



UNIVERSITÉ
PANTHÉON-ASSAS
- PARIS II -

BANQUE DES MÉMOIRES

Master de Médias, Langages et Sociétés
Dirigé par Frédéric Lambert
2013

Le cinéma en vérité

Salomé-Jill Peigney

Sous la direction de Frédéric Lambert

Sommaire

Introduction.....	2
I) Réalité et fiction – vrai et faux.....	15
A) Sur l'opérabilité de la distinction entre images de fiction et images documentaires..	16
B) Fiction dans la réalité et réalité dans la fiction.....	24
C) Vérité du cinéma.....	33
II) Première et troisième personne – identité et représentation au cinéma.....	38
A) Dynamique intérieur/extérieur de l'individualité.....	39
B) Des personnes qui se font personnages.....	46
C) (En)visager l'époque, donner la parole pour fixer une certaine vision de l'histoire....	52
III) Image révélatrice et image illustrative – cinéma scientifique et spectaculaire.....	60
A) Caméra légère et cinéaste-scaphandrier.....	62
B) Anthropologie de la bande de copains.....	67
C) Socio-esthétique du portrait.....	73
Conclusion.....	78
Bibliographie.....	88

Introduction : L'image par l'homme, l'homme par l'image

Un film qui cherche l'homme. Cette formule d'Edgar Morin utilisant l'acception stricte de l'ethnologie appliquée à l'entreprise de cinéma-vérité menée avec Jean Rouch dans *Chronique d'un été* pourrait finalement désigner plus largement l'entreprise d'enregistrement du mouvement. Parmi les premiers dispositifs enregistrant le mouvement, pour ne citer que ceux-ci – Edgar Morin en présente une liste bien plus exhaustive¹ - nous retenons ici le chronophotographe sur plaque fixe (cinq vues par seconde) et le fusil à images (douze images par seconde), tous deux inventés en 1882 par le physiologiste Étienne-Jules Marey, qui consistent à prendre plusieurs photographies successives dans la même seconde et ainsi à décomposer les différentes étapes du mouvement du sujet photographié sur un même plan. Les images ne sont pas en mouvement, mais restituent le mouvement ; la balle rebondit, le pélican vole, l'homme marche. Il ne manque qu'une pellicule et une source lumineuse pour que les différentes poses défilent sous les yeux et non que ce soient les yeux qui aillent de la première à la dernière image pour suivre le mouvement du sujet. Il peut sembler que Marey ait fabriqué ces dispositifs dans un but exclusivement scientifique, et que ses pairs percevaient aussi la chronophotographie comme un instrument qui leur permettrait, à eux et aux savants en général, de mieux étudier les phénomènes de la nature.

Deux des adeptes de Marey, Félix Regnault et Charles Comte, ont alors l'idée d'étendre l'utilisation de la chronophotographie à l'anthropologie, science nouvelle dont ils sont férus. Plus qu'étudier le mouvement des êtres vivants – êtres humains et non humains – en physiologie, la chronophotographie en anthropologie s'inscrit dans une analyse comportementaliste mécaniste. En effectuant des études comparatives de différentes ethnies, les anthropologues développent l'idée selon laquelle la connaissance ethnographique, la connaissance de l'homme nécessite d'analyser les outils dont se

1 MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. p.13

servent les tribus étudiées, mais également et surtout de savoir comment ils s'en servent, ce qui ne peut être permis que par la chronophotographie qui reproduit selon eux exactement les gestes élémentaires et leur en révèle une meilleure vision.

La connaissance du comportement de l'homme « exotique », de l'homme n'ayant pas la même culture, dans un contexte de colonisation et d'idéologie civilisatrice peut sous-tendre l'idée selon laquelle l'autre est un autre semblable : l'homme qui saute à la perche ou au-dessus d'une chaise n'est pas individualisé, mais perçu comme le représentant d'un mouvement physique humain révélé par les bandes blanches du vêtement qu'il porte dans le but d'en révéler le mécanisme. Mais ce qu'on considère comme le premier film ethnographique enregistré à l'occasion de l'exposition ethnographique de l'Afrique Occidentale représente une femme Wolof en train de fabriquer des poteries. Cette étude essentiellement descriptive peut donc aussi être interprétée comme celle d'un être différent, qui se comporte différemment, qui a des habitudes différentes que la chronophotographie isole en l'étudiant comme celles d'un être dont les habitudes ne sont pas « civilisées » comme celles de l'homme blanc.

La chronophotographie reste donc inscrite dans une analyse comportementaliste descriptive et dans un cadre mécaniste qui ne donnent pas à voir l'autre comme un autre semblable, qui est biologiquement constitué comme « nous autres » et dont la culture seulement diffère, mais comme un autre dont les croyances et le mode de vie, différent du nôtre, nous effraie. Le dessein anthropologique de la « prise de vie » qui aurait pu permettre de voir notre semblable dans l'autre et l'autre dans nous atteint donc un résultat complètement opposé.

Technologie et idéologie

Plus qu'une question « technologique », cela correspond à la vision qui semblait dominer l'anthropologie à cette époque, traversée par une tendance naturaliste, inscrivant la discipline dans un déterminisme biologique tournant autour de la notion de race. La chronophotographie qu'on voulait voir comme un outil qui permettait de rendre la science plus « objective » devient finalement un outil qui se charge de l'idéologie de l'époque dans laquelle elle a émergé. Si une image est toujours en attente de texte, c'est l'idéologie de l'époque dans laquelle est inscrite cette image qui construit la légende. Une antériorité du croire qui permet de voir ce qu'on veut voir et ce qu'on s'attend à voir

rend la chronophotographie illustrative. Dans cette perspective, la chronophotographie suit donc l'idée déjà présente d'un autre exotique, qui ne peut être semblable en ayant une culture différente. Cela participe d'une conception monolithique et figée de l'identité, qui construit une identité du « nous-peuple » en y attachant des particularités, et corollairement en construisant le « eux » selon d'autres caractéristiques. Cela cristallise l'idée d'un « nous » différent de « eux », et manifeste l'effroi d'un autre peuple et d'une autre culture par l'idée d'un déterminisme biologique : c'est l'idée selon laquelle « ils ne sont pas comme nous parce qu'ils appartiennent à une autre race ». La différence de culture expliquée par une différence biologique permet ainsi de croire que l'autre croit sans l'effroi de l'incommunicabilité avec l'autre dû à ses croyances différentes. Au cours du même mois de décembre 1895 pendant lequel est publiée la chronophotographie de Régnauld représentant la femme Wolof, les frères Lumière projetaient *La sortie des usines Lumière*² au Grand Café.

Ces deux phénomènes sont deux « projections » d'images – au sens propre et au sens figuré. D'une part, un dispositif qui permet de rendre la science plus précise en enregistrant les mouvements et comportements du vivant, avec l'idée enchantée de la machine « qui ne triche pas », contrairement à l'homme qui, jusqu'ici, lorsqu'il représentait la nature, le faisait de manière subjective et donc considérée comme fausse. D'ailleurs, Regnauld, s'associant dès 1900 au docteur Azoulay qui procédait alors aux premiers enregistrements de phonogrammes anthropologiques, voyait dans ces dispositifs d'enregistrement audio-visuels la manière la plus complète de développer l'ethnologie : « Grâce à de merveilleux instruments, le phonographe et le cinéma, l'ethnographie devient une science positive qui dispose désormais de documents objectifs... »³.

D'autre part, les films Lumière font passer le Kinetoscope, Kinetograph, Cinématographe qui consiste en l'analyse ou la synthèse du mouvement au Vitascope, Vitagraph, Bioscope, Biograph qui signifie plutôt le fait d'enregistrer ou de montrer la vie, comme le souligne Georges Sadoul. Après l'enregistrement des mouvements mécaniques de l'homme, qui donne à l'image une dimension monstrative de l'action, les films des Lumière remettent l'homme dans le contexte dans lequel il agit. L'homme

2 *La sortie de l'usine Lumière*. Louis Lumière et Auguste Lumière, 1895, France, 1mn.

3 REGNAULD Félix, article paru dans *La Nature*, 1922. Cité par ROUCH Jean, *Le film ethnographique*, in Jean Rouch, *Cinéma et anthropologie*, p. 89.

filmé n'agit plus dans une abstraction totale au profit de la vision du mouvement seul de son corps mais dans sa vie quotidienne. C'est une autre manière de chercher l'homme, toujours appuyée sur la croyance en l'objectivité de la machine relevée par Luc de Heusch⁴ : « les archives filmées de ce siècle commencent avec ces premières réalisations naïves. Le cinéma allait-il être l'instrument objectif capable de saisir sur le vif le comportement de l'homme ? La merveilleuse ingénuité de la sortie des usines, du déjeuner de bébé, de la pêche à la crevette permettaient de le croire... »

La « vraie vie » plutôt que la « vraie nature » de l'homme

À l'instar des idées d'Émile Durkheim et de Marcel Mauss qui émergent face à un courant jusqu'ici surtout essentialiste, biologiste et mécaniste de l'anthropologie, les films Lumière captent « la vie sur le vif », enregistrent « le réel » installant l'individu filmé dans le contexte dans lequel il vit et évolue plutôt que d'extraire l'individu de son environnement pour l'analyser dans la lumière trop crue de l'essentialisme abstrait.

Selon Jean Rouch, « pour Lumière, le but était toujours d'enregistrer les phénomènes de la nature afin de les mieux étudier, et quand il envoya des opérateurs cinématographiques dans le monde entier, c'était toujours dans le but de rapporter des documents scientifiques, des « films ethnographiques »⁵. Cette qualification nous semble poussée, mais nous permet d'aborder la question de l'invention même du cinéma, la question de la fascination des hommes, chercheurs ou forains, pour la reproduction de la vie, pour le double de l'homme : « A vrai dire, l'énigme n'est pas dans les faits, mais dans l'incertitude d'un courant zigzaguant entre le jeu et la recherche, le spectacle et le laboratoire, la décomposition et la recombinaison du mouvement, dans le nœud gordien de la science et du rêve, d'illusion et de réalité où se prépare l'invention nouvelle »⁶. Les frères Lumière n'étaient peut-être pas animés par l'idée scientifique de décomposition du mouvement lorsqu'ils cherchaient comment entraîner le défilement d'une pellicule devant une source lumineuse, mais il n'est pas certain que Marey lui-même n'ait été préoccupé que par un aspect scientifique lorsqu'il monta une chambre noire sur un fusil de chasse. Il s'agit d'essayer de comprendre la raison d'un tel

4 Luc de Heusch, cité par ROUCH Jean, *Le film ethnographique*, in Jean Rouch, *Cinéma et anthropologie*, p. 90.

5 *Ibid.*

6 *Op. cit.*, MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. p.19.

engouement pour « cette machine [...] la plus absurde qui puisse être, *puisqu'elle ne sert à projeter des images que pour le plaisir de voir des images* »⁷. Il ne s'agit pas d'opposer la science et l'art ou la science et le rêve, car comme toujours lorsqu'on oppose deux entités, on se rend compte qu'il existe entre elles des flux, des liens dynamiques.

En l'occurrence, le cinéma ne semble pas posséder de substance exclusivement scientifique ou exclusivement spectaculaire. Le cinéma à la fois reproduit la vie, mais la rend autre. Le cinéma projette un double de l'homme, un être à la fois réel, celui qu'on a filmé, et un être irréel, une ombre qui apparaît comme appartenant à un monde imaginaire, perçue dans une lumière magique et dans un univers fantomatique, celui de l'écran. L'écran, même s'il montre des images de la « vie réelle », est l'ouverture sur un monde différent que celui qui est filmé. Edgar Morin rappelle que cela fut plus tard appelé la photogénie : les référents, même les moins pittoresques de la vie réelle, sont sublimés, majorés par la photographie qui leur donne une dimension nouvelle, les donne à voir autrement, « tout se passe comme si devant l'image photographique, la vue empirique se doublait d'une vision onirique »⁸. Aussi, l'utilisation scientifique du cinéma en tant qu'enregistrement de la vie permet de voir après être allé sur le terrain des éléments qui auraient pu échapper au chercheur, mais permet également d'y voir ce que l'on veut y voir, et d'interpréter l'image à la lumière de l'idéologie de laquelle on est imprégnés. En ce sens, l'image peut aussi bien être révélatrice que décorative.

Pourtant, chez les pionniers bricoleurs, que leur univers soit celui de la science ou du spectacle, entre autres, domine l'idée de l'objectivité de l'image. Chez les chercheurs, cela justifie la rigueur scientifique du procédé, alors que chez les hommes de spectacle, c'est la garantie du tour de magie qui fait apparaître le monde « tel quel » sous les yeux des spectateurs : « *C'est-à-dire que ce qui attira les premières foules, ce ne fut pas une sortie d'usine, un train entrant en gare (il aurait suffi d'aller à la gare ou à l'usine) mais une image de train, une image de sortie d'usine. Ce n'était pas pour le réel mais pour l'image du réel que l'on se pressait aux portes du Salon Indien. Lumière avait senti et exploité le charme de l'image cinématographique.* »⁹ Il convenait justement de montrer des scènes qui ne soient pas spectaculaires en soi, qui ne soient pas étrangères aux premiers spectateurs d'images animées, mais justement des scènes qui leur soient

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

familiales, qu'ils puissent reconnaître, le spectaculaire étant que ces scènes se déroulent désormais sur une image.

François Niney précise que « Pour les Lumière, le caractère documentaire, c'est le cinéma tout court. »¹⁰ Nous reviendrons plus tard sur le « caractère documentaire » qui désigne ici pour l'instant le fait de capter « la vie réelle ».

L'innocence du cinéma

Pour les Lumière, le cinéma est créé pour enregistrer le mouvement du réel, la réalité du mouvement, et la caméra ne semble pour eux n'avoir que cette fonction : enregistrer la vie. Il n'est pas question de mise en scène ou de studios, la caméra capte *ce qu'il y a*. C'est l'innocence des premiers temps : voir ces doubles d'hommes à l'écran, qui apparaissent comme par magie. L'innocence, c'est laisser une part de l'enregistrement des images échapper à l'homme, et se comporter devant et derrière l'écran en conséquence, c'est-à-dire penser *après* ce qui n'a pas été pensé *avant*. Laisser la caméra révéler ce qu'elle a enregistré, et ne pas regarder l'image comme le produit d'un calcul de l'homme mais comme une offrande, comme un miracle. D'où la grande part laissée au hasard dans les films Lumière et qui constitue la supériorité de leur cinéma par rapport à leurs concurrents selon André S. Labarthe : la vie semble se dérouler telle quelle sur l'écran, comme une transposition magique.

Des opérateurs Lumière partent arpenter la planète en 1896 avec pour seule consigne d'« ouvrir leurs objectifs sur le monde », ce qui suit la même évolution que la chronophotographie qui a commencé par étudier le « nous » avant de partir découvrir le « eux », même si pour ce faire on ne partait pas plus loin que l'exposition ethnographique de l'Afrique occidentale. On peut interpréter cela comme une nouvelle forme de colonisation, une prise de conscience de l'aspect d'enregistrement patrimonial du cinéma, ou de curiosité ethnographique comme le suggérait une citation de Jean Rouch *infra*.

