéresse au travail quotidien des hommes et à leur lutte contre les éléments.

Dans la même veine : le Néerlandais, Joris Ivens. En 1933, il réalise avec Henri Storck, le documentaire militant *Misère au Borinage* qui dénonce la misère des mineurs et la sauvagerie de l'exploitation des prolétaires. Le film sera interdit de projection publique pendant plusieurs années. Grand nom du cinéma documentaire, surnommé le «Hollandais volant», portant un regard militant sur le développement économique et ses inégalités, il a consacré ses derniers films à la Chine.

3 - Le succès des films de guerre et de propagande

Vers 1930, le cinéma se met à parler. Dans un premier temps, la fiction s'accommodera mieux de cette nouveauté que le documentaire qui use et abuse du commentaire, devient bavard et connaît une forme d'institutionnalisation. Par ailleurs, la montée des nationalismes et des extrémismes va transformer l'acte de filmer en un instrument de propagande.

La propagande n'est pas un point de vue, il est le point de vue. C'est une vision sans regard, à prétention universelle, qui se fait passer pour l'évidence.

La cinéaste allemande Leni Riefenstahl réalise *Le triomphe de la volonté* (1934), film de propagande nazie, et *Les dieux du stade* (1938) sur les jeux Olympiques de Berlin de 1936. Elle dispose des plus gros moyens jamais attribués à un documentaire jusque là.

Les Américains, eux, font appel à des cinéastes hollywoodiens comme Franck Capra pour filmer la guerre.

Avec les films de guerre, le documentaire fait un travail de mémoire. Les Américains filment la libération des camps en couleur. On constitue des archives pour les générations futures : on ne filme plus seulement pour son contemporain.

4 - De l'ethnographie d'après-guerre au cinéma direct

Guy Gautier, « le documentaire, un autre cinéma » : « Le processus est toujours le même : l'évolution des attitudes créatives précède de peu l'invention technique qui va leur permettre de s'affirmer. Les photographes impatients de mouvement préparent l'arrivée du cinéma (...). Les réalisateurs de documentaires condamnés à la post-synchronisation rêvent d'une caméra mobile capable de circuler en liberté ».

Dans les années 1950, un vent de liberté souffle sur le cinéma documentaire. L'allègement du matériel donnera aux cinéastes les moyens d'exercer cette liberté. Jean Rouch, ethnographe français, filme aux quatre coins du monde.

Présenté comme une œuvre fondatrice de la Nouvelle Vague, le film *Les Maîtres fous* (1956) a été tourné au Ghana, en Afrique occidentale. Rouch y filme une cérémonie où l'on appelle les « Haoukas », les dieux de la technique. Il enregistre de vrais sons sur le terrain car on vient d'inventer un magnétophone portatif.

L'évolution technique va considérablement modifier le genre documentaire. En 1958, le son est synchronisé avec la prise de vue : les personnages filmés vont pouvoir témoigner. Des mouvements comme le « free cinema » en Grande-Bretagne ou encore le « cinéma vérité » en France seront portés par cette idée que le cinéma allait devenir le lieu d'expression d'une parole libre. Les cinéastes anglais Karel Reisz et Lindsay Anderson érigent leur pratique en protestation contre le cinéma documentaire de l'époque, jugé moralisateur.

À la fin des années 1960 au Québec, un mouvement se crée avec un groupe appelé Vidéograph, animé par Robert Forget, incitant tout le monde à partir en tournage et à filmer des gens n'importe où et n'importe quand.

Michel Brault, chef opérateur et cinéaste québécois, a été un des premiers praticiens de la caméra portée. En 1958, il réalise le court métrage *Les raquetteurs* avec un matériel léger qui lui permet de s'introduire dans un congrès de raquetteurs. Le documentaire cesse d'être condamné au point de vue extérieur. Puis Brault introduit la caméra à l'épaule sur le tournage de *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin et signe la naissance du cinéma direct qui offre la possibilité de se libérer du commentaire en voix off. L'histoire de cette collaboration entre les Français et le Québécois est intéressante. Rouch et Morin avaient commencé leur tournage avec une énorme caméra de 30 kg et ne pouvaient filmer que des gens statiques. Comme ils avaient été impressionnés par l'agilité de Brault dont ils avaient vu *Les raquetteurs*, ils ont décidé de faire appel à lui et c'est ainsi que *Chronique d'un été* s'est mis à courir les rues.

Aux États-Unis, Richard Leacock, qui fut un des opérateurs de Flaherty, filme dans *Primary* les élections primaires qui conduiront à l'élection de Kennedy. La méthode Leacock tient du reportage par son côté intrusif mais c'est par la fréquentation prolongée des personnes et/ou des lieux ou par la connaissance du terrain qu'une autre dimension intervient. Ce que le direct a apporté, c'est un approfondissement du vécu, la possibilité de transférer la parole aux acteurs de l'histoire.

Cela est rendu possible grâce aux innovations techniques des années 60 et 70 : Nagra et Perfecton proposent un magnétophone léger, autonome (sur batterie) et synchrone. En 1963, à l'initiative de Pierre Scheffer (service recherche de l'ORTF), une rencontre à Lyon de documentaristes (Leacock, Brault, Pennebaker, Ruspoli, Rouch...) conduit à l'invention de l'Eclair-Coutant, une caméra légère qui filme en 16 mm. A la fin des années 60, arrive la vidéo. Moins coûteuse que le film, elle permet une synchronisation directe puisque l'image et le son sont sur la même bande. Ce qui peut avoir des effets pervers.

Jean Rouch: « Quand tu tournes avec une caméra comme la mienne, toutes les 3 minutes, il faut changer de magasin (...). Quand tu remontes ta caméra, tu réfléchis. C'est ce qui manque aujourd'hui. Il faudrait que, sur les vidéos actuelles, les gens aient un travail à faire pour s'arrêter et pour éviter de s'endormir au ronron d'un truc qui tourne. »

5 - Les années 1970 : du cinéma vérité au cinéma militant

À la fin des années 1960, au moment où les mouvements de protestation explosent, les caméras vont s'introduire partout, grâce à une vidéo légère et moins coûteuse. Le cinéma vérité, expression qui ne cesse d'alimenter la polémique, devient militant avec la montée des résistances. Morin fut l'inventeur, Rouch le pionnier, et Marker le défricheur.

Chris Marker occupe une place à part dans le cinéma documentaire. On le rattache souvent au cinéma direct mais c'est davantage un essayiste et un penseur qui a porté l'art du commentaire à un sommet. Il signe notamment *Sans soleil*, *La jetée* ou encore *Le fond de l'air est rouge*. Ses films incluent toujours une réflexion sur la notion de représentation. Il a détourné la formule « cinéma-vérité » en « ciné-ma vérité ». Ce terme de « cinéma vérité », proposé pour la publicité de *Chronique d'un été*, a été abandonné par les Français au profit de « cinéma direct ».

En 1967, À bientôt j'espère marque l'irruption du cinéma d'intervention qui s'immisce dans les luttes ouvrières. « Le film que vous souhaitez, c'est vous qui le ferez ! », lance Marker aux ouvriers. Ils ne veulent pas d'une augmentation de salaire, mais ils veulent remettre en cause le fonctionnement global de la société. C'est la première fois qu'une usine est occupée depuis 1936.

Ce sera le principe des groupes Medvedkine dans les années 1970. Marker forme les ouvriers à la caméra et ils s'en emparent pour filmer leurs conditions de vie et de travail. En 1973, Chris Marker travaillera notamment avec les ouvriers de Lip, rassemblés dans le collectif Vidéo Out, dont sortira *Puisqu'on vous dit que tout est possible* (1973). Après l'échec des négociations salariales avec la direction des usines Lip, les ouvriers se mettent en grève. Ils séquestrent la direction et en appellent au gouvernement. Au bout de quelques jours, ils décident de s'approprier l'entreprise et reprennent le travail en autogestion.

En 1977, Marker dresse un bilan lucide de toutes ces années de lutte dans Le fond de l'air est rouge.

Toujours avec une volonté militante : Le Chagrin et la Pitié de Marcel Ophüls. Le film sort en 1971 et tente de présenter plus objectivement la France durant la Seconde Guerre mondiale : l'attitude des Français face aux juifs, l'image faussement unanime d'une France entièrement résistante, le distinguo entre nazi et allemand. Il s'agit en l'occurrence de faire de l'investigation historique.

Marcel Ophüls donne une place aux témoins directs de l'histoire. Il y a des mémoires, et pas une mémoire unique.

Des années plus tard, on retrouvera ce type de travail dans *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) : une somme documentaire de presque 10 heures : tout repose sur la force des témoins et des lieux d'aujourd'hui.

Lanzmann traque les bourreaux avec une technique d'entretien sans dérobade possible. Il fait répéter aux survivants les gestes qu'ils ont fait et auxquels ils doivent la vie. Il n'y a aucune archive dans ce film. Lanzmann considère que ressortir les archives des camps revient à les banaliser : on ne peut pas montrer ce qui n'est pas montrable. Plutôt que de qualifier les personnages de témoins (nous ne sommes ni dans le registre de la preuve, ni dan celui de la foi), on préfèrera parler d'acteurs d'un transfert au sens psychanalytique du terme.

Dès le début des années 1960, le Néerlandais Johan van der Keuken, autre cinéaste documentariste majeur, commence à réaliser des documentaires de formats très différents, parfois longs comme dans *Amsterdam global village*, en 1996, qui dure 4 heures, parfois courts.

« Tourner un film devient un imprévisible qu'on a soi-même déclenché ».

Van der Keuken est un réalisateur vagabond. De *Amsterdam global village* où il parcourt la ville et nous montre ses facettes cosmopolites, il dit : « Il s'agit tout comme mes autres films d'un voyage et un voyage est, naturellement, toujours autant une expérience intérieure qu'extérieure. Ce n'est pas un documentaire classique, avec un plan bien défini, des explications, un déroulement. (...) Il utilise la narration avec parcimonie, car mon premier souci n'est pas d'expliquer. Je veux montrer et évoquer des corrélations. Ainsi le spectateur est impliqué, et prend conscience de lui-même de ces corrélations. »

Filmant lui-même ses images, en privilégiant des plans souvent longs, des détails, jouant sur la répétition, le mouvement, le décadrage, il considère le montage comme une réinterprétation du tournage, ce qui donne à ses films une grande liberté de formes.

6 - Les années 1980 et 1990 : la fin du collectif

Après la sociologie, le documentaire redécouvre la psychologie dans les années 1980.

Là encore, l'évolution technique a encouragé ce mouvement. Aujourd'hui, les caméras sont de plus en plus accessibles. Après les équipes légères qui tournaient surtout en pellicule, la vidéo prend le relais dans les années 1980 avec la Bétacam puis les DV qui permettent de tourner seul. Avec ces outils, le documentaire va s'emparer du genre autobiographique, à l'exemple de Hervé Guibert filmant ses dernières heures dans La pudeur ou l'impudeur (1991) ou Dominique Cabrera qui filme la chronique de sa propre dépression dans Demain et encore demain (1995). Agnès Varda, Denis Gheerbrant ou encore Alain Cavalier profitent de la légèreté du matériel pour creuser plus profondément le sillon autobiographique ou pour aller à la rencontre de l'autre. Tandis que Nicolas Philibert continue à tourner en pellicule, portant un regard singulier sur les lieux qu'il filme, qu'il s'agisse d'un hôpital psychiatrique, d'un institut pour sourds, d'une école rurale (Être et avoir), ou de la galerie du Muséum d'histoire naturelle.

La postproduction s'est aussi beaucoup allégée : grâce aux nouveaux logiciels de montage, avec un ordinateur, on peut monter un film chez soi.



D'abord grand reporter photographe, Raymond Depardon se situe dans la lignée du cinéma direct, mais avec un goût prononcé pour le travail solitaire. Dans *Délits flagrants* (1994), on est bien loin de la caméra à l'épaule de *Reporters* (1981), mais déjà dans l'esprit de *Profils paysans* (2001 : *L'approche*, 2004, *Le quotidien*, 2007 : *La vie moderne*), et de *10ème chambre* (2004). Pour réaliser cette trilogie, Depardon a filmé pendant 10 ans des paysans de moyenne montagne qui vont disparaître sous l'effet des mutations économiques. Son approche est fondée sur la recherche de la bonne distance.

7 - Le renouveau du cinéma militant

Les années 2000 voient le retour du documentaire d'investigation qui traite de questions comme les scandales financiers ou politiques, les manœuvres des multinationales, l'environnement ou la malbouffe.

Les nouveaux documentaristes réinvestissent le champ du collectif.

En France,

- Jean-Michel Meurice est l'un des spécialistes de ce genre documentaire : *Elf, une Afrique sous influence* (2000), *La prise du pouvoir par François Mitterrand* (2001), *L'éléphant, la fourmi et l'État* (2003) sur la fermeture de Metaleurop.
- Pierre Carles dans *Pas vu, pas pris* (1998) sur les pratiques journalistiques suspectes et les risques de collusion avec les politiques.
- William Karel sur Mitterrand dans *Un mensonge d'État* (2000), et sur la politique américaine avec notamment Le monde selon Bush (2004)

À l'étranger, les documentaristes polémistes vont s'en donner à cœur joie.

Michael Moore en tête de liste...Né en 1954 à Flint, il est fils d'un ouvrier de General Motors. Il était prédestiné à devenir un « col bleu ». A 22 ans, il fonde « *The Flint voice »*, journal alternatif, avant d'entrer à la rédaction d'un journal de gauche. En 1989, il vend tous ses biens personnels, et parvient à réaliser son premier film, *Roger and I*. C'est le plus gros succès commercial de tous les temps pour un documentaire. Pour ses attaques à répétition, il a été poursuivi 23 fois en justice, avec ... 23 victoires à son actif.

8 - Le documentaire se renouvelle et trouve d'autres moyens de diffusion



En plus des documentaires unitaires, la télévision produit, depuis quelques années, des séries documentaires. Elles s'emparent de sujets qui donnent lieu à des enquêtes fouillées demandant du temps d'exposition. Elles se déploient sur plusieurs épisodes à l'instar de *Manipulations* (2011) de Jean-Robert Viallet (6 épisodes d'une cinquantaine de minutes). Cette série politique diffusée par France plonge le spectateur au cœur de l'affaire d'Etat Clearstream. Autre exemple, la série *Capitalisme* (2014) de llan Ziv (6 épisodes de 52 mn), diffusée sur Arte.

Ces nouveaux formats sont un moyen de renouveler le genre et de lutter contre la multiplication des écrans (ordinateurs, tablettes, smartphones...) qui fait perdre au diffuseur TV ses repères d'audience et de marché. Les réalisateurs se lancent sur tous les supports et dans toutes les directions. Le genre documentaire explose. Il est réalisable par tous (moyens de tournage/montage simplifiés et moins chers) et accessible à tous sur des créneaux de diffusion de plus en plus variés, dans une économie qui se cherche.

Progressivement l'internet s'impose...

La tendance est aux webdocumentaires qui tentent de réinventer certains codes de narration et font de l'internaute un acteur impliqué dans le récit. Apparus au milieu des années 2000 sur la toile, ils ouvrent de nouveaux champs de création et sont en constante évolution du fait des innovations techniques. Dans le webdocumentaire, l'internaute navigue à sa guise, approfondit certaines thématiques et peut même parfois entrer en relation avec les protagonistes du film. Ce genre est en plein développement, même s'il n'a pas encore trouvé son économie propre.

Les diffuseurs TV se saisissent du genre. France 5 est l'une des premières chaînes à s'être lancée dans le webdoc. Dès 2011, elle proposait sur son site une collection racontant, en 24 webdocs signés par des auteurs de quatre continents, le monde du XXème siècle, les grands bouleversements qui le transforment et influencent nos destins. Arte a connu l'un des plus grands succès avec *Prison Valley* (2009), un webdoc de Philippe Brault et David Dufresne. 200 000 internautes l'avaient vu en septembre 2010, six mois après sa mise en ligne, mais surtout 25% sont allés jusqu'au bout du film : un exploit sur internet. France 3 a inauguré le principe du blogdocumentaire qui donne la possibilité aux internautes d'intervenir directement dans la réalisation d'un documentaire diffusé sur le premium.

Aux côtés des séries et des webdocs, on trouve aussi des formats plus courts. France Télévisions a ainsi créé IRL, la « plate-forme du réel » pour explorer les nouvelles écritures. Ce laboratoire propose des films courts et innovants qui ouvrent le champ aux expérimentations narratives et formelles. Comme la websérie *Selfiraniennes* (2018) de Ségolène Davin et Charlie Dupiot. En six épisodes de 5 à 7 minutes, onze Iraniennes se racontent face à leur miroir et dévoilent ainsi leur place dans la société. Les auteures envisagent de décliner ce dispositif dans d'autres pays.

Les séries peuvent se décliner sur plusieurs supports. C'est le cas de *Parade* (2015) de Mehdi Ahoudig et Samuel Bollendorff (10 épisodes de 5 minutes), sorte de conte post-industriel qui nous emmène à la rencontre des cultures populaires du Nord de la France. Cette œuvre qui mêle images fixes et animées a été diffusée sur les sites internet de France 3 Nord-Pas-de-Calais, *La Voix du Nord* et Pictanovo (agence régionale des Hauts de France pour le cinéma et l'audiovisuel). Les nouveaux supports de diffusion permettent de renouveler le genre documentaire en inventant une nouvelle façon de raconter des histoires dans des formes inédites.



Pour accompagner ce mouvement, le CNC a créé en 2011 le web-cosip qui soutient les œuvres destinées à une diffusion sur internet et depuis le 1^{er} janvier 2018, les œuvres destinées aux SMAD (services de médias audiovisuels à la demande) peuvent aussi bénéficier de ces aides. Existe également un fonds d'aides aux projets pour les nouveaux médias qui accompagne des œuvres audiovisuelles innovantes intégrant les nouveaux écrans connectés dans leur démarche de création et de diffusion.

II - Qu'est-ce qu'un documentaire ?

Jean-Xavier de Lestrade, réalisateur et ancien président de la Scam (Société civile des auteurs multimédia) dans une interview au Monde : « La définition officielle du documentaire est si large que des reportages sans point de vue, très rapidement tournés, pour un coût très bas, obtiennent ce label. A tort ».

« Les auteurs, réalisateurs, producteurs, responsables de programmes de chaînes, directeurs de festival parlentils exactement de la même chose quand ils évoquent le documentaire, le documentaire de création, la création documentaire, le documentaire d'auteur, ou encore le cinéma documentaire...? ». L'état du documentaire, ROD (Réseaux des organisations du documentaire).

1 - Un problème de définition

Documentaire vient du mot latin « documentum » qui signifie ce qui sert à instruire.

Et dans *Le Petit Robert*, on trouve cette définition : « film didactique présentant des documents authentiques, non élaborés pour l'occasion ».

Le mot « documentaire » et sa définition sont encore cause de confusion, de clichés, d'a priori. On emploie des termes spécifiques tels « documentaire de création » ou « documentaire d'auteur » pour faire valoir la distinction entre la simple notion de « document audiovisuel », relevant d'un travail d'information, et celle de « film documentaire » où interviennent des questions de forme.