À la même époque, Georges Méliès réalise *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin*¹¹. Ce film consiste à filmer un tour de magie dans un décor de théâtre, et d'y insérer un effet spécial qui donne l'impression que l'un des personnages de la scène

10 NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, p.30.

11 Georges Méliès, *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin*. France, 1896, 1 minute.

disparaît. Ce n'est pas une scène de « vie réelle » mais une scène de spectacle. Méliès fait le choix de ne plus reproduire la vie mais de la contrefaire, d'intervenir dans ce qui est filmé. D'abord par des films à trucs, intégrant ses tours de prestidigitateur devant la caméra, puis en réalisant des actualités reconstituées en studio.

Il est à ce stade de la réflexion nécessaire de faire mention du colloque *Edgar Morin et l'âme du cinéma* qui s'est tenu dans la salle Louis Lumière de la Société d'encouragement à l'Industrie Nationale les 11 et 12 janvier 2013. Un lieu symbolique, puisque la première projection de *La sortie des usines Lumière* y a eu lieu le 22 mars 1895, avant celle du Grand Café. François Albéra, professeur d'histoire et d'esthétique du cinéma à l'université de Lausanne, a ouvert ces deux journées par une intervention sur la double dimension technique et artistique du cinéma. Il fit référence à Merleau-Ponty et à la distinction que celui-ci avait opérée entre stade photographique qui est celui de la reproduction, de la saisie, et stade cinématographique qui met en œuvre une volonté artistique et de mise en forme, pour justifier que c'était Méliès qui avait permis d'atteindre ce deuxième stade, et de conclure que « Méliès a fait sortir le cinéma du cinématographe ». Cette affirmation nous paraît sous-tendre la possibilité d'une forme d'enregistrement des images objective, qui ne résulte d'aucune mise en forme du réel. Par « mise en forme » et « volonté artistique », François Albéra semble désigner le caractère d'interventionnalité du filmeur dans ce qui est filmé. Cependant, les films Lumière même s'ils semblent capter le réel « tel qu'il est » - nous aborderons cette question plus loin - le composent nécessairement, en choisissant d'enregistrer certaines scènes seulement, certains mouvements, et d'adopter un certain angle qui donne à voir la scène d'un certain point de vue. Il n'y a pas d'objectivité du point de vue de la caméra, parce qu'il y a toujours un double choix derrière un enregistrement filmique (ou photographique) : choix de ce qu'on filme, et choix de comment on le filme.

Cette distinction entre science et art, technique et spectacle, qui voudrait opposer point de vue objectif et point de vue subjectif ne semble pas pertinente : dire « la réalité telle qu'elle est » est un non-sens, car on ne voit toujours que les choses sous un certain aspect. Dans le cinéma, la mise en scène dans le sens d'intervention du filmeur dans le réel filmé ne rend pas l'image ainsi produite plus subjective que si le filmeur n'intervenait pas. D'ailleurs, la plupart des premières saynètes dites « prises sur le vif » étaient déjà « mises en scène », dans le sens où les frères Lumière intervenaient déjà dans les scènes qu'ils enregistraient. *La sortie des usines Lumière* par exemple n'est

qu'une prise parmi une pluralité qui ont été enregistrées des ouvriers auxquels on a plusieurs fois demandé de re-rentre, pour re-sortir de la grande porte de l'usine. Il y avait donc déjà mise en scène dans le sens où des instructions étaient données aux personnes filmées, celles-ci jouaient leur propre rôle, et refaisaient les mêmes gestes qu'elles étaient habituées à effectuer au quotidien, même si ces gestes n'étaient pas pris sur le vif par la caméra.

Ce que Méliès entérine, en revanche, c'est de filmer un monde qui n'est pas celui de la vie réelle que nous partageons, mais un monde reconstitué en studio. Aussi bien pour raconter des histoires qui existent dans la vie réelle, fictionnalisées dans des actualités reconstituées (notamment *L'Affaire Dreyfus* (1899), *Le Couronnement d'Edouard VII* (1902)) que des histoires inventées, de fiction (*Cendrillon* (1899), *Barbe Bleue* (1901), *Le Voyage dans la Lune* (1902) entre autres). Le cinéma qui jusqu'ici rendait irréaliste la « vie réelle » en fabrique une nouvelle. Méliès ne prétend pas enregistrer la vie telle qu'elle est, mais raconter des histoires par l'image. Jusqu'ici, on s'émerveillait de voir la vraie vie transposée à l'écran, alors que les films de Méliès donnent à voir une vie que l'on ne connaît pas, sur fond de toile peinte. L'image jusqu'ici considérée comme « objective », montrant la « réalité », pose une question nouvelle : peut-on se fier à l'image animée alors qu'elle peut être utilisée pour reconstituer la vie et raconter des histoires ? Le cinéma montre-t-il la vérité ?

Cinéma-vérité

Contre des films romanesques dont le sens, la production, sont devenus étroitement contrôlés par ses fabricants dans les années 1950, contre des documentaires qui ne sont que des actualités officielles, une vague de pionniers bricolent des caméras légères et des magnétophones portatifs (trente kilos pour le Nagra, tout de même) afin de filmer la vie. Non plus la vie sensationnelle des actualités ni les scénarisations en studio des films de fiction, mais la vie ordinaire. Cela marque également une volonté politique qui consiste à fixer par l'image son réel, sa vision de son époque, celle dans laquelle on vit, filmer ses contemporains pour donner à voir, non plus un spectacle à l'écran ; que les personnages des récits que partagent les spectateurs des écrans de cinéma ne soient plus des vedettes (Edgar Morin publie *Les Stars* en 1957) mais des

personnes qui jouent leur propre rôle, qui ne soient pas des acteurs.

En décembre 1959, Edgar Morin assiste, avec Jean Rouch, au premier festival du film ethnographique à Florence, et publie à son retour un article dans *France-Observateur*, au titre évocateur : « Pour un nouveau cinéma-vérité »¹². Il y constate d'abord que le cinéma qui veut montrer le réel, notre réel, le monde que nous partageons, qu'il appelle déjà « cinéma-vérité », était dans l'impasse à cause du trop lourd matériel filmique, qui ne permettait pas au filmeur de s'intégrer à un milieu pour le filmer dans un autre contexte qu'en représentation plutôt que dans l'intimité de ses rapports quotidiens et ordinaires. « Le nouveau cinéma-vérité qui se cherche, possède désormais sa caméra-stylo, qui permet à un auteur de rédiger seul son film. Il a ses pionniers, qui veulent pénétrer au-delà des apparences, des défenses, entrer dans l'univers inconnu du quotidien. »

En tant que jury de ce festival, Morin et Rouch priment *The Hunters*, « pour sa vérité humaine fondamentale mais aussi parce que cette vérité nous révélait soudain notre parenté inconcevable et pourtant certaine avec cette humanité dure et tenace que tous les autres films nous montrent sous son étrangeté exotique. [...] Peut-on maintenant espérer des films aussi vraiment humains sur les ouvriers, les petits bourgeois, les petits bureaucrates, les hommes et les femmes de nos énormes cités ? »

Edgar Morin ne fait pas qu'espérer et propose à Rouch un film sur le thème « Comment vis-tu ? » en rentrant à Paris. Une question qui englobe non seulement le mode de vie, mais également la question plus intime de « Comment te débrouilles-tu avec la vie ? ». Rouch accepte, ainsi que le producteur Anatole Dauman. Le tournage de « Comment vis-tu ? » commence alors au début de l'été 1960, et consiste à réunir des amis de Rouch et de Morin, qui ne se connaissent pas entre eux, autour d'« excellents repas, arrosés de bon vin ». Cela, afin de créer une atmosphère conviviale, de camaraderie, appelée pour l'occasion « commensalité » par Edgar Morin, et qui devait permettre aux personnes qui avaient accepté de prendre part à l'expérience filmique de Rouch et Morin de se sentir assez à l'aise pour que, lorsqu'on fasse tourner la caméra, elles puissent se livrer sans être intimidées par sa présence. Il ne convient pas de camoufler la caméra et d'enregistrer les conversations des personnes à leur insu, mais de provoquer des

12 MORIN Edgar, Pour un nouveau cinéma-vérité. *France-Observateur*. Janvier 1960, in *Chronique d'un été*, p.5

situations par la caméra, de l'intégrer au milieu des personnes réunies pour le film comme un interlocuteur particulier auquel les personnes se livrent, sans que cela ne prenne la tournure, ni d'une interview, ni d'une scène jouée, préparée, scénarisée. C'est ce que Edgar Morin décrit dans le synopsis du film destiné au C.N.C comme « une sorte de psychodrame mené collectivement entre les auteurs et les personnages ».

Il ne s'agit en effet pas de donner à voir un récit de personnages qui évoluent comme si la caméra n'étaient pas là, mais d'assumer la présence de la caméra, d'assumer le fait de se trouver dans le cadre de la construction du film en train de se tourner en intégrant ses auteurs à l'image. Les séquences où les personnages se questionnent sur le film en train de se faire sont ainsi mises à égal niveau que les séquences des personnes parlant de leur vie. Le film se construit ainsi sur sa propre construction, un méta-langage parcourt le film de bout en bout par les personnes qui parlent du film en train de se construire : les personnes qui font le film parlent du film : de leur attitude face à la caméra, de ce qu'elles ressentent en prenant part à cette expérience. Rouch et Morin apparaissent à l'image, se concertent sur les images déjà tournées, sur la suite à donner au tournage, demandent aux personnes ce qu'elles en pensent. Le film est finalement un jeu de miroirs d'interrogations réciproques : comment vis-tu, comment te comportes-tu devant la caméra, êtes-vous heureux, où est la vérité...

De « Comment vis-tu ? » à « Chronique d'un été »

La vérité, justement. La vérité était plutôt une bannière portée par l'étendard du cinéma-vérité, plutôt un hommage au cinéaste soviétique Dziga Vertov qu'un label de garantie de vérité à l'image. Cette expression originellement destinée à inscrire le film comme voulant réintroduire de la vie, de l'aléa dans les images, et non plus montrer de la vie artificielle fabriquée en studio, ou bien de la vie trop sensationnelle pour qu'on y sente l'aspect ordinaire des rapports quotidiens, « signifie que nous avons voulu éliminer la fiction et nous rapprocher de la vie ». D'où la question « Comment vis-tu ? » « Comment vis-tu ? », c'était demander à des personnes ordinaires de parler de leur vie ordinaire, et de permettre aux personnes ordinaires qui verraient ces images d'interroger leur vie quotidienne, celle qui paraît aller de soi, des gestes usuels dont on ne connaît plus la signification. C'était permettre d'interroger l'invention du quotidien, les arts de

faire de la vie de tous les jours de sa propre société, renvoyer les spectateurs à leur propre quotidien, à leurs propres pratiques, plutôt que de donner à voir celles des autres. Les personnes qui apparaissent à l'écran ne réagissent pas de la même manière à la présence de la caméra. À la fin du film, une séquence montre les figurants du film dans une salle de projection, ils viennent de voir les mêmes images que nous, spectateur, venons de voir. Nous voyons alors les personnages commenter ces images. Puis, dans une ultime séquence de conclusion, Jean Rouch et Edgar Morin commentent le film qui se termine en faisant des allées et venues dans une longue allée d'une salle du Musée de l'Homme. Edgar Morin commente : soit on reproche aux personnages de jouer la comédie, soit on leur reproche d'être impudiques ; soit on leur reproche d'être trop vrais, soit pas assez. Ce n'est pas parce que le film fait se poser la question de « où est la vérité ? » plutôt que « comment vis-tu ? » que son titre fut finalement changé pour « Chronique d'un été », mais parce que ce titre était plus adapté au cinéma que « Comment vis-tu ? » qui faisait « trop télévision » selon les producteurs. Le glissement est malgré tout opéré : plutôt, ou en tous cas en plus d'interroger les manières de vivre et de penser, le film interroge « la vérité » de l'image cinématographique : est-ce l'image qui ment ou les gens qui y mentent ? Les personnes filmées jouent-elles un rôle devant la caméra ? Ne jouent-elles pas de toutes façon un rôle dans la vie ?

Chronique interroge ainsi l'homme par l'image et l'image par l'homme : les auteurs captent à la fois des manières de vivre et de penser, en filmant des personnes dans leur milieu, avec tout l'aspect anthropologique et sociologique que cela comporte, qui consiste pour le filmeur à s'intégrer dans un milieu, à observer les personnes, à établir un dialogue avec elles, et à faire accepter la caméra comme un interlocuteur à part entière devant laquelle les personnes ne se comportent pas comme si elle n'était pas là.

Chronique interroge également l'image, et la donne à voir non comme livrant la vérité, mais une vérité, celle du filmeur, co-construite avec le filmé. C'est tout l'aspect sémiologique, mais c'est aussi une anthropologie du cinéma que nous tenterons d'analyser ici : comment se construit le sens d'une image lorsque les filmeurs « provoquent » des situations, en faisant se rencontrer artificiellement des personnes, dans le sens où celles-ci ne se seraient pas rencontrées sinon ; comment interpréter des images qui tombent du ciel, où le sens n'est pas construit à l'avance, où les signes ne

sont pas calculés selon ce que le filmeur veut, mais selon ce qui se passe devant la caméra entre des personnes dont on ne connaît pas la réaction face à une caméra à l'avance.

Une image, même prise sur le vif, ne tombe pas du ciel ; il y a toujours une médiation humaine, même minimale, qui a installé la caméra à un certain endroit afin qu'elle adopte un certain point de vue, qu'elle enregistre un certain plan de réel, et qui peut tout aussi bien intervenir dans le filmé, en réunissant par exemple des personnes afin de filmer leurs interactions.

Aussi, enregistrer le corps d'une personne filmée, et y associer sa voix en son synchrone, fixe cette personne, en cet instant, de manière indélébile sur la pellicule, et rend le moment filmé immortel alors que la personne qui a été filmée va changer, physiquement, mentalement. Cette « prise sur la mort » comme le formule Edgar Morin, contient un aspect anthropologique dans le sens où le comportement de la personne changera face à la caméra qui l'enregistre, mais aussi sociologique et politique : la personne filmée n'est jamais décontextualisée, isolée de son environnement, de ce qui façonne sa manière de se conduire, de penser, d'agir, même si les personnes gardent une latitude à leur niveau individuel. Elles sont cependant toujours associées à l'endroit où elles vivent, où elles ont vécu, à un espace-temps particulier, et parce qu'elles y vivent ou y ont vécu, en témoignent un ou des aspects.

L'enregistrement filmique ne va pas de soi, ce n'est pas un acte anodin, mais politique, en ce qu'il ancre la personne filmée comme marqueur d'un endroit et d'une époque particuliers. Aussi, sociologiquement, c'est associer une parole à un corps, donner à voir une personne d'une certaine manière, selon la manière dont elle est filmée et ce qu'on lui permet de dire ; filmer quelqu'un, c'est lui assigner une place, quoique soit la volonté du filmeur. La manière dont on filme la personne, la manière dont les images qui en résultent sont montées et choisies, témoigne ainsi d'une certaine idée de comment construire l'identité de quelqu'un à l'image, et de quelle définition de l'identité on participe en montrant la personne : est-ce déterminer les caractéristiques essentielles de cette personne, ou bien la donner à voir comme donnant un moment de sa vie, parmi d'autres moments, comme une expérience ; est-ce à considérer l'identité comme une suite d'expériences qui construisent les prochaines expériences ou bien comme une liste

de caractéristiques propres à la personne qu'on essaie de lui faire révéler par l'image ? Il convient d'essayer de comprendre comment l'identité est traitée à l'image, comment donner à voir les personnes à l'image et qui permet de construire une certaine idée de l'identité individuelle, mais aussi de l'identité d'un peuple, ce qui nous semble aller de pair : si on laisse une place à une part de latitude individuelle, en ne brochant pas l'identité d'une personne comme déterminée par des caractéristiques inamovibles, il est peu probable qu'on fasse de son époque un stéréotype de caractéristiques qui seraient censées la marquer.