L'article 4 du décret n°90-66 du 17 janvier 1990 définit l'œuvre audiovisuelle au sens du droit de la communication audiovisuelle : « Constituent des œuvres audiovisuelles les émissions ne relevant pas d'un des genres suivants : œuvres cinématographiques de longue durée ; journaux et émissions d'information ; variétés ; jeux ; émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau ; retransmissions sportives ; messages publicitaires ; télé-achat ; autopromotion ; services de télétexte ».

Cette définition en creux élimine tout ce qui n'appartient pas à l'œuvre audiovisuelle, sans la définir elle-même. Cette méthodologie a été retenue par le pouvoir réglementaire dans le but de ne pas figer la liberté créative. En effet, une définition positive des fictions télévisuelles, des documentaires et des documentaires de création avait été posée par une note terminologique de la Commission nationale de la Communication et des libertés (CNCL) le 31 décembre 1987.

Elle définissait le documentaire de création comme caractérisé par la maturation du sujet traité, la réflexion approfondie et la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et/ou d'un auteur. Le Conseil d'État l'a désavoué le 20 janvier 1989, dans une affaire CNCL/SA Télévision 1, considérant que ces définitions posaient une définition trop restrictive de la notion d'œuvre audiovisuelle.

Frédérick Pelletier, « À propos d'un malentendu » dans Hors Champ, septembre 2003 : « La télévision, parce qu'elle finance et distribue le documentaire de façon très importante, a modifié la pratique des cinéastes et les attentes du public envers ce genre. De même, parce que c'est l'une des fonctions avouées de la télévision que d'informer, on a exigé du documentaire qu'il soit informatif, entraînant une confusion entre le cinéma documentaire issu de diverses traditions - Vertov, Perrault, Flaherty, Grierson, etc. - et ce que l'on nomme « grand reportage» ».

Ce qui distingue le documentaire du reportage ou du magazine, c'est qu'il ne prétend pas à l'objectivité: les documentaristes assument leur subjectivité, et ils l'explicitent pour le spectateur. Le documentariste a un point de vue d'auteur. Il y a une intention, un engagement, un regard personnel. Le documentaire ne prétend pas restituer la vérité, il restitue une vérité.

Et il est toujours frustrant pour un réalisateur de voir son film réduit à son sujet. Un film n'est pas réductible à un sujet : si 10 réalisateurs s'emparent du même sujet, ils vont faire 10 films différents. Ce n'est pas le sujet qui fait le film, mais le

point de vue du réalisateur sur ce sujet "apparent". Il faut entendre point de vue, non au sens d'opinion, c'est-à-dire ce que le cinéaste pense sur un sujet mais d'où il regarde et comment il regarde.

En revendiquant la subjectivité, le documentaire est du côté de la liberté individuelle, confiant dans la possibilité de renouveler nos représentations et donc d'enrichir notre rapport esthétique au monde. Il permet de révéler la face cachée des êtres et des choses. Le documentaire n'est pas du côté de l'évidence. Il met en scène ce qui ne saute pas aux yeux. La subjectivité permet de démultiplier les points de vue.

L'image du documentaire est acceptée par ceux qui sont filmés.

Nombre de documentaristes font visionner leurs images aux personnages qu'ils ont filmés au moment du montage. L'acceptation de la caméra, l'intégration au milieu et la profondeur de la relation avec le sujet filmé (une personne, un village, etc.), conditionnent la qualité du film. C'est tout l'enjeu du documentaire : témoigner de l'autre et avec lui.

Agnès Varda : « C'est la b.a-ba du documentaire : pour que les gens soient à l'aise, il faut les laisser dans leur costume, dans leur maison, et dans leur travail ».

La réalisation documentaire a besoin de temps : c'est une œuvre qui s'élabore. Les personnages ont le temps de vivre et les spectateurs celui de devenir acteurs de ce qu'ils regardent. Il faut faire durer les plans, ne pas les couper dès que l'action est terminée car c'est alors que le sens arrive et c'est souvent dans les interstices que les choses se passent.

Le temps offre des surprises, des moments de poésie. Toutes sortes d'imprévus viennent fort heureusement perturber les tournages.

L'œil doit être ouvert sur le hors-champ pour préparer les recadrages, être attentif à tout changement d'action, ouvert à la surprise et à l'improvisation.

Nicolas Philibert explique qu'il veut en savoir le moins possible avant le tournage : « Il faut partir de l'ignorance et de l'envie de découvrir ».

2 - Le documentaire de création

Les documentaires de création peuvent bénéficier des aides du COSIP (Compte de Soutien à l'Industrie de Programmes) du Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC). Créé en 1986, ce fonds de soutien vise à promouvoir la production « d'œuvres audiovisuelles originales à vocation patrimoniale qui présentent un intérêt particulier d'ordre culturel, social, technique, scientifique ou économique ».

Un article de la revue « Astérisque » de la Scam, paru en juin 2012, rappelle la nécessité de redéfinir ce qu'est un documentaire de création, genre malmené par les chaînes de télévision qui le programment souvent en deuxième partie de soirée ou dans la nuit. Aujourd'hui, on appelle documentaire toutes sortes de programmes aux écritures hybrides, du magazine à la téléréalité en passant par le reportage, le docu-fiction, etc.

Thierry Garrel, ancien responsable des documentaires sur Arte dans Juste une Image, Jeu de Paume, Paris, 2000 : « En réponse à la crise des valeurs humanistes et la fin des utopies dont il a fallu faire le deuil, le documentaire est désormais le lieu de nouvelles interrogations de l'homme par l'homme. Pas pour asseoir des certitudes mais pour reformuler à l'échelle de microcosmes humains les questions essentielles de la vie ».

Pour le réalisateur Denis Gheerbrant, la création documentaire est « la rencontre entre ma vision, ma compréhension, mon imaginaire, ma sensibilité, et un réel. De cette rencontre va naître un objet, dans lequel tous nos a priori sont retravaillés, pour reconstruire une vision qui va déplacer nos perceptions. »

Exemple: Kwa Heri Mandima (2010) de Robert-Jan Lacombe

Sélectionné au festival de Locarno, ce court métrage a été réalisé avec très peu de matériau : quelques photos, un film de famille et une voix off. Il raconte un moment-clé dans la vie d'un jeune français expatrié au Zaïre, celui où il quitte ce pays où il a toujours vécu. Le départ de la famille intervient quelques mois avant le déclenchement d'une guerre civile meurtrière. Quinze ans plus tard, le réalisateur qui avait 12 ans au moment des faits éprouve le besoin de revenir sur ce déracinement culturel. Mettant en œuvre un dispositif d'autant plus fort qu'il est simple, le film aborde des questions liées aux différences culturelles, à l'identité, à la sortie de l'enfance. Le réalisateur fait le choix d'une voix off à la deuxième personne, s'adressant ainsi à l'enfant qu'il était. Ce procédé de distanciation ajoute à l'émotion provoquée par la force de ce récit intimiste. Quand surgissent les images du film de famille, à la toute fin du film, le réel submerge le spectateur comme il a submergé le petit garçon.





III - Fiches techniques

1 - La note d'intentions de réalisation

Un dossier documentaire est d'abord un travail écrit conséquent dont la note d'intentions de réalisation est la piècemaîtresse. Dans ce document, l'auteur explique son point de vue sur l'histoire qu'il va raconter, précise la singularité de son approche et détaille les moyens qu'il va employer pour y parvenir :

- quel dispositif mettre en place
- quels sont les enjeux dramaturgiques
- quel traitement de l'image et du son
- quels choix techniques
- avec quels personnages
- dans quels lieux...

Cette note d'intention doit donner à imaginer le futur film et faire comprendre quelle en sera l'écriture cinématographique.

Jean-Michel Carré, réalisateur et membre de différents comités de lecture : « Il faut être capable de nous faire comprendre pourquoi le film est indispensable à réaliser, et de quelle manière il va être conçu. »

Cette note d'intentions de réalisation dont la longueur est variable est en quelque sorte le scénario du film. C'est le document de référence qui va permettre au producteur d'évaluer le budget du film et d'aller chercher les financements auprès des partenaires du cinéma (essentiellement le CNC et les collectivités territoriales) ainsi que des diffuseurs ou distributeurs (télévisions ou circuit des salles de cinéma).

Pour obtenir une subvention, auprès d'une région par exemple, le dossier d'un projet documentaire est examiné par un comité de lecture composé de professionnels qui rend un avis favorable ou défavorable. D'où l'importance de la note d'intentions qui permet à la fois à l'auteur de réfléchir à son projet, de clarifier ces choix, d'élaborer l'esthétique de son film mais aussi d'obtenir les moyens sonnants et trébuchants de le réaliser.

Un dossier comprend également un résumé et parfois un séquencier plus ou moins détaillé du film avec précision des lieux, des personnages, et du contenu des séquences. Il est recommandé d'y inclure des photos ou d'autres éléments iconographiques qui vont donner à voir l'esthétique du film. Il ne faut pas craindre de proposer une présentation originale du dossier. Il peut être accompagné d'un teaser qui s'apparente à une bande-annonce.

2 - Le point de vue documenté

En 1929, Jean Vigo réalise À propos de Nice. Pour décrire sa démarche, il invente l'expression : « point de vue documenté ».

Lors de la présentation de son film, il explique que « ce documentaire relève du documentaire social ou, plus exactement, du point de vue documenté (...) qui se distingue du documentaire tout court et des actualités de la semaine par le point de vue qu'y défend nettement son auteur. »

Le point de vue documenté est ce qui définit le geste documentaire. Filmer, c'est donc représenter. L'idée de la représentation signifie que l'acte de filmer n'est pas la simple captation d'un réel qui s'offrirait comme tel au cinéaste, mais qu'il implique une modification de ce qu'on nomme le réel à travers un point de vue. Représenter, c'est présenter une deuxième fois, c'est donc poser un regard sur le « réel ». Le documentaire, c'est la réalité additionnée d'un point de vue, donc d'un sens, d'une vision du monde. Le documentaire dévoile le regard que le réalisateur pose sur des personnes, des lieux, des situations qui deviennent des personnages, des décors, des enjeux dramaturgiques faits de surprises et de suspense.

On ne peut que proposer une lecture d'une réalité. L'objectivité ou la neutralité revendiquée par les mass media n'existe pas.

Exemple 1: La ville Louvre (1990) de Nicolas Philibert

Le film dévoile les coulisses du musée du Louvre au moment de grands travaux qui vont permettre le réaménagement des salles. Le visiteur n'est pas là. Les héros de l'histoire sont les ouvriers et les conservateurs auxquels le réalisateur rend hommage au moyen d'une caméra mobile et curieuse qui s'insinue dans les moindres recoins du musée. Chez Philibert, la place de la caméra ne relève pas du hasard. Elle donne à voir le point de vue du cinéaste sur une situation, comme dans cette scène cocasse où des ouvriers, enfermés dans le couloir de verre destiné à protéger l'œuvre, placent un tableau sur le mur alors que, de l'autre côté de la paroi, les conservateurs qui ne les entendent pas, tentent de leur donner leurs instructions. La caméra passe d'un côté et de l'autre de la paroi, faisant basculer le point de vue tantôt vers les conservateurs, tantôt vers les ouvriers. Cette paroi de verre finit par symboliser une opposition de classes.

Exemple 2 : Dix minutes de vie (1978) ou Ten minutes older de Herz Frank

Des enfants regardent un spectacle de marionnettes. On entend la bande-son du spectacle mais on n'en verra aucune image car la caméra s'attarde sur le visage d'un petit garçon sur lequel on lit toute la gamme des émotions qu'il ressent : la peur, la terreur, la joie, l'amusement, le plaisir, l'ennui... Le cinéaste choisit de travailler le hors-champ qui est un procédé très puissant du cinéma, ici porté à incandescence. Il fait le choix esthétique de filmer en un plan-séquence faisant la durée de la bobine. Il fait donc aussi le choix d'une temporalité (pas de coupe, pas de montage), d'une durée. C'est un moment de vie saisi dans toute sa densité. On est au présent, il n'y a pas de reconstruction du temps a posteriori par le montage. On perçoit la grande force du plan-séquence : on voit comment le temps s'inscrit



et comment le cinéaste regarde, comment il déplace sa caméra et donc son regard. À un moment, il choisit de quitter le petit garçon pour montrer d'autres visages et le véritable contre-champ du film est là car les autres visages sont moins expressifs, voire inexpressifs et on a hâte de revenir au petit garçon et à ce visage tellement expressif.

Ce film a fait le tour du monde. Herz Frank a filmé quelque chose qu'on filme très rarement, une quintessence d'émotions concentrée sur 10 minutes.

3 - La bonne distance

Serge Daney, critique de cinéma : « Réussir un film, c'est trouver la bonne distance ».

« L'espace que nous mettons entre ceux/ce que nous filmons métamorphose des personnes, des faits, des objets, des lieux, en représentations. Le sens qui se dégage de celles-ci dépend beaucoup de cette distance entre filmeur et filmé, qui donne des clés au spectateur sur le point de vue du cinéaste par rapport à son sujet, à ses personnages, à son film » (Addoc, Association des cinéastes documentaristes).

Ce texte contient un certain nombre de mots-clés utiles à la réflexion.

La distance est ce qui permet la représentation. Lors de la réalisation d'un documentaire, cette notion se décline sous différentes formes. La question de la « bonne distance » se pose d'abord dans la relation que le filmeur instaure avec le (ou les) filmé(s). Au moment du tournage, quel sera le degré de proximité ou d'éloignement nécessaire pour éviter le double écueil de la fascination (trop grande proximité) ou du voyeurisme (trop grande distance) ? Pour bien regarder, il est préférable de prendre du recul, du champ. Paradoxalement, pour s'approcher, mieux vaut parfois s'éloigner.

Quelle sera la bonne distance pour susciter l'empathie pour le (ou les) personnage(s)? Comment le cinéaste va-t-il travailler cette relation ? Quelle est la bonne stratégie ? Que va-t-il dévoiler de son intention pour que le personnage devienne sujet du film plutôt qu'objet. Que va-t-il partager avec le filmé ?

La distance se traduit ensuite sous une forme très concrète : où placer la caméra par rapport au sujet filmé ? Quel type de plans privilégier selon les situations ? Quelle focale choisir ? Quel matériel de prise de son ? Quel est l'espace nécessaire entre filmeur et filmé pour qu'il y ait représentation et que le spectateur puisse, lui aussi, prendre sa place ?

La distance n'est pas donnée une fois pour toutes. Elle va s'ajuster tout au long du processus de fabrication du film. Le réalisateur imagine des mises en scène, des dispositifs spécifiques. Qu'il filme lui-même ou qu'il fasse appel à un chef-opérateur, il porte un regard sur le réel et offre donc une interprétation qui le métamorphose. La distance rend le spectateur actif en s'adressant à sa réflexion et à son imaginaire.

Exemple: Récréations (1998) de Claire Simon

Voilà comment Claire Simon résume son film : « Il existe une sorte de pays, très petit, si petit qu'il ressemble un peu à une scène de théâtre. Il est habité deux ou trois fois par jour par son peuple. Les habitants sont petits de taille. S'ils vivent selon les lois, en tout cas, ils n'arrêtent pas de les remettre en cause et de se battre violemment à ce propos. Ce pays s'appelle «La Cour», et son peuple «Les Enfants». Lorsque «Les Enfants» vont dans «La Cour», ils découvrent, éprouvent la «force de sentiments ou la servitude humaine», on appelle cela "La Récréation ».



C'est la réalisatrice qui tient la caméra. Elle est là pour filmer. Son positionnement est clair. Il n'y a pas de confusion des rôles. Elle disait aux enfants qu'elle n'était pas une maîtresse, qu'elle ne les punirait pas et qu'elle ne les aiderait pas s'ils étaient en difficulté, en ajoutant, 'sauf si le sang coule". Elle ne propose pas aux enfants de jouer à tel ou tel jeu. Elle ne les dirige pas. Elle voit les histoires et comprend, en filmant, les enjeux qu'elles recèlent.

4 - Le dispositif ou la mise en scène documentaire

La question du point de vue commence par le choix d'un dispositif pour raconter l'histoire. On parle fréquemment de dispositif pour qualifier la mise en situation qui préside au tournage d'un film documentaire. On peut aussi parler de mise en scène, même si ce terme, davantage lié à la fiction, suppose que le réalisateur maîtrise l'essentiel des paramètres (dialogues écrits, jeu des acteurs, situations et décors filmés) et invente totalement la matière de son récit. Ce qui n'est pas le cas du documentariste qui peut tenter d'anticiper le réel, mais ne peut jamais être sûr de ce qui va se passer. Il ne peut pas savoir à l'avance ce que les personnages vont dire ni ce qu'ils vont faire. Il doit composer avec « le réel ».

Ce que le cinéaste documentariste invente, c'est une manière de faire advenir « quelque chose ». Il imagine que, dans telle situation, tel lieu, telles circonstances, etc., va surgir de l'inédit, de la surprise et que l'expérience vécue par le filmeur et le (ou les) filmé pourra être transmise au spectateur.

Exemple 1 : À la gauche du père (2009) de Nathalie Marcault

Dans cette séquence, je fais écouter à ma mère et à mon frère la voix de mon père, retrouvée sur une cassette. Réentendre cette voix, qui est un élément très fort d'incarnation, avait provoqué chez moi une intense émotion. J'espérais, par ce moyen, que nous allions aller plus loin dans l'évocation de ce père disparu. C'est le contraire qui s'est passé : mon frère et ma mère n'ont pas reconnu cette voix et j'ai mesuré à quel point la relation de chacun de nous à ce mari et ce père absent était différente. L'intérêt du cinéma documentaire est qu'il nous amène parfois ailleurs, qu'il provoque de l'inédit. Et c'est le choix d'un dispositif assumé qui permet au « réel » de s'échapper.

Exemple 2: Regards libres (2006) de Romain Delange

Dans ce court-métrage documentaire, des enfants (seul ou à deux) parlent d'un tableau qu'ils regardent. Le dispositif choisi par le réalisateur consiste à ne montrer que les visages des enfants. Ce n'est qu'à la toute fin que le spectateur découvre le tableau.

C'est une sorte de métaphore du cinéma qui s'exprime dans ce film : montrer quelque chose pour parler d'autre chose, à travers les notions de champ (ce que l'on voit) et de hors-champ (ce qu'on ne voit pas). Le hors champ permet de développer tout un imaginaire. Ce que le film documente, c'est la vision de ces enfants, la façon dont ils parlent du tableau, le rapport entre l'image et l'imaginaire, comment l'une féconde l'autre, pour peu qu'on lui en laisse la possibilité. Le point de vue du film est clairement et paradoxalement de ne pas montrer ce dont il est question pour le donner à imaginer. Le dispositif sert ici à révéler le réel caché.

5 - Documentaire et fiction

Le débat documentaire/fiction est vieux comme...l'invention du cinéma. Les frères Lumière ont donné naissance à la branche documentaire du cinéma et Méliès à la branche fiction. Mais il existe une porosité entre les genres.