Vision tantôt « objective » de l'image en ce qu'elle enregistre mécaniquement le réel, tantôt « subjective » en ce que l'image résulte de l'adoption d'un point de vue particulier pour enregistrer ce réel ; enregistrement tantôt « vrai » des personnes qui vivent leur vie ordinaire devant la caméra, enregistrement tantôt « faux » de personnes qui fabulent leur vie et la vivent en fiction devant la caméra : il conviendra de tenter de démêler le vrai du faux dans un I) théorique, mais à notre sens, ici nécessaire.

L'identité comme différentes expériences se succédant dans la vie d'une personne : l'expérience du « je » au présent qui devient celle d'un « il » lorsque cette expérience est considérée au passé ; la vérité se confondant tantôt avec intimité, tantôt avec spontanéité ; l'identité d'un peuple comme celle de tous les membres qui le composent. Dans II), il s'agira d'étudier l'identité telle qu'elle est donnée à voir en images dans le film, et telle qu'elle se présente comme la construction d'une définition particulière de l'identité propre aux filmeurs et aux filmés.

Il convient enfin d'analyser tout l'aspect scientifique du film dans III), où la sociologie et l'anthropologie, respectivement domaines propres à chacun des deux auteurs, s'illustre à l'image : image tantôt révélatrice d'éléments que le chercheur ne voit pas, avec son œil qui « trie », contrairement à celui de la caméra ; et image tantôt illustrative, en ce qu'elle peut servir à illustrer des théories, idéologies propres à l'époque dans laquelle elle est fabriquée. L'image nous permet de voir de nouvelles choses, des choses que l'on ne voit pas autour de nous, lorsqu'elles n'apparaissent pas sur une image qui leur donne un sens, mais l'image nous permet aussi de voir ce que l'on veut y voir.

Entre image révélatrice et image illustrative, objective et subjective, entre je et il, nous

et eux, entre réalité et fiction, il convient ici d'analyser la double distance¹³ qui apparaît dès lors qu'on interroge différents aspects du cinéma.

13 DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p.103.

I) Réalité et fiction – vrai et faux

« Realness is responsibility. »

Real, Kendrick Lamar featuring Anna Wise of Sonnymoon

Le principe de *Chronique d'un été* est formulé dès les premières images du film par Jean Rouch en voix-off : « *Ce film n'a pas été joué par des acteurs mais vécu par des personnes qui ont donné des moments de leur existence à une nouvelle expérience de cinéma-vérité.* » Complétée par le synopsis du film adressé au C.N.C pour demander l'autorisation de tournage et rédigé par Edgar Morin dans le texte qui décrit la construction de *Chronique d'un été* : « Ce film est une recherche. Le milieu de cette recherche est Paris. Ce n'est pas un film romanesque. Cette recherche concerne la vie réelle. Ce n'est pas un film documentaire ; cette recherche ne vise pas à décrire ; c'est une expérience vécue par ses auteurs et ses acteurs. »¹⁴

Le « vécu » s'inscrit ici selon les auteurs du film contre le jeu d'acteurs, la « vie réelle » s'oppose au « film romanesque », en tant que ce dernier raconte une histoire fictive, et que les gestes et attitudes de ceux qui en incarnent les personnages participe d'un récit imaginaire qui ne se déroule pas dans la vie réelle. Aussi, le documentaire est considéré comme une image qui décrit, et ainsi qui n'est pas vécue par les sujets filmés qui y apparaissent. Afin de pouvoir donner une place à *Chronique d'un été* entre le réel et l'imaginaire, entre la vie vécue et la vie jouée, entre le « pris sur le vif » et la reconstitution, il convient d'éclairer la distinction entre deux genres de cinéma considérés comme opposés, et de comprendre ce que ce terme polémique de « cinéma-vérité » signifie, dans les images de ce film et dans l'interprétation que l'on doit en retenir.

14 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.8

A) Sur l'opérabilité de la distinction entre images documentaires et images de fiction

La distinction la plus souvent effectuée pour distinguer cinéma de fiction et cinéma documentaire repose sur une opposition entre vrai et faux. Le cinéma de fiction n'engloberait que des récits d'histoires inventées, « fausses » en ce qu'elles n'existent pas dans le monde que nous partageons, alors que le cinéma documentaire ne montrerait que des histoires « vraies », des récits réels.

Aussi, et *a contrario*, les récits racontés dans les films de fiction n'existeraient pas dans la vie réelle, il faudrait pour matérialiser ces récits imaginaires dans des images en reconstituer l'univers, les fabriquer dans le monde réel pour que la caméra puisse les enregistrer. Pour ce faire, pour « reconstituer la vie » d'une histoire fictive, il faudrait des décors pour en construire l'univers, des acteurs pour en incarner les personnages. Le film de fiction mentirait donc de bout en bout : des personnes incarneraient des personnages qui n'existent pas, en feignant des actions et paroles prévues dans un scénario au milieu d'un décor en carton-pâte. L'image ne serait alors que mensonge : feignant d'imiter la réalité, elle ne raconterait que des histoires qui n'existent pas en utilisant tous les subterfuges d'effets de réalité pour y faire croire. Le cinéma de fiction serait une sorte de Frankenstein : imiter, reproduire la vie, avec le risque de ne plus savoir où est le réel et où est le fictif. Mais le spectateur n'est pas si crédule, il sait bien, mais quand même.

Le cinéma documentaire, quant à lui, considéré comme racontant des histoires réelles, qui existent dans le monde que nous partageons, ne nécessiterait donc pas de reconstitution car il montrerait « la vie telle qu'elle est ». La dimension mécanique de la caméra et l'objectivité de son œil de verre, qui ne trie pas comme l'œil humain parmi ce qu'il voit, permettrait d'enregistrer la vraie vie, sans artifices, de montrer de vraies personnes qui ne jouent pas de personnage fictif mais qui sont « elles-mêmes », ancrées dans un environnement qui n'est pas un décor mais leur univers habituel, le monde réel, notre monde.

Reconstitution de la vie, histoire fictive, jeu d'acteurs préparé, mensonge versus vie

réelle, histoire vraie et spontanéité. En voyant les choses sous cet angle, et pour résumer cette vision volontairement simpliste pour mieux pouvoir en prendre le contre-pied, la caméra ne mentirait pas, mais c'est l'objet enregistré qui serait vrai ou non.

Un réel, des réels : point de vue et objectivité

Pourtant, et comme nous l'avons déjà souligné dans l'introduction, l'œil de la caméra, sa dimension mécanique, n'en fait pas pour autant un gage d'objectivité. Il n'existe pas de point de vue neutre, car les choses ne sont jamais « telles qu'elles sont », mais elles sont toujours considérées sous un certain aspect, d'un certain point de vue. Le fait d'enregistrer une scène de la vie réelle ou une scène scénarisée, préparée, ne rend donc pas l'image plus ou moins vraie dans le sens où le fait d'adopter un certain point de vue avec la caméra – car le corollaire de l'existence d'un œil, humain ou de verre, est un point de vue particulier – entraîne nécessairement une subjectivité de l'image qui en résulte. La caméra ne montre donc jamais les choses « telles qu'elles sont » mais les choses d'un certain point de vue. Car il n'y a pas de réel unifié mais des réels qui sont autant de subjectivités qui se construisent leur propre réel. C'est en cela que le documentaire montre le réel : il montre le réel des autres. Il n'y a pas d'objectivité unifiée, mais des subjectivités qui peuvent se comprendre et se partager concernant un même objet.

L'image transforme le réel car, devant une image, reste toujours sous-jacente l'idée de volonté d'enregistrer le réel de telle manière et de montrer quelque chose en l'enregistrant ainsi. Alors que le réel est tel qu'il est, tel que nous le voyons et tel que nous le façonnons, l'image ressort d'une volonté de montrer quelque chose. Dans une image nous cherchons donc toujours une signification, une image a toujours été prise pour montrer quelque chose, pour le fixer, pour faire signe, alors que dans le réel, le monde, chacun n'a pas le même point de vue, et chacun ne voit pas la même chose. Dans le réel, lorsque quelque chose fait signe, ce n'est pas nécessairement volontaire, et surtout, tout le monde ne voit pas les choses de la même manière, donc tout le monde ne voit pas ce qui peut faire signe, ou bien chacun peut voir des signes différents. Dans l'image d'un film, qu'il soit de fiction ou documentaire, il y a toujours une volonté de montrer, de faire signe, en fixant le réel là où il fait signe pour celui qui l'enregistre et

qui veut le partager pour permettre aux autres de voir ce qu'il voit, de partager sa vision des choses.

Il y a donc toujours dans un film une interventionnalité du filmeur, car c'est de son point de vue que les images sont enregistrées. C'est le filmeur qui a décidé d'enregistrer tel référent sous tel aspect, puis de le monter de telle manière (nous étudierons cette dernière étape *supra*). Dans un film de fiction et dans un film documentaire, il y a donc cette même volonté de partager une vision, des idées, par des images dont le référent a été provoqué, la vie reconstituée, ou bien prise sur le vif. Il convient d'ailleurs de souligner que les « signes provoqués » dans le réel, les scènes fabriquées pour être filmées, ne sont pas le monopole du film de fiction.

Mouche sur le mur et reconstitution de la vie

Dans le cadre de la distinction de la nature du référent dans le cinéma de fiction et dans le cinéma documentaire, il est souvent considéré que l'apanage du documentaire serait la « prise sur le vif » alors que la « reconstitution » de la vie n'existerait que dans le film de fiction. Parce que le film documentaire montre du vrai et le film de fiction du faux. Mais ce n'est pas parce que les récits racontés par les films documentaires ne sont pas inventés que les scènes enregistrées pour montrer des faits qui ont lieu dans un monde qui n'est pas imaginaire ne peuvent pas être préparées, fabriquées.

Ici, nous entendons le terme de « reconstitution » dans le sens d'interventionnalité du filmeur non plus seulement derrière la caméra, c'est-à-dire en tant que personne se positionnant par rapport à l'objet filmé, mais également devant la caméra, en ce qu'il modèle le réel filmé, donne des instructions au sujet filmé pour ne plus filmer une action qui se passe indépendamment de la présence de la caméra mais créer cette action, la fabriquer. C'est peut-être pour cela que la frontière entre film documentaire et reportage peut parfois paraître floue : un reportage montre des images comme si elles étaient la réalité servie sur un plateau d'argent, comme si la caméra n'avait pas été là, comme si la caméra avait enregistré la réalité « telle qu'elle est ». Des images qui se posent en monstration absolue de faits « qui se sont passées comme ça » et ne laissent pas la place à une marge de manœuvre pour le « c'est comme ça que je

vois les choses » du documentaire. Pour résumer, les images d'un reportage paraissent prises sur le vif, ce qui justifierait leur vérité, alors que leurs sujets n'auraient sûrement pas agi de la même manière sans la présence des caméras. Les images d'un documentaire assument leur subjectivité et ne se posent pas en « c'est ainsi que les choses sont ».

Nous soulignons une fois encore que le documentaire ne montre pas une réalité unifiée et objective qui existerait dans notre monde, mais la réalité d'une personne qui nous propose par un ensemble d'images de partager sa réalité, sa manière de voir les choses. Ainsi, la manière de voir d'une personne, qu'elle consiste à raconter une histoire explicitement fictive ou qu'elle consiste à rapporter une histoire qui se déroule dans notre monde, est toujours racontée par une personne qui voit les choses d'une certaine manière. La nécessité d'adopter un certain point de vue, visuel et idéologique – la subjectivité de l'image et des idées – entraîne la nécessité de composer un réel à filmer, c'est-à-dire pour un auteur, soit de saisir dans le monde qui l'entoure ce qui fait signe pour lui, soit de façonner le monde qui l'entoure afin de provoquer des signes pour les filmer, qui lui permettent de mettre en images sa pensée, de l'illustrer et ainsi de la partager. L'auteur d'un documentaire ne trouve pas nécessairement des référents qui lui conviennent pour illustrer l'idée qu'il se fait de ce qu'il veut raconter. Ou bien l'auteur a une certaine idée de la réalité qu'il veut montrer, inspirée du monde qui l'entoure, et qu'il façonne à sa manière, selon son univers mental, son imaginaire. L'imaginaire n'est pas extérieur à la vie réelle. L'imaginaire se nourrit de la vie réelle et la vie réelle est façonnée par notre imaginaire. Le réel ne pouvant être vu que tel que chacun le voit et l'imagine, et le documentariste voulant montrer sa vision du réel, son réel, car ne pouvant montrer une vision objective du réel, reconstituer le réel ne signifie dès lors pas mentir. Que ce soit pour reconstituer le réel à l'image que s'en fait l'auteur du film documentaire, ou que ce soit pour reconstituer la vie telle que le documentariste l'a observée et veut qu'elle soit restituée devant la caméra. Dès lors, si l'auteur d'un film documentaire a une idée bien précise de la vie qu'il veut faire partager et qu'il veut montrer à l'image, il peut modeler le réel, intervenir non plus seulement en ce qu'il adopte un certain point de vue avec sa caméra, mais également adopter un certain point de vue en intervenant dans le référent qu'il filme.

Cependant, que l'auteur d'un film documentaire décide d'adopter la position de « fly on the wall », mouche sur le mur, ou de filmeur discret qui filme ce qui arrive, ou encore qu'il assume la présence de la caméra en l'intégrant au milieu qu'il veut filmer, s'il décide même de mettre en scène, de donner des instructions, il y a toujours du « pour la caméra ». Nous le verrons *supra*, même si le filmeur ne donne pas d'instructions au sujet filmé, ce dernier n'agit pas comme si la caméra n'était pas là, à moins que celle-ci soit cachée, et dans ce cas, c'est une question d'éthique filmique qui se pose : « peut-on filmer les gens à leur insu ? » à laquelle nous ne chercherons pas à répondre ici, mais qui nous permet de souligner que chaque documentariste, en fonction de ce qu'il veut montrer, et de sa vision du réel qu'il veut montrer, pose ses propres règles du jeu, son propre dispositif filmique : certains choisissent de ne pas intervenir dans la vie qu'ils veulent montrer, d'autres choisissent de donner des instructions aux personnes qu'ils filment, d'autres encore décident d'utiliser leur propre présence pour provoquer des scènes non préparées mais qui ne se seraient pas déroulées sans la caméra. Pour résumer, la particularité du documentaire ne nous semble pas résider dans la prise sur le vif de la vie. D'abord parce que cette manière de filmer n'est pas garante d'objectivité, ni d'une plus grande réalité, et parce que c'est le réel de l'auteur d'un film qui est présenté dans un documentaire, et que c'est donc à celui-ci qu'il revient de composer le réel selon la vision qu'il en a et qu'il veut montrer et partager.

Présence du filmeur dans le filmé

Aussi, si la plupart des images des films documentaires semblent avoir été prises à l'improviste, surprenant le sujet filmé dans sa vie, ou filmant des scènes qui semblent se dérouler comme si la caméra n'était pas là, il nous semble raisonnable de dire que ce n'est pas le cas pour autant, mais que cela participe de ce qui distingue le film documentaire du film de fiction qui est une esthétique réaliste, un effet de réel qui témoigne de la relation entre le filmeur et ce qui est filmé, un indice de ce que le filmeur était en relation avec l'élément filmé au moment où celui-ci a été filmé, de l'antériorité de la relation entre le filmeur qui a fait connaissance, s'est intéressé à l'univers qu'il a ensuite décidé de filmer d'une certaine manière, et qui inscrit la le filmeur dans une relation directe avec l'univers diégétique qui résulte des images enregistrées. Sans pour autant que le filmeur n'apparaisse explicitement à l'image. Alors que l'auteur d'un film

de fiction ne peut pas entrer en relation avec l'univers diégétique qu'il crée. Même si Steven Spielberg avait rencontré Oskar Schindler lui-même pour faire son film, l'univers diégétique de *La liste de Schindler*¹⁵ reste fictive, même si les faits qui en ont inspiré le récit sont réels. Si Steven Spielberg a rencontré des témoins avant de faire son film, il ne montre pas sa rencontre avec ces témoins à l'image mais ce qui en résulte pour lui. En revanche, la rencontre de Claude Lanzmann avec des témoins de la Shoah est réelle, vécue, et c'est cette rencontre qui constitue l'univers diégétique de *Shoah*¹⁶. Le film de fiction, est, en ce sens, une sorte de documentaire métaphorique : une personne exprime son réel, sa manière de voir le monde, non pas avec des images qui témoignent de ses expériences et de ses rencontres par son inscription dans l'univers diégétique de ce qui est filmé, mais par des images qui résultent d'expériences et de rencontres en ne les montrant pas.

Alors qu'un film de fiction on nous donne à voir une histoire qui se déroule sous nos yeux, en adoptant le point de vue des personnages, du spectateur-voyeur ou bien encore du narrateur omniscient qui n'est dans ce dernier cas alors pas identifié comme l'auteur du récit concerné.

Quant au reportage, c'est un genre journalistique. Dans ce cadre, le journaliste qui va sur le terrain pour rencontrer des personnes, des lieux, raconte dans le reportage qui en résulte un récit qui ne permet pas de poser son auteur en tant que personne individuelle mais une profession : ce n'est pas une personne qui est allée sur le terrain et a parlé à ces gens, c'est le journaliste. Avec les méthodes attachées à la profession, son idéologie, ses pratiques, son dessein informatif : « voilà ce qui s'est passé ». Une personne qui veut partager son histoire, son univers, sa rencontre avec des personnes, avec leur univers, n'a pas besoin de se former à la méthode du reportage pour en faire part. Dans *Cinq caméras brisées*¹⁷, un père de famille palestinien filme sa famille et ce qui se passe dans son village ; lorsque Sarah Polley veut parler de son histoire familiale, elle interviewe les membres de sa famille dans *Stories we tell*¹⁸ ; lorsque Jihane Chouaib, une libanaise ayant fui son pays pendant la guerre, y retourne avec d'autres

15 *La liste de Schindler*. Steven Spielberg, 1993, États-Unis, 195mn.

16 *Shoah*. Claude Lanzmann, 1985, France, 613mn.

17 *Cinq caméras brisées*. Emad Burnat et Guy Davidi, 2013, Palestine, Israël, France, 90mn.

18 *Stories we tell*. Sarah Polley, 2013, Canada, 108mn.

libanais exilés, ils cherchent leurs racines et leur identité dans *Pays rêvé*¹⁹ ; lorsqu'un militant végétarien veut dénoncer les violences que subissent les animaux dans les abattoirs ou lorsqu'un militant altermondialiste veut dénoncer les injustices qui ont lieu dans une entreprise, ils font des documentaires. Tous ces sujets auraient pu être développés dans des reportages, mais le point de vue adopté aurait été institutionnel, professionnel et non personnel, dans le sens où l'auteur y aurait été moins impliqué, aurait gardé une distance, disposant ainsi également d'une moindre marge de manœuvre. Il ne montrerait pas sa relation avec les faits mais les faits eux-mêmes. Même si dans un documentaire l'auteur n'apparaît pas nécessairement à l'écran. Implication dans la réalisation, donc avant et au moment où les images sont enregistrées, ne signifie pas pour autant que l'auteur se mette en avant dans le documentaire ou bien qu'il parle à la première personne du singulier.

Le documentaire ne montre pas de choses plus vraies ou moins vraies qu'un film de fiction ou un reportage ; c'est une manière de faire récit, comme le film de fiction ou le reportage, qui assume l'implication de son auteur dans sa réalisation, tant du point de vue des idées que du point de vue des images, ces dernières n'ayant ainsi pas la prétention d'être « objectives », de montrer « le réel », mais un réel, celui de l'auteur. Un réel dont l'indice de l'ancrage de ce que raconte l'auteur dans le monde est l'esthétique réaliste des images, témoin du rapport direct de l'auteur avec l'histoire qu'il raconte, et qu'il met en récit selon la vision qu'il en a, par le truchement de la prise de vues et du montage.

Cette définition du documentaire ne signifie pas pour autant que la diégèse d'un film documentaire est ancrée dans la réalité alors que la diégèse d'un film de fiction y est hermétique. L'ancrage du film documentaire dans le monde que nous partageons ne veut pas dire que ce qui y est dit n'est pas mis en récit. Tout comme un film de fiction peut être inspiré de « faits réels », d'histoires qui se sont passées dans notre monde mais dont le filmeur n'a pas le même rapport qu'un documentariste aurait avec ces mêmes histoires ; pour parler de la Shoah à l'écran, Claude Lanzmann va à la rencontre de personnes qui ont été déportées ou dont les parents ont été déportés, il revient sur les lieux désormais vides des camps avec eux, alors que Steven Spielberg s'inspire du

19 *Pays Rêvé*. Jihane Chouaib, 2012, France, 85mn.

roman *La liste de Schindler* de Thomas Keneally pour raconter « une histoire vraie » en ce qu'elle raconte l'histoire d'une personne qui a existé. Mais ce n'est pas parce que les faits sont ancrés dans la réalité que le récit de ces faits en images est fictif ou non ; Steven Spielberg aurait pu réaliser un documentaire en rencontrant Oskar Schindler, ses proches ou bien des témoins de l'époque à laquelle se déroule le récit du livre de Thomas Keneally, et donner à voir ces images de sa rencontre avec ces personnes. L'univers diégétique n'aurait dès lors pas été le même. Il ne s'agit dès lors pas d'opposer la réalité de l'histoire racontée dans un film documentaire à la fausseté de l'histoire racontée dans un film de fiction, mais de distinguer le rapport de chacun de leur auteur à l'histoire qui est mise en récit.

B) Réalité dans la fiction et fiction dans la réalité

Le fait que les personnes filmées ne soient pas enregistrées sur le vif ne veut pas dire que les images soient plus ou moins vraies. L'objet filmé n'est pas vrai ou faux, car même si le filmeur ne l'a pas modelé à son idée, le point de vue adopté par la caméra en fonction de sa position rend autre le réel filmé. L'auteur d'un film peut donner des indications aux personnes filmées sur la manière de se comporter devant la caméra, de parler, mais cela ne les fait pas mentir pour autant, ne les rend pas plus fausses car le réel est celui de l'auteur. Même quand l'auteur décide de ne pas intervenir et de filmer ce qui se passe sans qu'il ne donne aucune directive, il se positionne nécessairement par rapport au réel filmé, et ainsi montre le sujet d'une certaine manière, qui correspond à sa manière de construire son réel. Aussi, nous verrons *supra* que, même sans indication de la part du filmeur, les personnes filmées ne se comportent pas devant la caméra comme si elle n'était pas là. L'image rend autre le réel filmé, elle semble tomber du ciel, faisant oublier toute mise en scène au profit de l'image, enregistrement immortel de la vie.

Image indicielle et autre semblable : le monde onirique de la photogénie

La caméra transcende l'opposition entre vrai et faux de l'objet enregistré dans le sens où elle « coupe » dans le réel des plans de ce réel qui le transposent en une image. Elle n'épuise pas le réel²⁰ mais le fixe d'un certain point de vue qui le rend autre, qui en fige un fragment entre quatre bordures. C'est la photogénie dont parle Edgar Morin, l'enregistrement du réel, à la fois « objectif » en ce qu'il capte un double le plus précis possible du référent, la ressemblance de la prise de vue avec ce que voit l'œil humain est parfaite. Mais en même temps l'enregistrement du réel est « subjectif » dans le sens où on capte le réel toujours d'un certain point de vue, et que l'enregistrement, la fixation du réel le rend autre ; dans la photographie le référent est présent par sa ressemblance iconique avec le réel, mais le référent est absent car la photographie n'est qu'une reproduction de ce réel, elle ne le contient pas. Ce qui apparaît dans une photographie

20 Mallarmé cité (« parodié ») par NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, p.38

est le double du référent photographié, et donc un autre semblable à ce référent, un autre immortel, définitivement enregistré dans une image fixe que l'on peut regarder à l'envi ou dans une image animée qui restitue le mouvement unique que le sujet enregistré a effectué devant la caméra et le rend ainsi immortel. La photogénie découle de la mort : on regarde le double de la personne sur une image la représentant, mais ce double ne meurt pas, il demeure figé dans son immobilité (image fixe) ou son mouvement (image animée), indice d'un instant qui a un jour existé dans le monde réel, et qui donne au sujet enregistré une dimension d'éternel présent que le sujet enregistré ne possède pas. La photographie, et plus largement l'entreprise d'enregistrement des images, capte ainsi la vie mais la rend autre ; « tout se passe comme si devant l'image photographique, la vue empirique se doublait d'une vision onirique »²¹.

Les sujets enregistrés, nous l'avons vu, ne sont donc ni vrais ni faux, en ce que le filmeur se positionne nécessairement par rapport au référent, et ainsi les donne à voir selon un certain point de vue, mais également, l'enregistrement mécanique, chimique, aujourd'hui numérique de la vie, la donne à voir non plus de manière iconique mais onirique ; « un même mouvement accroît corrélativement la valeur subjective et la vérité objective de l'image, jusqu'à une « subjectivité-objectivité » extrême ou hallucination. Ce mouvement valorise l'image qui peut paraître animée d'une vie plus intense ou plus profonde que la réalité, et même, à la limite hallucinatoire, d'une vie surnaturelle. »²²

Ainsi, l'image la plus naturelle qui soit, transforme la vie enregistrée en un monde de doubles nantis d'une vie autonome. Les objets les plus inanimés de la vie ordinaire semblent acquérir une âme, une vie, lorsqu'on les voit dans une photographie. Suivant la pensée d'Edgar Morin, l'homme, même le plus « archaïque », fabrique des doubles sur lesquels il puisse fixer ses projections – les grottes de Lascaux en étant un premier exemple, auquel succèdent toutes les représentations de l'homme par l'homme à travers les différents courants artistiques. Cette image du double nous amène ainsi à considérer à propos du réalisme, qui tend à reproduire le plus précisément possible le réel, « qu'il s'agit moins de voir les choses que de nous les représenter »²³. La

21 MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. p.19

22 *Ibid.* p.32

23 Flaubert cité par MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. p.36

photographie semble se poser en tant que stade le plus abouti du réalisme, en ce qu'elle imite au mieux le réel. Cependant, enregistrer le réel pour se borner seulement à l'imiter paraît absurde, sans intérêt, car il suffirait de voir le réel directement. L'engouement pour les premières projections d'images animées qui consistaient en des images de la vie quotidienne, des scènes que les gens connaissaient déjà, pourrait en paraître d'autant plus absurde. Cependant, comme le souligne Edgar Morin, « *c'est-à-dire que ce qui attirera les premières foules, ce ce ne fut pas une sortie d'usine, un train entrant en gare (il aurait suffi d'aller à la gare ou à l'usine) mais une image du train, une image de sortie d'usine. Ce n'était pas pour le réel mais pour l'image du réel que l'on se pressait aux portes du Salon Indien.* »²⁴ Image qui paraît tomber du ciel, sans aucune intervention de l'homme, magie de voir des doubles à l'écran qui apparaissent dans un flot impalpable de lumière, le spectacle consiste en une performance : fixer la vie, se demander comment ces gens qu'on peut croiser dans la rue se retrouvent sur cet écran, à sortir d'une usine, à pêcher la crevette, à donner le repas de bébé. Cet aspect « documentaire » des premières images de cinéma, en ce qu'elles consistent à montrer la vie « telle qu'elle est », la vie réelle, celle que les spectateurs connaissent, marque l'attirance pour un monde autre que le monde réel alors que les images sont enregistrées dans ce monde réel. Une vie autre parce qu'elle est celle de doubles, qui n'existent qu'à l'écran alors que leurs avatars sont dans le monde réel.

C'est l'innocence des premiers temps, marquée par des images dont le filmeur n'a pas déterminé le sens avant de les prendre ; des images où, même si les personnes filmées agissent selon les instructions du filmeur (« sortez de l'usine » ou « donnez le repas à bébé »), la vie s'inscrit dans l'image, par la spontanéité d'une attitude, l'improvisation d'un geste, le hasard. Sans ces éléments, la vie de l'image est déterminée à l'avance, son sens est calculé selon les capacités de croyance qu'on attribue au spectateur prospectif. Il conviendra de se demander supra si ce calcul de l'image, l'innocence perdue selon Jean-Louis Comolli²⁵, est le fait d'une professionnalisation des images : n'est-ce pas l'amateur qui filme sans se soucier du sens à donner aux images ? Pour les spectateurs de ces images innocentes, la vie semble y défiler comme la nôtre, celle qui défile pendant que nous sommes devant l'écran : une vie autonome, comme si

24 *Op. cit.*, Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. p.23

25 COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir*, Avant-propos, p.7

le spectateur était devant un aquarium et y observait une vie qui se passe indépendamment de lui, avec son écosystème, où rien n'est effectué pour la caméra, et où semblent dominer le hasard et la spontanéité.

Trace du filmeur dans l'univers diégétique du filmé

Méliès vient chambouler cette vie paisible. Non pas qu'en intégrant ses prestidigitations et trucs dans les images animées il entérine l'interventionnalité du filmeur dans le filmé, car les frères Lumière, lorsqu'il ont tourné la *Sortie des usines*, donnaient déjà des indications aux ouvriers pour qu'ils en rentrent et sortent, mais il y change la vie, ne donne plus à voir la vie telle qu'on la connaît, mais une vie imaginaire, non dans le sens de fabriquée, mais d'inconnue. La magie du cinéma ne consiste plus à voir notre réel à l'écran, celui qu'on a l'habitude de voir dans notre monde, mais à créer une vie qui est explicitement construite puisqu'elle n'existe pas dans notre monde – on n'a pas l'habitude de voir une femme qui disparaît ni des martiens sur la lune. Méliès ne tue pas pour autant l'innocence des images. L'innocence consistait dans les premières saynètes à laisser une part de l'enregistrement des images échapper au filmeur, à laisser la vie apparaître dans les images en ne calculant pas leur sens à l'avance, en laissant au réel la possibilité de construire du sens là où ce qui fait signe n'est pas exclusivement provoqué par le filmeur. Il nous semble que les prises de vue uniques propres à la Starfilms permettent cela, même si le sens de ce qui est montré à l'image est davantage façonné par le filmeur et volontairement provoqué dans le cadre d'images qui racontent des histoires inventées que d'images de la vie quotidienne.