Claire Simon: « J'ai toujours pensé que ce qui était agréable dans le documentaire, c'est que la réalité est toujours déjà là, on n'a pas besoin de l'inventer. Il serait cependant trop facile de dire que la réalité dépasse la fiction, comme on aurait tort en tant que documentariste de sous-estimer ce que Simone de Beauvoir appelle si justement "l'exaltation de l'imaginaire" ». Images documentaires n° 65/66.

On qualifie parfois le documentaire de « fiction du réel ». Si la fiction est devenue un genre dominant en termes de visibilité et d'audience, le documentaire a, depuis les débuts du cinéma, entretenu avec elle et avec le réel, des rapports ambigus. Car puisqu'il relève du cinéma et non du journalisme, les règles du récit et de la dramaturgie s'appliquent aussi au genre documentaire. Une fiction sous-tend donc toujours le documentaire de création. On raconte une histoire plus qu'on ne livre une analyse.

Dans un film documentaire, il y a comme dans une fiction :

- Des personnages
- Un conflit déclencheur
- Un parcours
- Un objectif (atteint ou pas)
- Un partage d'expérience

Ces éléments ne sont pas toujours tous présents. On peut, par exemple, se passer d'un incident déclencheur si le film est porté par un désir puissant. Mais, dans tous les cas, il faut une structure narrative forte.

La différence principale, c'est que dans la fiction, on cache le dispositif alors que dans le documentaire, on n'hésite pas à le montrer. Le scénario n'est pas créé ex nihilo par l'imagination du cinéaste, il se construit au fil de l'expérience vécue.

Exemple 1: Examen d'Etat (2014) de Dieudo Hamadi

À Kisangani, un groupe de lycéens qui n'ont pas les moyens de s'acquitter de la « prime des professeurs » s'organise pour préparer ensemble l'examen d'État.

Dieudo Hamadi choisit cette histoire parce qu'elle est porteuse d'une dramaturgie. Beaucoup de films documentaires sont bâtis sur ce principe-là. Beaucoup de films sur des grèves, des conflits sociaux, des élections, des événements politiques. Il y a une dramaturgie intrinsèque, mais encore faut-il savoir en rendre compte. C'est-à-dire être là aux bons moments, se demander, à l'issue de chaque séance de tournage, comment faire progresser l'histoire. Il faut savoir se placer, cadrer. Souvent il y a une apparence d'évidence, quand un film est réussi. Quand on se dit (ou qu'on ressent) que le film n'aurait pas pu être autrement. C'est particulièrement vrai pour le cinéma direct quand un réalisateur réussit à nous faire partager une histoire qui se déroule sous nos yeux avec ses rebondissements, ses impasses...comme dans la fiction.





Exemple 2: August (2002) de Avi Mograbi

Comme la liberté est le maître-mot de la démarche documentaire, évoquons un cinéaste qui se bat contre la tyrannie du point de vue. Pour le critique Cyril Neyrat, « toute l'œuvre de Mograbi est une machine de guerre contre la tyrannie du "point de vue", c'est-à-dire l'obligation morale faite au documentariste de "choisir sa place" ». Dans August, Mograbi décide de profiter du mois d'août, qu'il déteste entre tous, pour se lancer dans une aventure : filmer son quotidien et celui de ses concitoyens. Il livre ses réflexions en se filmant et en interprétant trois rôles : le sien, celui de sa femme et celui de son producteur. Ce faisant, dans ce pamphlet, il nous montre la paranoïa et la violence quotidienne dans son pays.



Mograbi a souvent recours à l'auto-fiction. Il questionne la dualité fiction/documentaire, celle de la vérité et mensonge dans des allers-retours permanents entre la réalité et sa représentation. C'est pourquoi il se met en scène en train de réaliser son film dans une mise en abyme récurrente dans plusieurs de ses documentaires.

Avi Mograbi : « Je pense que mon exposition à l'art pendant mes études m'a libéré de beaucoup de croyances religieuses par rapport au documentaire. Je ne m'interdis pas de manipuler les images. Ce qui est important, c'est l'intégrité du cinéaste, je veux dire la vérité, mais pas selon le code traditionnel du documentaire, selon lequel on dit la vérité en ne touchant pas à l'image. Or, on peut dire de gros mensonges sans y toucher. De mon éducation artistique, j'ai aussi gradé cette facilité à utiliser ma propre image. Cela n'implique pas forcément de parler de soi. La présence de l'artiste peut avoir une signification universelle. »

6 - La dimension du temps

Didier Nion, réalisateur : « Je ne sais pas par quel miracle on arrive à dompter le temps dans un film. C'est peut-être le miracle du cinéma ».

Le temps dans le cinéma documentaire. Addoc/L'Harmattan

La notion du temps se décline de différentes façons. Il y a le temps de la fabrication du film (depuis l'idée jusqu'à la post-production) et le temps (ou plutôt les temps) tel qu'il s'écoule à l'intérieur du film.

1.1 - Le temps de la fabrication

Il varie d'un documentaire à l'autre, mais en règle générale, il se compte en mois ou en années. La fabrication d'un film relève d'un processus. Elle est liée au temps de l'élaboration mais aussi à celui de la mise en production (sauf dans le cas de l'autoproduction). Le réalisateur doit trouver une société de production qui, elle-même, recherchera des diffuseurs ou distributeurs et des financements. La chaîne de décision est souvent longue et il peut se passer plusieurs années entre le début de l'écriture du film et sa diffusion. Il a ainsi fallu 6 ans pour réaliser À la Gauche du père.

Avant le tournage, il y a le temps essentiel du repérage qui permet de faire connaissance avec les personnages, les lieux, les situations et d'acquérir la confiance de ceux qui seront filmés. C'est la démarche la plus fréquente même si certains documentaristes, comme Nicolas Philibert (cité plus haut), préfèrent en savoir le moins possible pour ne pas poser trop d'intentions préalables qui empêcheraient de voir au moment du tournage. Les temps de tournage et de montage dépendent du budget du film. Même un tournage d'une quinzaine de jours peut s'étaler sur une longue période, à l'image du documentaire de Stan Neuman, Une maison à Prague (15 jours de tournage sur un an et demi, 8 mois de montage).

Le rapport au temps dépend aussi du support choisi par le cinéaste. La vidéo dont les fichiers peuvent durer deux heures permet de tourner dans la durée, à l'inverse de la pellicule limitée à quelques minutes. La facilité d'utilisation et le faible coût de la vidéo peuvent avoir des effets pervers tandis que le côté précieux de la pellicule incite le cinéaste à bien réfléchir avant de tourner. Tourner en pellicule a une incidence sur la temporalité. Cela dit, aujourd'hui, la plupart des documentaires sont tournés en vidéo.

La durée d'un film documentaire est variable. Les chaînes de télévision imposent le plus souvent le format du 52 minutes. Pour éviter ces contraintes de format et le formatage du contenu, de plus en plus de documentaristes envisagent leur film pour la salle de cinéma. Les films au long cours de l'Américain Frederick Wiseman, qui auscultent les institutions, durent souvent 3 ou 4 heures, comme *Domestic violence* (196 mn) qui se passe dans un centre d'accueil pour femmes battues ou Welfare, histoire d'un centre social à New-York. Dans À l'Ouest des rails, Wang Bing raconte la désindustrialisation d'une région de Chine en plus de 9 heures. Ce film tourné par le réalisateur avec une petite caméra a été montré dans les festivals du monde entier.

Les courts métrages documentaires ont du mal à trouver un espace de diffusion et sont majoritairement diffusés dans les festivals ou, quand ils relèvent de l'art vidéo, dans des galeries ou musées.

1.2 - Les temporalités du film

Le cinéma raconte des histoires qui se déroulent dans le temps. Mais, sauf s'il s'agit d'un film tourné en un seul planséquence comme le *Berlin 10/90* de Robert Kramer, il s'agit d'un temps condensé, reconstruit. Dans un film, une vie peut être racontée en 1 heure et demie ou bien en deux minutes. Le temps peut être dilaté, donner l'impression d'être suspendu ou arrêté. Il peut s'écouler de façon chronologique, peut être fragmenté ou adopter une forme cyclique

Exemple 1: Une vie (2010) de Emmanuel Bellegarde (1' 46")

Un film fait avec très peu de matériau. Un documentaire d'animation réalisé avec du ruban adhésif. Comment en moins de deux minutes raconter ce qu'est une vie, en l'occurrence celle d'un père qui a choisi la marge ? Comme dans les bons courts- métrages, tout se condense à la fin lorsqu'on apprend que le père, clochardisé, est mort parce qu'on lui a fendu le crâne.

Exemple 2: L'Harmonie (2013) de Blaise Harrison

Une petite ville nichée au milieu d'étendues neigeuses. Dans une salle agitée, des musiciens s'échauffent. Cacophonie. Le chef demande le silence. Près d'une rivière,

un vieil homme pêche à l'aube, attentif. Plus loin, une bande d'Indiens défilent en musique pour le carnaval. Une jeune chasseuse guette sa proie à la lisière de la forêt, tandis que dans sa chambre un adolescent bataille avec sa cravate, au son d'un rock métal symphonique assourdissant. Entre communauté et moments de solitude, dans la succession des répétitions animées du vendredi soir et les interminables cérémonies républicaines, L'Harmonie nous entraîne au cœur de cette communauté bigarrée, à la recherche de l'accord.