Il semble que la nouveauté de Méliès réside dans l'univers diégétique de ses films ; les images ne montrent plus un univers dans lequel le filmeur est un interlocuteur, même discret, des personnes filmées, un univers où le filmeur est en relation avec l'univers diégétique qui est créé par l'image, et qui fait alors de l'auteur du film le « passeur », l'intermédiaire, le lien entre l'univers de ces images de la vie quotidienne transfigurée par l'écran et le spectateur, mais les films de Méliès montrent un univers diégétique nouveau, où les personnages sont inventés, purement imaginaires. Alors que le filmeur peut être en relation avec les acteurs qui incarnent ces personnages, il ne peut pas être en relation avec les personnages eux-mêmes qui appartiennent à une

diégèse imaginaire, fictive.

Les films de Méliès ne sont cependant pas plus fictifs que les films Lumière par exemple, car l'image transfigure le monde enregistré en un monde de doubles, qui ne sont que les doubles de personnes réelles. Personnes réelles qui en cette qualité agissent devant la caméra dans le monde réel, alors que dans le cadran de la caméra, il en ressort des ombres qui seront projetées dans l'univers de l'écran, ancrées dans la diégèse de l'histoire racontée, qu'elle soit ancrée dans le monde réel ou inventée, et prennent alors une autre dimension. Il en est ainsi aussi bien pour l'ouvrière sortant des usines Lumière que pour l'actrice incarnant le personnage de Cendrillon, elles sont toutes deux dans un monde transfiguré par le fait d'être figé sur une image. La distinction ressort alors de la relation du filmeur à la diégèse des images qu'il enregistre.

Le cinéma nous apprend à voir les frontières entre le monde et le cinéma, nous apprend à croire et à douter du monde comme scène et de la scène comme monde. Le réel filmé devient donc un réel autre que celui qui est filmé, que le réel filmé soit un réel « naturel » ou un réel « contrefait », avec des acteurs déguisés sur fond de toile peinte. Aussi, « le caractère documentaire, c'est le cinéma tout court » selon les frères Lumière. Même une scène préparée, un réel « contrefait » montre la vie, puisque c'est l'imaginaire qui façonne la manière dont on « fictionnalise », dont on fabrique une scène pour raconter une histoire ; aussi, l'imaginaire se nourrit du réel et est matériellement fabriqué avec le réel pour pouvoir en faire une scène à filmer. L'imaginaire est ainsi également témoin d'une époque, dans le sens où l'environnement circonstanciel forge différemment l'imaginaire d'une époque à une autre ; ainsi, la manière de raconter une histoire, que son univers diégétique soit fictif ou en relation avec le monde réel témoigne d'une manière de penser et de voir les choses propres à une époque, comme le « commentaire colonial » de documentaires du début du XX^{ème} siècle par exemple.

Aussi, lorsque les cinéastes commencèrent non plus à filmer à la manière de l'homme-orchestre comme le faisait Méliès, en un seul plan, mais en différents plans qui suivent le mouvement des personnages et leur donne une sorte de vraisemblance et non plus de tableau vivant, François Niney souligne que « l'invention du montage apparaît

bien comme une réponse à la nécessité de faire récit »²⁶. À partir de ce moment, les caméras de films de fiction sortent des studios, et les actualités font se succéder différents plans d'images « documentaires » en ce qu'elles montrent le monde réel. Deux directions principales sont alors empruntées concernant le cinéma « documentaire », d'une part par Robert Flaherty, d'autre part par Dziga Vertov, tous deux empreints d'une volonté de « rendre visible l'invisible » par l'image et qui nous permettront de comprendre comment la multiplication des plans, et son corollaire, le montage, viennent donner une vraisemblance nouvelle aux images cinématographiques qui ne donnent plus à voir des scènes mais des successions de plans où le spectateur n'est plus devant l'action en train de se dérouler mais pleinement intégré à elle.

Le « vrai faux » de Robert Flaherty et le « kino-pravda » de Dziga Vertov

Deux conceptions du réel se font face à travers ces deux auteurs. En substance, pour Flaherty, le réel, la vraie vie, c'est la vie au naturel, l'homme qui vit dans la nature et se bat contre elle pour survivre. D'abord explorateur, Flaherty avait emmené avec lui une caméra dans le grand Nord canadien à l'occasion de l'un de ses voyages. Il avait construit sur place un laboratoire et une chambre noire pour développer ses pellicules et les montrer aux personnes filmées. En rentrant en Amérique, en montant les scènes filmées, sans continuité ni fil narratif, juste pour les montrer à ses proches ou à des associations qui avaient à voir avec ses explorations afin de leur montrer comment vivait les Inuit : « Les gens ont réagi politiquement ! Mais je pouvais voir que l'intérêt qu'ils avaient pris au film était un intérêt purement amical : ils voulaient voir où j'avais été, et ce que moi j'avais fait. Ce n'était pas du tout ce que je recherchais. Je voulais montrer les Inuit. Et je voulais les montrer non pas du point de vue de l'homme civilisé, mais comme ils se voyaient eux-mêmes. »²⁷ Après l'incendie de ses pellicules au montage, Flaherty retourne dans le grand Nord, maigrement aidé par les fourrures Révillon, pour entreprendre le tournage de *Nanook*. Cette fois-ci, instruit par les réactions des précédentes images qu'il avait tournées, il multiplie les prises de vue sur une même action, afin de les monter en faisant alterner les plans, ce qui crée une sorte de fiction de l'absence de la caméra : filmer une action depuis un seul angle de vue fait

26 NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, p.52

27 Robert Flaherty cité par DELAVAUD Gilles, in *La mise en scène*, p.234

sentir la personne qui tient la caméra. Démultiplier le point de vue, c'est faire comme si nous tournions autour de l'action, comme si elle se déroulait sans nous, spectateurs, et donc sans caméra. Une image de la « vie réelle » est d'autant plus attrayante qu'elle paraît tomber du ciel. Gilles Delavaud précise que « il [Flaherty] a compris que pour montrer les esquimaux « comme ils se voient eux-mêmes », il ne peut pas se contenter d'utiliser sa caméra comme simple moyen d'enregistrement : il doit faire le détour par la mise en scène. »²⁸

Flaherty ne partait pas avec une idée de film en tête quand il allait explorer un coin du monde. C'est en fonction des rencontres qu'il faisait sur place qu'il filmait ensuite certaines scènes qui étaient pour lui révélatrices de la vie de la personne rencontrée. Les films qui en résultent sont une co-construction par le filmeur et le filmé d'une vie particulière, une vie rejouée pour la caméra, et modifiée parfois pour la caméra. Pour démultiplier le point de vue, il faut stopper l'action afin que le filmeur change de point de vue. Pour savoir ce qui est intéressant de tourner, il faut passer du temps avec la personne pour découvrir de quoi est fait son quotidien. Aussi, Flaherty passait beaucoup de temps avec les personnes qu'il voulait filmer, et construisait ensuite avec la personne filmée des scènes inspirées de sa vie, re-jouées par la personne filmée, avec sa complicité, son accord, sa participation. Au montage, il s'agissait alors de construire une histoire chronologique, de mettre en récit la vie ainsi enregistrée. La caméra permet donc dans ce cadre de saisir la vie, en l'améliorant, et en la rendant « plus vraie que vraie » en la faisant rejouer, en la modifiant pour qu'elle ressorte mieux à l'image, ce qui n'est pas mentir quant à la teneur de cette vie, car de cette manière le filmé construit un récit de sa vie directement à la prise de vues, participe à la construction de sa vie en récit.

Pour Vertov, l'image permet de capter la vie telle qu'elle est, et ainsi de donner à voir, grâce au montage, l'homme dans toute sa dimension protéiforme, en montant les images non pas selon une logique chronologique de film romancé, mais selon une logique structurelle. S'inspirant, après guerre, du mouvement futuriste, dadaïste, le montage futuriste est pour Vertov le moyen de montrer le réel, le vrai, de faire sentir ce réel comme un collage de plans de réel qui prennent sens par l'alternance que l'on peut en faire grâce au montage. La caméra participe en ce sens à construire un homme

28 DELAVAUD Gilles, in *La mise en scène*, p.235

nouveau dans un monde nouveau ; le scénario est perçu comme un mensonge, et l'utilisation révolutionnaire de la caméra dans une URSS née en 1922 consiste à filmer la vie « comme elle est », sans mise en scène, afin de s'opposer au « scénario dramatique, arme meurtrière aux mains des capitalistes »²⁹. La caméra, le ciné-œil pour Vertov, ne ment pas, en ce qu'elle enregistre sans faire de tri parmi ce qu'elle voit comme le fait l'œil humain, et peut donc ainsi filmer le réel tel qu'il est, montrer la vie en ne mentant pas, en livrant juste ce qu'elle voit. Filmer le réel selon Vertov, c'est donc filmer ce qui n'est pas mis en scène et ce qui n'est pas scénarisé, c'est donc filmer à l'improviste, des scènes de la vie se déroulant comme si la caméra n'était pas là. C'est également démultiplier le point de vue et ainsi pouvoir capter les différents aspects du réel, tout en accordant une grande place au montage : « Mais il ne suffit pas de représenter sur l'écran des fragments partiels de la vérité comme des miettes éparses. Ces fragments doivent être élaborés en un ensemble organique qui est à son tour la vérité (vérité thématique). »³⁰ Aussi, l'un des films les plus connus du cinéaste, *L'homme à la caméra*, commence par une scène où des spectateurs s'installent dans une salle de cinéma pour y voir un film qui va y être projeté : nous, spectateurs, allons voir les mêmes images que les spectateurs que nous voyons à l'écran, ceux qui s'installent dans la salle de cinéma. Le principe est le même à la fin de *Chronique d'un été*, à la différence que dans *Chronique*, les personnes à qui l'on projette les images apparaissent sur ces images. Le film dans le film introduit pourtant la même dynamique : chacun voit est vu.

D'un côté la caméra « participante » de Flaherty et de l'autre la caméra « observante » de Vertov. Pour tous deux – et c'est bien la seule chose qui rassemble ces deux cinéastes aux points de vue complètement opposés sur la manière de considérer la caméra et la manière dont elle donne à voir le réel – la caméra permet de « rendre visible l'invisible », de montrer des choses que l'homme ne voit pas nécessairement à l'œil nu, de montrer le réel d'une certaine manière grâce au montage qui permet de composer le réel enregistré, de le donner à voir d'une certaine manière, qui le révèle encore davantage que la prise de vues elle-même dans son aspect iconique d'enregistrement de scènes de la vie réelle. Adoption d'un point de vue qui donne à voir

29 Dziga Vertov, *Manifeste Ciné-Oeil*, 1928.

30 Dziga Vertov. *Histoire de la chronique cinématographique*. Kino, 1940, Moscou.

le réel d'une certaine manière, intervention du filmeur dans le réel filmé par co-construction de l'image avec lui, et montage des images après la prise de vues qui met celles-ci en récit, l'alternance des plans, qui leur donne une nouvelle signification ; mais en même temps enregistrement « objectif » du réel dans sa dimension iconique d'enregistrement mécanique de la vie. D'une part, l'enregistrement du réel est envisagé comme une transcription brute de la vie, comme un enregistrement du réel « tel qu'il est » qui serait dénaturé par le jeu de ceux qui y apparaissent ; d'autre part, il est envisagé comme une construction qui doit être composée avec la personne filmée et montée pour adapter cette vie à l'image. Nous avons choisi de présenter ces deux cinéastes, ces deux visions du réel et ces deux manières de montrer le réel – son réel – à l'image pour aborder la distinction entre cinéma direct et cinéma-vérité qui vient plus tard, dans les années 1960, lorsque la caméra légère permet aux cinéastes de se rapprocher des personnes filmées, de se faire plus discrets, de faire sentir la caméra non plus comme une machine inquiétante et lourde mais comme un interlocuteur à part entière, et que la question de l'enregistrement de la vie se pose à nouveau – même si elle n'arrête finalement jamais de se poser, dès lors qu'il y a une caméra où un appareil photo quelque part.

C) Vérité du cinéma

Lorsque Jean Rouch et Edgar Morin entreprirent de tourner un film sous la bannière du cinéma-vérité, ce n'était pas pour prétendre apporter la vérité sur un plateau d'argent au cinéma. Cette formule est plutôt à considérer, à notre sens, dans l'acception d'une attitude, d'une méthode. Comme le souligne Edgar Morin, « Ce film est une recherche »³¹. La recherche de l'homme, qui se transforme, et/ou se double, en recherche de la vérité : « où est la vérité ? »³²

De la mauvaise traduction de « Kino-Pravda » en « Cinéma-Vérité »

Cette formule, « Cinéma-Vérité », est un hommage à Dziga Vertov qui, travaillant aux actualités soviétiques, proposa en 1922 de réaliser une série de journaux filmés en supplément au magazine *La Pravda*. Qu'il appela naturellement « *Kino-Pravda* ». Georges Sadoul précise : « Lorsqu'en 1961 Jean Rouch reprit l'expression *Cinéma-Vérité* comme un drapeau, avec l'éclat international que l'on sait, je m'aperçus avec quelque angoisse que les mots *Kino Pravda* ne s'étaient jamais trouvés dans aucun texte de Vertov antérieurs à 1940 autrement que comme le titre d'un magazine cinématographique se réclamant du grand journal *La Pravda* [...] je découvris enfin plusieurs textes du documentariste postérieurs à 1945, où il prenait *Kino-Pravda* non plus comme le titre d'un magazine, mais dans un sens manifeste et comme une profession de foi. Il ne s'ensuit pas pour autant que le *Cinéma-Vérité*, tel que le pratiquèrent après 1960 plusieurs cinéastes français, ressemble vraiment au *Cinéma-Œil* de Vertov, tel qu'il le définit par ses manifestes futuristes de 1922-1930. »³³

Qu'on ne s'y trompe pas. Le cinéma-vérité ne prétend pas montrer la vérité au cinéma, mais consiste plutôt comme le souligne Edgar Morin à « éliminer la fiction et nous rapprocher de la vie »³⁴, et c'est ici où l'hommage à Dziga Vertov prend son sens :

31 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.8

32 *Ibid*, p.41

33 Georges Sadoul, cité par DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*.

34 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.41

filmer la vie qui se déroule sous nos yeux, avec ses hasards, ses lenteurs, ses évènements. Ne pas préparer à l'avance le sens de l'image. Cela signifie que les auteurs ont voulu, en participant eux-mêmes au film et en se mélangeant aux personnes qui ont accepté d'y participer, vivre une mise en récit de leur vie, mettre en récit la manière de jouer son propre rôle devant une caméra, mettre en images une expérience de l'image. Ils ont voulu, à travers l'image animée, mélanger la vie réelle et la vie à l'image. Ciné-vivre leur vie, pour reprendre la formule de Jean Rouch lorsqu'il décrit la manière dont il filme un rituel de possession Nigérien : « Pour moi, c'est la « ciné-transe », je suis pendant quelques instants un « ciné-Rouch » qui « ciné-marche » d'une manière toute particulière, afin de « ciné-matographier »... »³⁵ Cela ne signifie pas pour autant filmer à l'improviste, comme le préconisait Vertov. Ce n'est pas parce que l'on filme les gens à leur insu qu'ils seront plus ou moins « vrais » que s'ils agissent pour la caméra. En tant que la caméra devient un interlocuteur à part entière des personnes filmées, même si elle est un interlocuteur particulier, les personnes adoptent devant elle une attitude particulière, qui n'est pas la même que si la caméra n'était pas là ; comme dans n'importe quelle interaction sociale, on ne se conduit pas comme si la personne en face de nous n'était pas là, on adopte une attitude différenciée selon les personnes, qui pour d'aucuns correspondra à un « masque ». Il conviendra dans le cadre de l'étude de *Chronique de voir* ces différents « masques » successifs, ces « présences multiples » voulues par Edgar Morin, comme constitutives de l'identité d'une personne, qui adopte une attitude différente à chaque nouvelle circonstance à laquelle elle est confrontée dans sa vie. En ce sens le « rôle » joué devant la caméra n'est pas plus vrai ou moins vrai que dans la vie réelle.