L'intérêt de ce film est qu'il est composé comme un morceau de musique. Il ne suit pas une dramaturgie classique. Le réalisateur voulait que l'attention soit clairement tournée vers l'écoute, qu'on soit guidés par le son et la musique. Tout dans le film doit être écouté, et considéré comme musical, qu'il s'agisse de la musique bien sûr, mais aussi de la voix, des sons de l'environnement, de la nature, etc. Il fallait que ce soit évident pour le spectateur dès le début du film, qu'il n'y ait pas de doute, que son attention soit d'emblée dirigée vers l'écoute et non vers des enjeux narratifs classiques. Le mouvement du film est avant tout musical. On part des premières notes dissonantes et désorganisées de l'échauffement de la première répétition, pour aller vers la musique minimaliste de Rhys Chatham qui clôt le film. On va du chaos vers l'harmonie, en groupe.

Laurence Kirsch, réalisatrice : « On a souvent le sentiment que tout l'espace-temps des films est occupé par la parole. Quand la parole est absente, d'autres choses peuvent prendre plus de place et occuper plus d'espace ». Le temps dans le cinéma documentaire Addoc/L'Harmattan

Le film documentaire travaille souvent à la fois le passé, le présent et le futur, chargeant chaque plan de plusieurs temporalités qui cohabitent.

Exemple 3: Histoire d'un secret (2003) de Mariana Otero.

Quand Mariana Otero avait quatre ans, sa mère disparut. Sa famille lui dit, ainsi qu'à sa sœur Isabel, que leur mère était partie travailler à Paris, avant de leur avouer deux ans plus tard qu'elle était décédée... Vingt-cinq ans après, le père de Mariana et d'Isabel décide de leur dire toute la vérité et révèle le secret qu'il avait jusqu'alors porté seul...

Dans une longue séquence du film, la réalisatrice fait revenir, tour à tour, dans l'ancien appartement où logeait sa famille, sa sœur, les modèles sa mère qui était peintre, son oncle Mariano et son père Antonio. Les murs et les fenêtres de la pièce principale ont été recouverts d'un tissu blanc qui filtre la lumière et donne à l'ensemble une atmosphère flottante, propice à l'apparition de fantômes. Car l'enjeu de la scène est bien de faire surgir les fantômes du passé. Peu à peu, la présence de la mère se fait plus palpable dans cet espace qui se situe entre présent et passé. Autant que les paroles, ce sont les silences qui nous la rendent proche.

7 - Le triptyque filmeur / filmé / spectateur

Alain Cavalier: « Quand vous êtes avec votre caméra, vous envoyez un signal chaleureux à la personne que vous filmez et vous en attendez un retour. C'est comme cela que la pellicule commence à s'émouvoir (...). En même temps, la salle est incluse dans cet échange.

Le temps dans le cinéma documentaire. Addoc/L'Harmattan

Un documentaire est toujours le résultat de la relation entre filmeur et filmé (s). Il y a un risque dans le cinéma documentaire qui tient à la dépendance réciproque filmeur/filmé. Comme dans la vie, la relation peut se rompre. Elle repose sur une sorte de contrat moral que le cinéaste passe avec les personnages. En amont du tournage, au moment des repérages, le réalisateur fait connaissance avec ses protagonistes, obtient leur confiance en expliquant sa démarche, ses intentions.

Chaque cinéaste travaille cette relation en fonction de sa sensibilité et de ses choix cinématographiques. Il peut préférer filmer seul comme Alain Cavalier : « Je suis seul face à la personne que je filme, nous sommes à égalité, et ça se passe de façon plus souple, plus humaine, sans témoins muets. J'ai avancé dans ma conversation avec les autres » (Les Inrockuptibles, 2000). Ou déléguer le cadre et le son comme Stan Neuman : « L'idée même de tenir une caméra et de filmer m'empêche absolument de faire quoi que ce soit d'autre – donc de faire un film » Le temps dans le cinéma documentaire. Addoc/L'Harmattan).

Johan Van der Keuken expliquait qu'il filmait à « portée de poing », pour définir la distance qu'il mettait entre lui et ses personnages. Cela signifie qu'il peut être atteint physiquement par la personne qu'il filme.

Le point commun entre ses différentes démarches est la prise en compte du spectateur. Elle a souvent lieu très tôt, dès l'écriture du film car il s'agit de partager une expérience avec lui. Comment ? C'est la question à laquelle le documentariste va devoir répondre en élaborant une forme cinématographique qui va donner une universalité à son histoire. Tout documentariste se demande ce qui est partageable dans une histoire et tout l'enjeu d'un film est de parvenir à partager une singularité. Le spectateur est donc un tiers d'abord invisible auquel le documentariste pense constamment pendant la fabrication de son film.

Exemple 1: La dame-lavabo (1988) de Alain Cavalier

Ce film fait partie d'une série de 24 portraits réalisés par Alain Cavalier. Le réalisateur s'est intéressé à des femmes dont les métiers étaient en voie de disparition, avec l'envie de garder une trace de ce qu'elles ont fait et de ce qu'elles ont été. Chaque portrait a été tourné en une journée. En faisant apparaître la mise en scène, Cavalier montre ce qu'habituellement on cache. Chaque film documente la relation du cinéaste avec son personnage. Le spectateur est témoin de la construction d'un regard. L'écriture cinématographique se révèle.

Exemple 2: Lame de fond (2013) de Perrine Michel

L'histoire : « un jour, je comprends que ma famille est victime d'une machination politique obligeant les adultes à maltraiter les enfants. En tant que témoin, on m'incruste un micro dans la gencive. Puis on m'enferme. »

Lame de fond tente de faire partager au spectateur l'expérience d'une bouffée délirante. Il s'agit d'un regard subjectif qui confronte le spectateur à l'angoisse de la narratrice. Avec le film de Perrine Michel se pose fortement la question du spectateur : la question du partage se pose pour tous les films, mais de façon encore plus cruciale quand il s'agit de faire partager une intimité et de surcroît l'intimité d'une expérience qu'on n'a pas tous vécue, qui sépare donc a priori. Partager en faisant éprouver. Un film comme une expérience sensible. Ce qui est beau dans la proposition de Perrine Michel (beau pour le



spectateur et salutaire pour la réalisatrice), c'est qu'elle propose, par les moyens du cinéma, de partager ce qui semble impartageable. On est dans le domaine de l'hyper-subjectivité. Comment donner accès à une intériorité, à un univers mental ? C'est l'enjeu du film. Avec deux écueils principaux à éviter : le voyeurisme (que le spectateur se sente pris en otage et ait envie de s'échapper parce qu'il ne sent pas concerné) et le pathos (souffrance étalée complaisamment).

C'est le travail autour de la forme qui permet de trouver cette distance. Distance prise par l'humour, la poésie, le dépassement. Le film fabrique un espace mental, façonne un délire, produit un glissement hors du réel grâce à l'imbrication de matériaux réels et fictifs : voix, prises de vue, sons d'ambiances, photographies, tableaux animés et collages ; autant d'ouvertures possibles pour dire une vie fantasmée. Le montage brouille les pistes du vrai et du fantasmé et travaille dans cet entre-deux, seul à même de retranscrire son expérience subjective.

IV - Annexes : l'état du documentaire

ANNEXE 1 - LE PRINCIPE DE LA CO-PRODUCTION

L'exception française

Un système de subventionnement s'est mis en place pour aider le documentaire en France. Les aides publiques et celles allouées par les collectivités territoriales, au premier rang desquelles on trouve les Régions, constituent la première source de financement du documentaire. Les chaînes de télévision ont pour la plupart renoncé à tourner des documentaires avec leurs moyens propres, et privilégient le principe de la co-production qui repose sur un système tripartite.

- Les apports de la société de production : ce sont souvent des sociétés dotées de moyens financiers modestes, elles fournissent le plus souvent le matériel de tournage et de post-production, et ce sont elles qui font chercher les financements.
- L'État est l'un des financeurs du documentaire via le CNC par l'intermédiaire du Cosip (Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels). Mais la société de production doit avoir trouvé au préalable un diffuseur télé pour avoir accès à cette aide.
- Les autres subventions et cofinancements sont fournis par les Régions et autres collectivités locales, la Procirep (société civile des producteurs de cinéma et de télévision), les ministères, les musées, les instituts de recherche, les organisations européennes et internationales...

Le soutien au documentaire est réparti en aides à l'écriture, auprès des régions, du CNC et de la SCAM (société civile des auteurs multimédias) via la bourse « Brouillon d'un rêve », ainsi qu'en aides au développement et à la réalisation.

Annexe 2 – La production et le marché du documentaire en France

Source CNC

En 2017, 2 266 heures de documentaires ont été soutenues par le CNC, soit un volume stable par rapport à 2016. Le documentaire représente 46,6 % des heures totales des programmes aidés par le CNC en 2017 (+3 points depuis 2016). L'institution a apporté 89, 7 millions d'euros de soutien en 2017 dont 93, 4 % concernent des œuvres audiovisuelles et seulement 2, 6 millions des œuvres destinées au cinéma. Mais il faut souligner que les investissements des diffuseurs sont en baisse de 4,5 % et que les apports étrangers ont chuté de 27,2 % pour le documentaire.

À la télévision

Le documentaire représente 16,6 % de l'offre de programmes diffusés sur l'ensemble des chaînes nationales gratuites. Selon Médiamétrie, 29 102 heures de documentaires ont été diffusées en 2017 sur ces chaînes. La notion de documentaire utilisée par Médiamétrie est évidemment plus large que le seul documentaire de création. RMC Découverte arrive en tête des chiffres de diffusion avec 6323 heures de programmes, puis vient Arte (4433 heures) et France 5 (3624 heures). On le constate, ce sont les chaînes nationales gratuites qui diffusent le plus de documentaires, les chaînes privées gratuites sont en baisse constante ainsi que Canal +.