Le cinéma-vérité consiste à provoquer des situations dans lesquelles les personnes filmées réagissent devant la caméra en improvisant. Il ne convient pas dans le cinéma-vérité de filmer des personnes qui agissent comme si la caméra n'était pas là, mais au contraire de montrer que ces personnes agissent en réaction à la présence de la caméra, chaque réaction étant différente d'une personne à l'autre. Il s'agit d'inscrire davantage de vie à l'image en laissant les images se construire sans calcul, sans fabrication préétablie, mais en installant un « cadre provoquant » dans lequel on insère les personnages, en ne sachant pas ce que ces personnages feront une fois à l'intérieur de

35 ROUCH Jean, *Le vrai et le faux*, in Jean Rouch, *cinéma et anthropologie*, p.116

ce cadre. Inscrire davantage de vie dans l'image en y mettant de l'aléa, en attendant que les personnes révèlent comment elles construisent un film qu'on leur demande de vivre, et comment les personnes agissent dans leur vie ordinaire, qu'on leur demande de décrire et de montrer devant la caméra. D'où l'emploi du terme « psychodrame » par Edgar Morin à propos de *Chronique d'un été*. « Psychodrame » est employé dans le sens de mise en fiction de la vie, tout en vivant le moment où l'on se trouve devant la caméra comme un moment de sa vie – sa vie en fiction, sa vie fabulée – et non comme un moment de jeu d'acteur dans une diégèse fictionnelle. Le cinéma direct, lui, tend davantage à suivre les personnes dans leur vie quotidienne, à filmer la vie ordinaire. Bien sûr l'attitude des personnes est dans ce cas aussi fonction de la présence de la caméra qui n'est pas cachée. Le corollaire du cinéma-vérité est donc le cinéma direct, qui consiste à filmer « sans passer par la reconstitution ou la mise en scène »³⁶, de filmer la vie telle qu'elle vient, telle que les personnes qui sont devant la caméra la font, sans qu'on ne leur ait demandé auparavant quoi dire ni faire. Alors que jusqu'ici, le cinéma consistait à montrer soit dans les films de fiction une histoire qui se déroule sous nos yeux comme si elle arrivait au spectateur sans aucune médiation, soit dans les documentaires une réalité qui se veut objective, un « réel tel qu'il est », le cinéma direct consiste à assumer la présence de la caméra comme créatrice du réel filmé et également la présence du filmeur qui la porte et l'oriente. L'innocence du cinéma consistait jusqu'alors à montrer des récits tombés du ciel, comme si aucune médiation humaine n'interférait entre le spectateur et l'image qui montrait un « réel tel qu'il est », qui se déroule comme si la caméra n'était pas là.

Une nouvelle innocence vient s'inscrire contre ce premier émerveillement d'« objectivité » - qui d'ailleurs est vite désenchanté : les spectateurs ne voient plus l'image cinématographique comme tombant du ciel mais comme un spectacle – qui est le filmeur qui assume d'être celui par qui les images arrivent, parce qu'il enregistre un lieu particulier à une époque particulière, mais il n'a pas prévu ce qui allait se passer sur ces images. De nouvelles images tombent du ciel, où la vie s'inscrit à l'écran non comme une vraisemblance de vécu qui semble se dérouler comme si la caméra n'était pas là, qui inscrit dans l'image une vie, certes jouée, mais vraisemblable, et qui prend sa vraisemblance dans la manière de reconstituer la vie. La nouvelle innocence tient à ce

36 NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, p.133

« je ne sais quoi d'irréductible qui se trouve dans le « pris sur le vif » »³⁷.

Cinéma-corrida

La « lumière éclatante d'un astre mort »³⁸ en pleine innocence perdue³⁹, est pour Jean-Louis Comolli celle du cinéma direct. Dans le cinéma direct, le filmeur se fait sentir dans l'image. Le filmeur n'essaie plus de se faire oublier au profit du seul objet mécanique, la caméra, qui serait à ce titre garante d'objectivité et de neutralité. Dans le cinéma direct, le filmeur assume, voire même revendique sa présence. On n'essaie plus de faire croire à une réalité objective, à des images tombées du ciel, d'abord parce que c'est un leurre, et ensuite parce que les spectateurs le savent. Les spectateurs ont perdu leur innocence, l'innocence de voir les images comme une opération magique de découpage de la réalité retranscrite à travers la lumière d'un écran. Ils savent que derrière une image s'agite une équipe qui fabrique l'image, façonne le sens de celle-ci. Le cinéma direct, en revendiquant la médiation humaine entre les images et les spectateurs, en montrant la présence du ou des auteurs du film, soit par un mouvement désordonné du cadre, indice d'une caméra légère portée à l'épaule qui adopte le même mouvement que l'homme qui la porte, soit par la présence du ou des auteurs du film devant la caméra, comme dans *Chronique d'un été*, où Morin et Rouch apparaissent à l'écran en jouant leur propre rôle, celui d'auteurs du film en train de se tourner.

On ne sait pas à l'avance ce qui va arriver dans le cinéma direct, comme dans la vraie vie, et on joue donc la transparence : l'effet de réel ne réside plus dans le fait d'oublier que l'on est au cinéma mais dans le fait d'assumer de faire du cinéma et de l'intégrer dans l'image. Comme si l'on assistait à une corrida, (comme le font d'ailleurs Nadine et Landry à la fin de *Chronique d'un été...*) on a « une scène, un public, des acteurs, du rituel, et pourtant chaque seconde reste offerte à l'aléa, tout peut à tout moment verser dans l'accident ou la mort, ou bien s'étirer dans l'ennui sans fin d'une course manquée. Celui qui voit le film, comme celui qui le cadre et celui qui est cadré sont dans une suspension du sens qui se traduit – et c'est là l'effet de présence du direct – par une insistance des affects. Transcrire le vivant fusionnel par une fusion entre une machine et

37 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.5

38 COMOLLI Jean-Louis, *Lumière éclatante d'un astre mort*.

39 COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir*; Avant-propos, p.8

des corps. Ce temps suspendu est celui de la jouissance. »⁴⁰

« *L'art d'aimer* »

Laisser le sens venir à l'image sans le calculer à l'avance, sans prévoir quelle réalité on veut faire apparaître à l'écran, et laisser s'inscrire la vie par les attitudes aléatoires des personnes que l'on filme, c'est finalement préférer donner à voir la réalité des autres vue à travers le prisme du filmeur – et à travers l'œil de verre de sa caméra. C'est pour celui qui est derrière la caméra ne pas imposer sa manière de voir pour permettre aux personnes qui sont devant la caméra de laisser s'exprimer la leur. C'est porter assez d'intérêt à ces personnes pour se dire que les personnes qui les verront à l'écran leur porteront aussi de l'intérêt.

Jean Douchet consacre un ouvrage intitulé « *L'art d'aimer* » à la critique de cinéma, pour souligner que l'art de faire des critiques de cinéma, c'est l'art de s'intéresser aux histoires que les films racontent, c'est porter de l'intérêt aux personnes qui les mettent en images, à ceux qui apparaissent à l'écran et qui, cinéma documentaire ou cinéma de fiction, tentent de faire passer un message, d'exprimer des sentiments dans un récit destiné à être partagé. Morin est déçu que les spectateurs soient aussi critiques envers les personnes du film que lui, aime. « Certes je le savais et je le sais mieux encore depuis que le film est projeté, toutes les difficultés de la communication, les risques-boomerang des interprétations malveillantes ou de l'indifférence méprisante, je sais que ceux que je voulais voir *reconnus* ont été parfois *méconnus*. [...] Tout bien pensé, je dis que le plus grand risque dépend de celui qui critique Angelo, Marilou etc... c'est-à-dire de son inaptitude à les aimer. » La vérité, en tous cas celle que nous pensons voir illustrée dans *Chronique*, c'est celle des rapports entre les gens. Entre les personnes figurant dans le film entre elles et entre les auteurs et ces personnes. Ainsi, ce n'est pas pour prétendre à montrer la vérité au cinéma que « cinéma-vérité » recherche, mais comme le dit Georges Sadoul, pour calmer la polémique que ce terme a entraîné, « le cinéma-vérité, ce n'est pas la vérité au cinéma, c'est la vérité du cinéma »⁴¹.

40 *Op. Cit.* COMOLLI Jean-Louis, « Lumière éclatante d'un astre mort »

41 Cité par Jean Rouch dans *54 ans sans trépied*, entretien avec Jean-Paul Colleyn, in *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*, p.77

II) Première et troisième personne – identité et représentation au cinéma

Chronique d'un été s'ouvre sur une séquence illustrative de la dynamique que nous abordons ici : à partir de l'apparition du titre du film, sur fond de nostalgie Chaplinienne période *Temps Modernes* où une horde de personnes presque exclusivement de sexe masculin sort avec empressement du métro pour aller travailler, se joue une drôle de danse de plans. D'abord, la caméra placée dans la rue filme les personnes qui sont dans la rue. Puis la caméra, à l'intérieur d'un café, filme à travers les vitres les personnes qui marchent dans la rue. La caméra ensuite placée dans la rue filme les personnes qui sont à l'intérieur du café. La porte en verre réfléchit les personnes qui marchent dans la rue. Dernier plan de cette première séquence : la caméra à l'intérieur du café filme les derniers travailleurs qui se dispersent dans la rue. La valse de l'intérieur et de l'extérieur est finie. Un résumé métaphorique du film en images accompagne ainsi la voix off de Jean Rouch qui explique le principe du cinéma-vérité. Car *Chronique d'un été* est construit sur une succession de fragments d'entretiens d'amis des deux auteurs, tantôt dans l'appartement de la personne filmée, tantôt dans un autre appartement, tantôt dans la rue, dans un café, dans un restaurant, dans une voiture, sur la plage... Le cinéma-vérité ch, et au-delà de la nouveauté propre à la Nouvelle Vague de descendre dans la rue pour filmer les gens et non plus ne faire des films qu'en studio avec des stars, les auteurs de *Chronique* interrogent leurs acteurs seuls, en comité réduit, ou en groupe imposant afin que la bonne entente permette à chacun de se révéler à lui-même et aux autres. Edgar Morin dit ainsi chercher, par le cinéma-vérité, la vérité des personnes. Mais en opposant une supposée « intériorité » des personnes à une « extériorité », il nous semble que vérité se confond ici avec intimité.

A) Dynamique intérieur/extérieur de l'individualité

Il ne s'agit pas ici de développer un débat qui opposerait une philosophie essentialiste et une philosophie pragmatiste, mais plutôt de considérer *Chronique d'un été* sous l'angle de la recherche d'une définition de l'identité et de la manière dont celle-ci peut être construite au cinéma, et particulièrement ici, dans un « cinéma anthropologique expérimental ».

Edgar Morin, lorsqu'il décrit la manière par laquelle le film a pris forme, entre les négociations avec Anatole Dauman, le producteur, et le déroulement des premiers essais d'entretien avec les acteurs néophytes, semble dès la rédaction du synopsis introduire une confusion. Dans ce synopsis, les ambitions de *Chronique d'un été* en tant qu'expérience cinématographique nouvelle, qu'elle soit mécanique (caméra légère à son synchrone) ou sociale (la caméra comme interlocuteur auquel on parle), consiste à « créer un climat de conversations, de discussions spontanées familières et libres, où émergeront, et la nature profonde de nos personnages, et la nature profonde de leurs problèmes ».

Cet extrait de la présentation du film par un de ses auteurs nous paraît contradictoire avec le film lui-même dans le sens où il laisse entendre que d'une part, une personne contient au fond d'elle une identité originelle, qui ne se manifeste pas lorsque cette personne se crée un personnage, lorsqu'elle porte un « masque » par-dessus un visage pur, exempt de tout rôle, de toute figuration sociale, qui ne s'exprimerait que dans l'intimité. L'incommunicabilité entre les personnes serait alors due à ces masques qui ne permettent pas aux personnes dans leurs interactions de se connaître vraiment et donc de se comprendre.

D'un autre côté, le film est construit sur une succession de portraits d'individus isolés et d'interactions entre ces individus, sans narration ni cohérence autre que celle d'avoir été enregistrés dans la même unité de temps. Les personnages y apparaissent dans des états différents, dans des situations différentes, leurs paroles et leurs actes témoignent du temps qui passe, de l'évolution de ce qu'ils pensent et de ce à quoi ils aspirent, de la

manière dont ils se conduisent, qui ne paraît pas ici être fonction d'une supposée essence qui attacherait à chacun des caractéristiques figées qui le feraient agir systématiquement d'une certaine manière. Il nous semble que dans le film, l'identité d'une personne est présentée comme étant constituée d'une succession de « je », d'agissements que nous effectuons au présent, en fonction des circonstances auxquelles nous sommes confrontés. Pour preuve les « fragments de vie » de chacun des personnages qui ne les montrent pas figés dans leurs actions mais qui montrent la pluralité de comportements qu'ils adoptent.

Nous voyons les personnages de *Chronique* dans différents états, chaque état étant séparé de l'autre par des périodes de temps dont nous ne connaissons pas la durée exacte mais qui témoignent du temps hors-champ et des événements hors-champ de la vie de ces personnages, et qui placent les fragments que ces personnages offrent à la caméra comme un témoignage de ce que leur vie défile, de ce qu'eux-mêmes évoluent, et de ce qu'ils voient les images enregistrées précédemment comme des images d'un soi à la troisième personne. C'est cet autre, ce « je d'hier », qui devient « il » ou « elle » à partir du moment où nous nous sentons « je d'aujourd'hui », où nous agissons, pensons au présent, et que nous pouvons voir le « je passé » comme extérieur à nous-mêmes, d'autant plus lorsque ce « je passé » a été enregistré par une caméra et que nous ne pouvons plus seulement nous imaginer hier en train d'agir, nous reconstituer ce que nous avons fait hier d'un point de vue omniscient, mais nous voir.

Ainsi, et comme traduction de cette idée, les personnages de *Chronique* qui se voient à l'écran dans l'avant-dernière séquence du film. La mise en perspective du film par le film, qui consiste à introduire une séquence où le film est projeté devant les personnes qui y figurent, et se retrouvent dans la même situation que nous, spectateurs, car nous venons tous de voir les mêmes images, nous donne à voir les personnes assises devant leurs propres images de deux manières différentes. Nous les voyons à la fois comme des personnes « vraies » qui se voient jouer un rôle dans un film, ce qui peut donner aux images précédentes un aspect « ce n'est pas vrai, ils jouaient à ce moment-là », et installe alors la séquence filmée dans la salle de projection comme le quart d'heure de vérité, le « maintenant que nous venons de voir les images dans lesquelles nous jouons, nous allons maintenant dire ce que nous pensions vraiment à ce moment là ». Mais la caméra les filme toujours dans cette salle de projection.

D'un autre côté, cette mise en perspective nous donne à voir les personnes qui voient les

images sur lesquelles elles figurent comme « la suite » de ces personnes, reliées aux séquences dans lesquelles nous les avons vues apparaître par la présence de la caméra dans la salle de cinéma où elles réagissent au film qui vient de leur être projeté, et par leur ressemblance physique : ce sont les mêmes personnes qui apparaissent dans les images projetées et dans la salle de projection.