Les diffuseurs privilégient les documentaires de société (47, 8%) suivi par les films historiques (9,2%) et les œuvres sur la nature et les animaux (7, 8%). En 2017, la meilleure audience des documentaires diffusés à la télévision est réalisée par le programme français Rendez-vous en terre inconnue avec Kev Adams chez les Suri, diffusé sur France 2 (5,4 millions de téléspectateurs). Les meilleures audiences des documentaires sont enregistrées par le programme britannique Une vie de chaton sur France 5 (1,9 million de téléspectateurs), par le programme américain Président Donald Trump sur Arte (1,4 million de téléspectateurs) et par le programme américain Seuls face à l'Alaska sur RMC Découverte (0,8 million de téléspectateurs).

Les chaînes établissent leurs grilles en fonction d'une logique de cases proposant au téléspectateur des rendez-vous réguliers. En matière de documentaires, c'est le sujet qui est mis en avant pour répondre à l'exigence de marketing éditorial des diffuseurs, ce qui conduit à un formatage. Par exemple, depuis le milieu des années 2000, ils plébiscitent les sujets dits « de société ». Les chaînes sont de plus en plus à l'initiative des projets et imposent un cahier des charges qui contraint non seulement le sujet mais aussi la forme et le traitement.

Concentration de l'offre sur le service public, resserrement des lignes éditoriales et de l'initiative de certains diffuseurs, renforcement généralisé de la logique de cases ... la place de la création documentaire à la télévision apparaît de plus en plus menacée dans ses fondamentaux. A la relation triangulaire diffuseur - producteur - réalisateur se substitue progressivement une relation de sous-traitance, basée sur la seule logique de la demande. La part du documentaire dans la consommation TV est de 10%. Son public est relativement âgé: 57, 5% de 50 ans et plus, 25, 2% de personnes entre 25 et 49 ans, 10, 9 % entre 15 et 24 ans et seulement 6, 4 % de jeunes entre 3 et 14 ans.

En matière de télévision de rattrapage (TVR), c'est Arte qui propose l'offre la plus importante avec 352 heures par mois en moyenne, contre 227 à RMC Découverte et 144 pour France 5. Mais le documentaire est sous-consommé par rapport

à l'offre disponible : 5% des programmes proposés en TVR sont des documentaires alors qu'ils ne représentent que 1,2 % des programmes regardés. Le documentaire est le seul genre de programmes de stock sous-consommé par rapport à son offre.

Dans les salles de cinéma

En 2017, 43 documentaires ont été produits pour la salle de cinéma. Et 120 films documentaires ont été distribués en première exclusivité. Ces films ont généré 2,9 millions d'entrées (3,3 millions en 2016). Il s'agit du niveau le plus élevé depuis 1996 : 87 documentaires sont français (L'Empereur de Luc Jacquet, Ni juge, ni soumise de Jean Libon et Yves Hinant, Carré 35 de Eric Caravaca...), 17 sont européens non français, dix sont américains, quatre sont canadiens. Mais il faut relativiser car la salle n'accueille qu'une petite partie de cette production : ces 120 films qui représentent 17, 3% de l'ensemble des films sortis en 2017 ne totalisent que 1, 5 % des entrées. Il arrive que des films ne fassent pas plus de 10 000 entrées. Malgré tout, de plus en plus de réalisateurs souhaitent diffuser leurs films en salle. Certains produisent deux versions : une courte pour la télé et une longue pour la salle. La première marche d'accès peut être la diffusion dans les festivals qui sont devenus des lieux de diffusion à part entière du documentaire et constituent un point d'étape important dans la vie des œuvres : Les états généraux du documentaire à Lussas, Le Cinéma du réel à Paris et Fictions du réel à Marseille pour ne citer que les plus importants. Cette diffusion culturelle est aussi très active via le réseau des médiathèques qui sont à l'initiative du Mois du Film documentaire.

Avec 35, 1 millions d'euros de ventes, le documentaire reste le 3^{ème} genre cinématographique le plus exporté. 56 films français cumulent 1, 6 millions d'entrées à l'étranger en 2017. Entre 2088 et 2017, ce sont au total 148 documentaires français inédits qui sont sortis dans les salles étrangères.

Annexe 3 - L'économie du documentaire

Source: Films en Bretagne. Production documentaire: un regard hexagonal

Les auteurs sont le premier maillon de la création et de la filière documentaire. On comptabilise 4835 auteur(e)s de documentaires résidant en France (métropole et DOM hors Mayotte). On remarque une grande concentration géographique des auteurs de documentaire puisque 70% d'entre eux résident en Île-de-France contre 18% de la population française, et seulement 30 % en régions. Hors Île-de-France, les régions où on compte le plus grand nombre d'auteurs sont Auvergne-Rhône-Alpes, PACA, la Bretagne et la Nouvelle-Aquitaine.

Les entreprises de production sont l'interface entre les auteurs et les diffuseurs de la filière documentaire. On recense quelque 1700 entreprises de production documentaire établies en France (Métropole et DOM hors Mayotte). Ce périmètre embrasse la diversité des schémas de production documentaire (télévision, cinéma et nouveaux médias). La répartition géographique des entreprises de production documentaire présente des caractéristiques assez proches de celles des auteurs de documentaire. Elles sont tout aussi concentrées géographiquement : 67% sont établies en Île-de-France contre 23% des entreprises françaises du secteur marchand hors agricole. Hors Île-de-France, les régions où sont établies le plus grand nombre d'entreprise de production documentaire sont Auvergne-Rhône-Alpes, PACA, la Nouvelle-Aquitaine, la Bretagne et l'Occitanie.

La production documentaire est constituée d'un tissu économique de petites, voire de très petites sociétés. Dans la totalité des régions métropolitaines, Île-de-France comprise, la majorité des entreprises de production documentaire ont généré en 2014 une masse salariale inférieure à 100 K€. On observe également, dans toutes les régions, un pourcentage non négligeable (au moins un quart) d'entreprises ayant généré moins de 25 K€ de masse salariale annuelle. Dans 7 régions, on recense des entreprises actives en documentaire ayant généré plus de 500 K€ de masse salariale annuelle : dans le Grand-Est, en Nouvelle-Aquitaine, en Bretagne, en Île-de-France, dans les Hauts-de-France, en PACA et en Auvergne-Rhône-Alpes. Il est à noter par ailleurs que la région Île-de-France rassemble à elle seule 94% des établissements ayant généré plus de 500 K€ de masse salariale en 2014. On constate donc une très forte concentration géographique de l'emploi et de la masse salariale générés par les entreprises de production documentaire.

Les entreprises qui produisent du documentaire pour des chaînes nationales comme France Télévisions ou Arte sont rarement établies hors Île-de-France. France 3 régions représente clairement un facteur de dynamisme pour les sociétés situées en régions, même si les apports fournis par les antennes régionales restent nettement inférieurs à celui des antennes nationales de France Télévisions. Les chaînes locales jouent aussi un rôle important en permettant à un grand nombre de films de voir le jour (leur engagement déclenchant les aides du CNC), même si c'est dans une économie limitée. La production de documentaire pour le cinéma est encore plus concentrée avec les trois-quarts des producteurs de documentaires agréés situés en Île-de-France.

Le coût horaire d'un film documentaire audiovisuel (somme moyenne réunie pour produire une heure de documentaire) reste relativement bas, il est inférieur à 150 K€. Cela s'explique en partie par la baisse des coûts de fabrication mais aussi parce que la diffusion du documentaire repose de plus en plus sur de nouvelles chaînes disposant de peu de moyens. Il y a une disparité croissante entre les films coproduits par les chaînes nationales hertziennes et ceux coproduits par les autres opérateurs. La moitié de la production est sous-financée, ce qui a trois conséquences potentielles directes : la fragilisation des sociétés de production, la baisse des salaires de toute la filière (et en particulier du réalisateur), et des moyens mis à la disposition du film lui-même (durée de tournage et de montage).

V - Lexique

Le tournage

Séquencier

Liste des séquences à tourner, présentées dans l'ordre du montage final imaginé.

Champ / Contrechamp

Le champ-contrechamp est un procédé qui alterne les plans de chacune des deux personnes en train de dialoguer. S'étend aussi à un personnage qui regarde un paysage.

Hors-champ

Le hors-champ désigne tout ce qui n'apparaît pas à l'écran mais existe dans l'idée que se fait le spectateur de la scène et sa narration. Le son est un des procédés qui fait exister le hors-champ

Intention

C'est le point de vue posé sur le « réel ». L'intention du réalisateur doit théoriquement se traduire dans tous les plans.

Entretien

Posé : installé, dans un cadre correspondant aux propos qui vont être tenus.

En situation : auprès d'une personne qui poursuit ses activités tout en répondant aux questions.

Plongée / Contreplongée

L'axe de la caméra est situé plus bas ou plus haut que le sujet filmé. Procédé qui permet de magnifier (contreplongée), ou d'écraser (plongée).

Panoramique (ou pano)

Plan obtenu par un mouvement de caméra qui reste sur place tout en pivotant sur son axe. Peut être horizontal ou vertical.

Plans (valeurs de)

Du très gros plan au plan large, en passant par le plan poitrine, le plan américain, etc.

Plan séguence

Le plan séquence est un plan tourné dans la continuité, sans aucune coupure.

Le montage

Style de montage

Linéaire (les séquences suivent une logique temporelle et géographique) Parallèle (les séquences s'entrechoquent entre elles, jouent du contraste) Nerveux, rythmé, etc.

Effets de montage

Fondu au noir ou au blanc : à partir d'une vidéo couleur jusqu'au noir (ou blanc) total. Fondu enchaîné : disparition progressive d'une image pour être remplacée par une autre.

Habillage

Toutes les informations qui se surajoutent au moment de la diffusion : titrages et synthés.

Effet Koulechov

Qui montre que les images ne prennent un sens que les unes par rapport aux autres.

Teaser

Bande-annonce très courte.

Post-production

Mixage (mélange des pistes sonores) Étalonnage (travail sur les couleurs) Titrage (incrustes/synthés) Conformation (vérification des copies par rapport à l'original)

La diffusion

Flux/stock

Programmes de flux, liés à un seul passage antenne Programmes de stock, qui pourraient être rediffusés

Broadcast

Qualifie la qualité d'un enregistrement sonore ou vidéo. Si c'est broadcast, cela signifie que cela peut être diffusé.

VI - Bibliographie

- Jacques Mouriquand, Pratique du documentaire télévisé, éd Victoires (PUF)
- Didier Mauro, Le documentaire, cinéma et télévision, éd Dixit
- Didier Mauro, Praxis du cinéma documentaire, éd Publibook
- Guy Gauthier, Le documentaire, un autre cinéma, éd Nathan
- Guy Gauthier, Un siècle de documentaires français. Des tourneurs de manivelle aux voltigeurs du multimédia, éd Armand Colin
- · Jean Breschand, Le documentaire, l'autre face du cinéma, CNDP/ Cahiers du cinéma
- François Niney, L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire, éd. De Boeck Université, coll.
 Arts et cinéma
- François Niney, Le documentaire et ses faux-semblants, éd Klincksieck
- Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, éd. Centre Georges Pompidou, coll. Supplémentaires (épuisé, mais présent dans de nombreuses bibliothèques)
- Jean-Louis Comolli, Voir et pouvoir, éd. Verdier
- Serge Daney, La guerre, le visuel, l'image, revue trafic n°50, éd. POL
- Jacqueline Aubenas, Le dictionnaire du documentaire
- · Jacqueline Sigaar, L'écriture documentaire, éd Dixit
- · Collectif, Cinéma documentaire, manières de faire, formes de pensée, éd Addoc/Yellow now.
- · Collectif, Cinéma documentaire (comment peut-on anticiper le réel ?), éd ADDOC/l'Harmattan
- Collectif, Le Style dans le cinéma documentaire, éd ADDOC/l'Harmattan
- Collectif, Le temps dans le cinéma documentaire, éd ADDOC/l'Harmattan
- Collectif, Dossiers de l'audiovisuel : notamment les numéros 56 (la formation aux métiers de l'audiovisuel), et 105 (production indépendante et création télévisuelle)
- Collectif, Indicateurs statistiques de l'audiovisuel, éd de La documentation française

Les sites dédiés au documentaire

- Le blog documentaire : http://leblogdocumentaire.fr/
- Tënk: https://www.tenk.fr/: plateforme internet documentaire d'auteur sur abonnement
- https://www.filmsdocumentaires.com/: plateforme internet documentaire sur abonnement
- · Le portail du film documentaire :
- http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w accueil
- https://www.web-documentaire.org/: plateforme d'échanges et de promotion des webdocumentaires et des nouvelles formes de narration.
- http://www.videadoc.com/selection-de-sites#liens-WEBDOCUMENTAIRE : pour avoir des titres de webdocs.

VII - Filmographie

- Robert Flaherty (USA), Nanouk, Moana, L'homme d'Aran, Louisiana Stoty
- John Grierson (GB), Drifters
- Dziga Vertov (URSS), L'homme à la caméra
- · Alexandre Medvedkine (URSS), La loi de la lâcheté, Amitié avec effraction, Pékin, l'inquiétude du monde
- Joris Ivens (Hollande), Terre d'Espagne, Misère au Borinage
- Henri Storck (Belgique), Symphonie paysanne, Électrification de la ligne Bruxelles-Anvers
- Leni Riefenstahl (All), Triomphe de la volonté, Les Dieux du stade
- Lindsay Anderson, O Dreamland
- Jean Rouch (Fr), Moi, un noir, Les maîtres fous, Chronique d'un été
- Richard Leacock (USA), Primary, The chair, Le trou dans la mer
- Michel Brault (Canada-Quebec), Pour la suite du monde, Les Raquetteurs
- Alain Cavalier (Fr), La rencontre, Le filmeur, Irène
- Robert Kramer (USA), Berlin 10/90, Route One
- Richard Dindo (Suisse), HUG Hôpitaux universitaires de Genève, La maladie de la mémoire, Trois jeunes femmes
- Chris Marker (Fr), Sans soleil, La jetée, Le tombeau d'Alexandre, Le fond de l'air est rouge, Level five
- René Vautier (Fr), Avoir 20 ans dans les Aurès, Afrique 50
- D.A Pennebaker (USA), Dont Look Back, Monterey Pop
- · Albert et David Mayles, Salesman, Grey Gardens
- Artavazd Péléchian (Arménie), Les saisons, Au début
- Sergei Loznitsa (Russie), Blokada, La station
- Albert et David Mayles (USA), Grey gardens, Salesman
- Johan van der Keuken (Hollande), Beppie, Amsterdam global Village, Vacances prolongées, L'œil au dessus du puits
- Frederick Wiseman (USA), Welfare, Violences domestiques, Titicut follies, Crazy Horse
- Chantal Akerman (Belgique), Sud, De l'autre côté, D'Est
- Avi Mograbi (Israël), August, Z32, Pour un seul de mes deux yeux, Dans un jardin, je suis entré
- Simone Bitton, Mur
- Rithy Panh (Cambodge), Les gens d'Angkor ; S21, la machine de mort khmère rouge ; La terre des âmes errantes ; Dutch, le maître des forges de l'enfer (point-virgule pour mieux différencier les titres des films)
- · Claudio Pazienza (Belgique), Tableau avec chutes, L'argent raconté aux enfants et à leurs parents
- Hubert Sauper (Autriche), Le cauchemar de Darwin
- Pedro Costa (Portugal), Dans la chambre de Vanda, Où gît votre sourire enfoui?
- Nikolaus Geyrhalter (Autriche), Notre pain quotidien
- Mario Ruspoli (Italie), Regard sur la folie, Les inconnus de la terre
- Jonathan Nossiter (USA), Mondovino
- Michaël Moore (US), Roger and I, The big One, Bowling for Colombine, Farenheit 9/11, Sicko
- Raymond Depardon (Fr), *Une partie de campagne, 1974, Faits divers, Délits flagrants, Reporter, 10ème chambre, etc.*
- Agnès Varda (Fr), Les glaneurs et la glaneuse, Ydessa, les ours et etc ; Les plages d'Agnès (point-virgule pour mieux différencier les titres des films)
- Patrick Rotman (Fr), Eté 44, Génération, portraits de Mitterrand, Chirac, etc.
- William Karel (Fr), Opération lune, Le monde selon Bush, CIA : guerres secrètes, Un mensonge d'État, Mais qui a tué Maggie ?
- Claude Lanzmann (Fr), Shoah, Sobibor 14 août 1943 16 heures, Pourquoi Israël, Tsahal
- Marcel Ophuls (USA), Le chagrin et la pitié, Hôtel Terminus
- Jean-Louis Comolli, Marseille de père en fils (l'après Deferre), Marseille contre Marseille (Tapie), Rêves de France à Marseille (les beurs)
- Claire Simon (Fr), Les patients, Coûte que coûte, 800 km de différence, Récréations, Mimi
- Mariana Otero (Fr), Histoire d'un secret, La loi du collège, Entre nos mains
- Wang Bing, À l'Ouest des rails
- Denis Gheerbrant (Fr), République Marseille, Et la vie, Le monde est immense et pleine de dangers
- Jean-Michel Carré (Fr), Alertez les bébés, Femmes de Fleury, J'ai très mal au travail
- Christian Rouaud (Fr): Bip, l'imagination au pouvoir, Tous au Larzac
- Pierre Carles (Fr), Pas vu, pas pris, La sociologie est un sport de combat, Enfin pris ?, Fin de concession, Attention danger travail
- Didier Nion (Fr), Juillet, Cleantime, 17 ans
- Nicolas Philibert (Fr), La ville Louvre ; La moindre des choses ; Un animal, des animaux ; Être et avoir ; Au pays des sourds
- Christophe Otzenberger (Fr), La conquête de Clichy, Une journée chez ma tante, au mont-de-piété
- Dominique Cabrera (Fr), Une Poste à La Courneuve, Demain et encore demain
- Jean-Michel Meurice (Fr), Elf, une Afrique sous influence (2000), La prise du pouvoir par François Mitterrand (2001), L'éléphant, la fourmi et l'État (2003)
- Jean-Xavier de Lestrade (Fr), Un coupable idéal
- Fabienne Godet (Fr), Ne me libérez pas, je m'en charge
- Ariane Doublet (Fr), Les terriens, Les sucriers de Colleville, La maison neuve
- Stephane Mercurio (Fr), À côté, À l'ombre de la République
- Gianfranco Rosi (Italie), El Sicario, Below sea level

- Stefano Savona, Samouni Road, Palazzo delle Aquile, *Tahrir, place de la Libération*
- Alice Diop, La mort de Danton, La Permanence, Vers la tendresse Christophe Otzenberger, La conquête de Clichy, Fragments sur la misère, Petits arrangements avec la vie













ALCA NOUVELLE-AQUITAINE

Site de Bègles : Bâtiment 36-37 Rue des Terres-Neuves, 33130 Bègles

Virginie MESPOULET

Pôle régional d'éducation aux images Coordination régionale «Passeurs d'images» -Des Cinés, la vie! virginie.mespoulet@alca-nouvelle-aquitaine.fr Tél. 05 47 50 10 27