Intériorité et intimité

Marilou, après la projection, et pour répondre aux accusations de « jouer la comédie » ou bien « d'être impudique », déclare « je trouve que finalement, pour avoir une petite étincelle de vérité, il faut que le personnage soit seul et au bord d'une crise de nerfs », en parlant évidemment d'elle-même. Dans les images qui viennent de défiler à l'écran, la première séquence où Marilou apparaît témoigne d'un état de crise de nerfs manifeste chez celle-ci : elle pleure, aborde la question du suicide, de son mal de vivre, tout en jouant nerveusement avec une boîte d'allumettes. Comme une personne extérieure à la Marilou de cette première séquence, la Marilou qui est dans la salle de projection est comme une autre Marilou, en ce qu'elle n'est plus dans cet état, mais c'est la même Marilou, celle qui a vécu cet état, et peut donc en témoigner en expliquant ce qu'elle ressentait à ce moment. Ce qu'elle fait dans une séquence précédant celle de la salle de projection, où elle parle avec Edgar Morin dans un appartement. Les choses pourraient paraître simples : la première personne, au présent, explique la troisième personne, celle du passé et celle de l'écran. Elle dévoile ce qu'elle avait à l'intérieur d'elle quand elle agissait. Cependant, cette dialectique « intérieur/extérieur » peut sous-entendre qu'il existerait au sein d'un individu une intériorité non visible, et une extériorité qui ne correspond pas, n'exprime pas, ne reflète pas cette intériorité. Ce qui signifierait que Marilou dans la salle de projection exprime l'intériorité qui était la sienne dans la séquence où elle est triste, mais ce qui signifierait également que dans cette séquence où Marilou est dans la salle de projection, elle n'exprime pas son intériorité actuelle, et qu'il faille encore une autre séquence où Marilou explique pourquoi elle expliquait pourquoi elle pleurait. Et encore, Marilou peut ne pas dire ce qu'elle ressentait exactement à ce moment. Ce cercle d'explications peut alors comporter un nombre infini de niveaux : à t2, Marilou dit ce qu'elle pensait à t1 (premier niveau), à t3, Marilou dit ce qu'elle pensait à t2 (deuxième niveau), etc.

Il ne nous semble pas que le cinéma-vérité tel qu'il est représenté dans *Chronique d'un été* veuille signifier que la caméra permette d'ôter les masques des personnes, en pénétrant le plus profond de leur âme, car « on ne peut pas mentir devant une caméra, quand même », comme le dit innocemment la fille d'Edgar Morin dans cette séquence. Il ne nous semble pas que le cinéma-vérité véhicule un « mythe de la vérité » qui passe par une théorie intérieur/extérieur de l'individu qui consisterait à opposer les pensées, « l'intérieur » d'un individu et ses actes en société, son « extérieur ». Cette opposition peut être due au fait que le langage ne suffit pas à exprimer ce que nous éprouvons, même si nous nous y efforçons, ce qui rejoint l'idée « d'incommunicabilité » dont Edgar Morin parlait et qu'il voulait exprimer dans le film. Ou bien cette opposition peut s'appuyer sur une vision pessimiste de la manière d'agir des individus entre eux, quoi qu'il en soit, nous nous bornerons à essayer de comprendre où et comment cette idée s'illustre.

Cette théorie nous semble illustrée dans le cas des émissions de télé-réalité et autres docu-soaps dans lesquels les participants expliquent leurs actes, disent ce qu'ils pensent dans le cadre d'un décor particulier, une pièce monochrome et exigüe, dans laquelle ils sont assis devant une caméra, « seuls à seuls » avec celle-ci, comme s'ils livraient leur intériorité, qu'on ne peut pas saisir dans leurs actes et leurs paroles des autres séquences, celles montrant leur versant « extérieur », les actes qu'ils effectuent lorsque les plans ne sont pas serrés sur une personne isolée mais lorsque la caméra se contente d'enregistrer la vie des participants telle qu'elle semble se dérouler sans elle. Une émission de télé-réalité, construite sur l'alternance de séquences où tantôt les participants agissent comme si la caméra n'était pas là, vivent en société, en groupe, tantôt les participants commentent leurs actions dans ces séquences où ils livrent ce qu'ils pensaient à ces moments. Cela introduit une rupture entre les images « d'action » où les personnages agissent, interagissent, où on ne voit que leur « extérieur », et les images « intimes » où les personnages livrent leur « intériorité » du moment où ils ont agi. Images intérieures versus images extérieures, intronisant une schizophrénie des images et des personnages qui sous-entend qu'une sorte de « vérité de l'âme » est accessible, et que ce n'est pas la personne vue auparavant mais une sorte de conscience qui s'exprime lorsqu'elle est seule face à la caméra, à dire « ce qu'elle pense vraiment ».

Dans *Chronique*, il ne nous semble pas que l'alternance de séquences des personnages entretenus isolément et de ces mêmes personnages filmés en groupe introduise cette dialectique intérieur/extérieur. Au contraire, il semble que les séquences des individus seuls et celles des individus en groupe soient sur un même niveau car elles ne montrent pas deux facettes antagonistes d'un même individu (intérieur/extérieur) mais seulement différents états d'une personne qui évoluent au cours du temps et dépendent des expériences vécues par cette personne, et qui, par ce cheminement, constituent son identité, et font de celle-ci ce qu'elle est et devient. Edgar Morin parle d'ailleurs de son souhait de donner à voir des personnes à l'écran des « présences multiples »⁴². Aussi, l'environnement dans lequel les personnes parlent de leurs pensées intimes n'est pas inscrit dans un environnement particulier comme dans la télé-réalité où une pièce sans fenêtres donne le sentiment de ne plus être dans le réel mais dans l'antichambre de l'esprit des personnes qui parlent.

Il ne s'agit pas d'essayer de deviner absolument ce que les personnes ont dans la tête au moment où elles parlent, et de savoir si cela correspond à ce qu'elles disent effectivement, mais plutôt de voir comment les personnes réagissent aux images qui ont été enregistrées d'elles-mêmes, et de voir comment, lorsqu'elles les voient, elles s'analysent à la troisième personne, comme une personne extérieure à elles-mêmes, mais non pas une personne qui ne montre que son « extérieur » et dont il faut dévoiler l'« intérieur », en prenant ces images d'un de leurs états antérieurs comme une expérience qui les a construit, et en essayant d'en retirer ce que cette expérience leur a appris. Le dispositif anthropologique qui consiste à projeter à des personnes des images où elles apparaissent n'a pas pour but de leur sous-tirer des informations sur ce qu'elles pensaient vraiment à ce moment où elles ont été filmées, mais plutôt d'analyser leur réaction face à ce « je d'hier » qui n'a pas attendu l'arrivée de l'image animée pour être conceptualisé par les hommes mais qui permet de voir comment les autres nous voient, d'interroger son propre comportement, de réagir à sa manière d'être, de faire.

Ces images s'efforcent ici de montrer l'évolution de chacun au fur et à mesure du temps, de tous les « ils » ou les « elles », les « je passé » de chaque personnage qui,

42 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.14

lorsqu'on les accumule, lorsqu'ils sont englobés avec pour seule cohérence d'avoir été le fait d'une seule et même personne, en forgent l'identité, en marquant l'évolution de la personne au fur et à mesure de ses expériences, des ressentis que cette personne a de ces expériences, des apprentissages qu'elle en tire, et des comportements qu'elle adopte ensuite.

De l'intérieur/extérieur à première personne/troisième personne

Contrairement à une conception de l'identité selon laquelle nous nous « cherchons » au début de notre vie pour finalement atteindre un seuil de maturité où les traits qui définissent qui nous sommes sont clairement affirmés et ne changent plus, certains comportements que nous adoptons peuvent en effet se modifier, mais aussi se stabiliser au cours du temps. Les séquences d'une même personne filmée dans différents environnements (lieux publics, cafés, jardins, rue, mais aussi dans l'intimité d'un appartement), à différents moments (tout au long de l'été 1960), montrent cette personne non pas comme agissant selon un déterminisme essentialiste, guidée dans ses actes par des caractéristiques profondément ancrées, figées, pré-programmées, qui font que la vérité de cette personne puisse être clairement énoncée, mais la donnent à voir comme agissant face à chaque nouvelle circonstance selon sa sensibilité, son histoire, ses expériences. La vérité de la personne concernée ne semble dans ce cadre non pas se situer dans une potentielle intériorité cachée, mais dans la manière dont elle agit, réagit, interagit avec le monde ; non pas dans ce qu'elle pense « au fond » mais dans ce qu'elle fait et dit, qui lui est propre. Autrement dit, c'est par l'expérience, par les interactions de chacun avec le monde qui l'entoure et qu'il partage avec autrui, par le sentiment que chacun a de ses propres expériences, et par la modification ou la stabilisation de ceux-ci que se forment les caractéristiques identitaires de chaque individu, et non par des traits de caractère que chacun aurait avant toute expérience. En substance, il ne nous semble pas ici que les personnes agissent de telle manière parce qu'elles sont « comme ça » mais parce que leur expérience et leur sensibilité les font agir de cette manière. C'est ensuite de la stabilisation des actes d'une personne qu'on peut éventuellement lui attacher des caractéristiques.

Il nous semble donc que souvent, la vérité d'une personne est confondue avec le

fait que cette personne dise quelque chose d'intime. *Chronique* nous permet de penser le contraire : la vérité d'une personne réside dans ce qu'elle fait et dit effectivement, dans l'expérience, c'est la vérité de ses rapports avec le monde, alors que lorsque les personnes racontent quelque chose d'intime, il ne s'agit que de leur interprétation de leur rapport au monde, une légende qui accompagne leurs actes, un récit, et non de leur rapport au monde lui-même. Une parole intime ne dit donc pas davantage la vérité qu'une autre parole, et *Chronique*, au contraire d'un docu-soap, nous semble le montrer à travers les paroles que le film intercale les unes avec les autres. Les unes ne soulignent pas la vacuité des autres, leur « fausseté » ou leur « plus grande vérité ». La vérité ici est la parole elle-même. Il conviendra d'interroger la dimension politique et esthétique de l'enregistrement de la parole intime *supra*, et nous nous bornerons ici à la différencier de la vérité.

Les personnages de *Chronique* ne semblent ainsi pas présentés en groupe et isolément pour livrer alternativement l'intérieur et l'extérieur de leur individualité comme dans un docu-soap mais plutôt pour que le personnage que nous sommes en train de voir dans une séquence nous permette de le confronter au personnage qu'il était dans la séquence précédente. Ainsi, chaque nouvelle séquence d'un personnage nous le donne à voir en tant qu'un autre individu, non pas meilleur, mais fort de nouvelles expériences, et dans un état différent de la séquence précédente où il était apparu. Toute nouvelle séquence introduit alors un nouveau « je » de ce personnage où nous le voyons vivre, agir et parler, comme la suite de la dernière fois où nous l'avons vu apparaître. *Chronique* semble ainsi également souligner que l'identité d'un individu ne se forge pas en vase clos, dans l'univers fermé de chacun, que notre essence macère avant de s'exprimer, mais que c'est dans les interactions avec le monde qui nous entoure et que nous partageons que nous agissons et que nous évoluons.

Dans *Chronique*, Edgar Morin semble pendant la préparation du tournage sous-entendre que les personnes ne sont vraies que lorsqu'elles ne se construisent pas un rôle qu'elles jouent. Cela rejoint une certaine idée d'intérieur/extérieur : jouer, ce n'est qu'extérieur, ce n'est pas montrer ce qu'on pense à l'intérieur. La vérité se confond dans *Chronique* d'abord avec intimité, puis avec spontanéité.

B) Des personnes qui se font personnages

Marceline marche seule sur la place de la Concorde désertée par les juilletistes, puis dans les Halles vides. Elle parle seule en s'adressant à son père avec qui elle a été déportée, et qui est mort en déportation. L'atmosphère est lourde, l'émotion intense. Marceline avait écrit et appris son texte. Marceline « joue », dans le sens où elle n'ignore pas la caméra dans la deux-chevaux qui la devance, poussée par Morin, Rouch et Michel Brault, qui était chef-opérateur à ce moment du tournage du film. Le magnétophone a été installé dans le cabas qu'elle porte et le micro-cravate a été accroché à son chemisier, mais Marceline n'a pas improvisé cette scène. Marceline joue un personnage qu'elle a préalablement construit avant d'adopter des gestes et attitudes guidés par l'imitation de ce personnage. Le corollaire d'une personne qui joue le rôle d'un personnage, qui se met lui-même en scène semble être le manque de spontanéité : on lui reproche de préparer à l'avance la teneur de son comportement et de ses paroles, de ne pas être « elle-même », de jouer un personnage, qui n'est donc pas elle-même. Jean Pierre dit d'ailleurs que « si la séquence de Marceline est beaucoup plus parfaite que les autres, tu dis [en s'adressant à Edgar Morin] « c'est plus vrai que du vrai », mais c'est parce qu'elle joue ». Et Angelo de conclure à propos du film en général « Tout ça, c'est pas naturel. C'est pas naturel, et c'est archi-faux, enfin... » Les stars qui jouent au cinéma jouent explicitement des rôles de personnages fictifs qu'elles incarnent. Cependant, la fabrication de ces stars et de leur image tend à confondre rôle à l'écran et rôle dans la vie. Quand les acteurs jouent explicitement leur propre rôle comme dans *Chronique*, le problème est plus délicat : que dire d'une personne qui fabrique elle-même le personnage qu'elle joue ?

Confusion du rôle et de l'acteur

Dans *Les Stars*, Edgar Morin analyse la frontière entre la vie de la star et les rôles des films dans lesquels elle joue : la star s'empreint de son rôle, et le rôle s'empreint de la star. La confusion entre vie à l'écran et vie réelle apparaît chez la star hollywoodienne : « Au cinéma elle [la star] incarne une vie privée. En privé, elle se doit

d'incarner une vie de cinéma. A travers tous ses rôles de films, la star joue son propre rôle. A travers son propre rôle, elle joue ses rôles de films. »⁴³ Et de mentionner un courrier du *Gary Cooper's Fan club of San Antonio* adressé à Charles Boyer faisant part de leur souhait de faire élire leur héros à la présidence des États-Unis de 1936 car il avait fait preuve selon eux de solides compétences politiques dans *Mr Deeds*.

La confusion du rôle et de l'acteur se retrouve chez les stars les plus populaires. Chacun voit ensuite les meilleures qualités humaines, et y fixe ensuite ses projections, selon ses propres critères. Le spectateur fixe ses projections, aspirations, ce qu'il veut voir dans cette « personne-personnage », « acteur-rôle » pour se créer un personnage semblable. Il construit alors dans sa vie un personnage conforme à ce personnage fictif, et donc conforme à ses propres projections qu'il a fixées dessus. L'image devient révélatrice de ses propres aspirations mais ne les créent pas.

Dans *Moi, un noir*⁴⁴, Jean Rouch filme ses amis Nigériens venus à Treichville, faubourg d'Abidjan, sur la Côte d'Ivoire, pour y travailler. On y découvre le quotidien de jeunes hommes qui se présentent avec des noms de stars de cinéma alors qu'ils sont dans un film où ils « jouent leur propre rôle », selon les mots de Jean Rouch, mais qui, ajoute-t-il, « même s'ils n'oublient pas les traditions, se vouent aux nouvelles idoles du cinéma et de la boxe » ; Oumarou Ganda est Edouard G. Robinson, Petit Touré est Eddie Constantine, et Alassane Maiga est Tarzan. Jean Rouch précise dès le début en voix off de « l'un d'eux, Eddie Constantine, fut si fidèle à son personnage, Lemmy Caution, agent fédéral américain, qu'il fut, en cours de tournage, condamné à trois mois de prison. Pour l'autre, Edouard G. Robinson, le film devint alors le miroir où il se découvrait lui-même. »

Petit Touré sait bien que Lemmy Caution n'existe pas, et qu'Eddie Constantine est un acteur qui l'incarne dans un film. Ce n'est pas pour l'imiter qu'il se fait appeler Eddie Constantine mais pour s'attribuer en propre des caractéristiques qu'il a attachées à Eddie Constantine, le vrai, ce dernier se faisant happer par son rôle de Lemmy Caution. Ainsi, Petit Touré-Eddie Constantine est présenté par le narrateur en off, Edouard G. Robinson-Oumarou Ganda, comme l'homme qui peut avoir toutes les femmes, celui qui

43 MORIN Edgar, *Les Stars*, p.72

44 *Moi, un Noir*. Jean Rouch, 1958, France, 73mn.

va au restaurant alors que ses amis n'ont assez d'argent que pour s'acheter du riz à l'hôtel des bozzoris, l'hôtel des pauvres. C'est en jouant explicitement un rôle que les personnes filmées se conduisent devant la caméra ; leur propre rôle, car nous les suivons dans leur vie quotidienne. Vie qu'ils fabulent, qu'ils racontent, qu'ils mettent en récit à la prise de vues. Mais aussi après la prise de vues. L'absence de son synchrone avec la caméra légère est remplacé par un commentaire en voix off du héros du film, Eddie Constantine, improvisé et enregistré *a posteriori* du tournage, alors que Jean Rouch lui en montrait les images. Il commente les images sur lesquelles il apparaît, sur lesquelles il interagit avec les autres héros du film, il invente différentes voix pour créer des dialogues imaginaires alors que l'image montre plusieurs personnes parler entre elles, commente ses propres gestes, et finalement construit sa vie en fiction.

La fiction fait partie de la vie : ce ne sont pas de vraies personnes qui imitent de fausses personnes, ce sont des personnes qui voient ce qu'elles veulent voir dans des personnages d'écran, des doubles qu'elles idéalisent en y fixant leurs projections, et qu'elles tentent ensuite d'imiter en créant leur propre personnage : « Chacun, dans la vie, soit spontanément, soit sur des suggestions d'indices ou de signes, transfère sur autrui des sentiments et des idées qu'il attribue naïvement à cet autrui. Ces processus de projection sont étroitement associés à des processus qui nous identifient plus ou moins fortement, plus ou moins spontanément à autrui. [...] Nous vivons le spectacle d'une façon quasi-mystique en nous intégrant mentalement aux personnages et à l'action (projection) et en les intégrant mentalement à nous (identification) »⁴⁵.

Masques et auto-fiction : la fabrication d'un personnage comme d'un soi à la troisième personne

Edgar Morin dans l'opuscule qui accompagne et s'intitule du même titre que *Chronique d'un été* dit vouloir faire tomber « les masques » des personnes qui s'expriment dans le film. Les masques correspondant dans ce texte aux personnages que les personnes se construisent, comme pour se cacher. Comme s'il y avait une personne pure sous ces masques. Mais comme nous l'avons déjà analysé *infra* avec Marilou, il ne nous semble pas que le film sous-entende qu'il existe une personne autre, pure, qui se

45 *Ibid*, p.127.

cache sous ces masques, mais que l'identité des personnes est constituée de tous les masques qu'elle ont pu revêtir en fonction des circonstances dans lesquelles elles se sont retrouvées dans leurs vies et comment elle y ont réagi.

Chronique ne nous donne pas l'impression d'ôter les masques mais de faire se succéder plusieurs masques, en tant que plusieurs attitudes, « présences multiples » chez chaque personne en fonction des circonstances auxquelles elles sont confrontées, l'ensemble de ces masques étant constitutif de l'identité de la personne concernée en ce que ces masques sont des attitudes circonstanciées qui construisent l'expérience de chacun. Le fait de se construire un personnage dans son propre univers, dans sa propre vie, n'est donc pas extérieur à l'identité mais nous semble au contraire contribuer à construire l'identité d'une personne. Le fait de se construire un personnage consistant à se fictionnaliser soi-même, à se voir à la troisième personne, pour se demander quelle représentation de nous-même est la plus idéale à notre sens à donner à voir aux autres, révélant par le personnage qu'on se construit l'image qu'on veut avoir de soi-même. En fixant dans le personnage ainsi construit ses projections, aspirations. En façonnant un personnage idéal vers lequel tendre.

Marceline peut paraître cynique en écrivant un texte et en l'apprenant pour le dire devant la caméra sans en parler à personne auparavant, surtout au sujet de sa déportation et de la mort de son père. Alors que Jean Rouch parle plus tard à ce propos de « sacrilège spontané à l'intérieur d'un cadre provoquant », donc en considérant ce monologue comme quelque chose d'improvisé, inspiré par le fait pour Marceline d'avoir été seule face à une caméra et des opérateurs qui la suivaient de loin, et d'avoir pensé à des choses tristes en étant ainsi isolée, Marceline répond que non, elle était en concurrence avec Marilou qui s'était déjà beaucoup livrée à ce moment du tournage. Marceline joue un personnage qu'elle s'est forgé. Un personnage triste. Cela ne veut pas dire qu'elle ne soit pas triste, elle l'est certainement à propos de sa propre histoire, mais elle joue, incarne cette tristesse selon une mise en scène de la tristesse idéale pour elle et préalablement réfléchi ; cela ne signifie non seulement pas que Marceline ne soit pas triste, mais cela ne signifie pas non plus que Marceline mente, car elle livre ici l'idée qu'elle se fait de la tristesse en la jouant, plutôt que de dire des choses tristes à propos du même sujet mais qui selon elle auraient moins d'impact si elle ne les disait pas de cette

manière.

Ce n'est donc pas seulement en s'identifiant à un personnage de film et en y fixant ses projections qu'une personne se construit un personnage idéal, mais aussi en construisant un soi idéal, un personnage qui corresponde à la meilleure représentation de soi qu'on puisse imaginer et qu'on joue. Dans les deux cas, la personne se projette, elle fabule un personnage idéal dans lequel elle s'identifie en se voyant à la troisième personne, en se demandant quelle image elle veut donner au monde. Cela ne veut pas dire que la personne mente, car le personnage idéal ainsi créé est révélateur des aspirations de la personne qui le joue, de l'image qu'elle veut renvoyer aux autres. La personne fabule une image idéale d'un autre imaginaire ou d'un soi imaginaire en y attachant des caractéristiques idéales, et en essayant de se rapprocher de ce personnage idéal, de le jouer. Dans *Chronique*, la vérité ne nous semble ainsi pas être synonyme de spontanéité : les scènes, même si elles peuvent être improvisées, ne sont pas pour autant prises sur le vif, certaines personnes qui vont passer devant la caméra préparent des attitudes à adopter devant celle-ci.

Jean-Louis Comolli, auteur de films de fiction et de documentaires, semble conforter notre propos lorsqu'il parle de « l'émotion majeure de filmer [ses] contemporains en documentaire, c'est-à-dire dans leur fiction et pas seulement dans la [sienne] »⁴⁶. Filmer des personnes, filmer leurs corps, faire correspondre leur voix au geste de leurs lèvres avec le son synchrone, c'est essayer de partager leur réel, de rentrer dans leur vie, et de la leur faire vivre afin de la restituer dans des images, et de la transcender en quelque sorte, en enregistrant ces personnes pendant le moment particulier qu'ils passent devant la caméra, où ils ne se comportent pas dans le champ de la caméra comme si elle n'était pas là.

La caméra comme catalyseur

La caméra n'est pas un interlocuteur comme les autres, son œil de verre incarne le spectateur prospectif qui verra ensuite cette personne sur un écran. On ne se comporte ainsi pas devant la caméra comme devant une personne. On veut donner une image de

46 COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir*, p.27.

soi à la caméra dont on sait qu'elle sera analysée, jugée des spectateurs qui la verront. Ainsi, la caméra ne fait pas agir les personnes qui sont dans son sillage comme si elle n'était pas là. Les personnes filmées fabulent une image d'elles-mêmes qu'elles cristallisent en un personnage qu'elles jouent, et qu'elles tiennent comme le personnage idéal auquel elles aimeraient ressembler, dans la vie en général, devant la caméra en particulier.

La photographie est une prise sur la mort : la personne photographiée, mieux, la personne filmée, laisse son double se mouvoir indéfiniment sur l'image qui résulte de la prise de vue : la personne est *prise* en photo, *prise* en vidéo. On la prend. On lui prend quelque chose qu'on fixe, qui ne changera plus, alors que la personne, elle, changera après cette prise de vue. Physiquement, mentalement. Un clone, son double filmique, représente cette personne à l'image, dont la personne filmée est absente, mais qui la présentifie : au moment où nous voyons l'image animée, on revit le moment où la personne se meut de la même manière qu'à l'instant où la caméra l'a enregistrée faisant ce mouvement. Ainsi, se mouvoir devant une caméra, parler devant une caméra, c'est savoir que l'image qui en résulte contient un double qui nous devient extérieur à partir du moment où des personnes le verront, le découvriront comme s'ils rencontraient une personne de visu, alors que nous ne serons plus là. C'est laisser un morceau de passé exister continuellement au présent. C'est construire un clone de soi-même qui nous échappe dès qu'il est enregistré sur la pellicule, car nous ne savons pas qui le verra ensuite et comment ceux qui le verront l'interpréteront, le jugeront.

La caméra est, en ce sens, à la fois un spectateur anonyme et prospectif, mais aussi un miroir qui nous renvoie notre image : pendant qu'une personne est filmée, elle ne voit pas l'image qui en résulte immédiatement, cependant, elle se visualise comme personne filmée, et se renvoie ainsi l'image qu'elle pense dégager. Dans la séquence où les acteurs de *Chronique* réagissent aux images déjà tournées dans une salle de projection, Régis Debray commente les reproches d'impudeur adressés à Marilou en particulier, d'une manière qui nous paraît ici pertinente : « Marilou, Marilou... la caméra en face d'elle ne joue plus... elle joue non plus un rôle d'inhibition, mais au contraire, elle de recherche d'elle-même. Et pour Marceline, c'est exactement la même chose, elle se parle à elle-même. C'est en ce sens que cela nous gêne, parce qu'on sent que ça ne concerne

qu'elles. » C'est la personne en train d'agir devant la caméra qui se confronte au personnage qu'elle est en train de jouer. La première personne qui se confronte à la troisième. La caméra permet à la personne filmée de fabuler, de se fabriquer un rôle à jouer devant la caméra, mais aussi de s'y confronter. Une confrontation qui prend différentes formes selon les personnes, selon les personnages qu'elles se sont construits : Marilou pleure, Marceline fait une performance scénique, presque théâtrale.

C) (En)visager l'époque, donner la parole pour fixer une certaine vision de l'histoire

Le marquage chronologique de *Chronique d'un été* est, dès avant ses images, inscrit dans son titre et son sous-titre : les images sont présentées comme étant celles de l'été 1960. En tant que telles, et comme l'a souligné Marc-Henri Piault lors de son intervention au colloque « Edgar Morin et l'âme du cinéma », les images sont marquées historiquement ; les gens fument allègrement, les vêtements sont ce que les magazines féminins actuels qualifieraient de « mode des sixties », des journaux montrés sur certaines images affichent des unes sur la guerre d'Algérie ou sur la décolonisation du Congo belge. Même l'accent, l'intonation des voix est un marqueur temporel fort. Pourtant, la mémoire d'une époque ne peut pas être uniforme, et l'assigner à certains éléments particuliers, c'est coller sur cette époque une représentation figée, forcer la mémoire, réduire l'interprétation que l'on peut en avoir, stéréotyper le temps. Lorsqu'il s'agit de construire une mémoire, de marquer une époque, cela s'apparente à construire un réel. Comme nous l'avons vu *infra*, il s'agit donc de construire une certaine vision du réel selon la position, la sensibilité et l'expérience de la personne qui voit son époque d'une certaine manière. Dans *Chronique*, la mémoire de l'été 1960 est co-construite par le filmeur et le filmé : le filmeur choisit les personnes filmées qu'il veut voir apparaître à l'écran, sélectionne les séquences qui en résultent, et les personnes filmées choisissent ce qu'elles disent et comment elles le disent. Une troisième personne intervient également dans la co-construction du sens et de la mémoire : le spectateur, qui voit le film au prisme de son époque et de sa manière de voir et de penser

Comment vis-tu ?

Quand un film tourne autour de la question « Comment vis-tu ? » posée à des personnes qui doivent dans ce cadre jouer leur propre rôle, répondre à cette question compte tenu de leur vie réelle, alors le corps filmé et les paroles qui y sont associées, prennent une dimension éminemment anthropologique et politique. « Comment vis-tu », c'est ancrer la réponse qui en résulte dans un espace-temps particulier, c'est articuler

l'individu avec le collectif : comment vis-tu, alors que tu vis à un endroit donné, dans une époque donnée. C'est interroger l'époque à travers les personnes qui y vivent. C'est interroger la place de ceux qui contribuent à construire l'époque en y vivant, et interroger la place que l'époque dans laquelle ils vivent leur donne. C'est enregistrer une trace de cette époque, en ce que les personnes qui en témoignent y sont inscrites.

C'est par le choix des témoins et par le choix de comment les faire témoigner, et de comment les filmer, que la personne qui filme construit la mémoire de l'époque qu'elle veut représenter. Demander aux gens dans la rue s'ils sont heureux au début de *Chronique* n'a rien de gentil. La politique doit réaliser les conditions de bonheur mais ne peut pas les promettre⁴⁷ : demander aux gens s'ils sont heureux, c'est donc interroger l'efficacité du pouvoir politique.

Aussi, et plus simplement même, donner la parole à des personnes, et fixer ce moment en le filmant est un acte politique : enregistrer la parole associée à l'image de la personne qui parle, c'est construire un portrait de cette personne, le fixer dans le temps, poser ce témoignage comme inscrit dans une époque et un endroit donnés, et ainsi comme étant nécessairement illustratif de cette époque puisque la personne filmée est à la fois témoin et acteur de l'époque dans laquelle elle vit ou a vécu. C'est patrimonialiser l'entretien filmé, c'est choisir parmi ce que la personne donne un certain aspect de l'époque qu'on enregistre, qu'on fixe comme inscrit dans cette époque, puisqu'il se manifeste par le témoignage d'une personne à qui on a donné une libre parole.

« *Je-individuel* » et « *nous-peuple* »

Il ne convient pas alors de coller sur la personne dont on fait le portrait des caractéristiques inamovibles, de la circonscrire à une identité figée en essayant de lui ôter son masque, comme nous l'avons vu *infra* avec l'exemple de Marilou et de Marceline. Dès lors que l'on colle une identité figée sur un individu, le stéréotype racial ou ethnique n'est pas loin : si un individu est programmé, déterminé par son « essence » (par ses gènes?!) à penser et à agir comme il le fait, et que cela est représentatif du

47 NINEY François, intervention lors du séminaire de Problématiques et recherches en sémiotique des médias, le 22 mars 2013.

collectif dans lequel il s'inscrit, alors c'est que le collectif tout entier est déterminé de la même manière : les français sont revendicateurs, les italiens expansifs, etc. Coller une caractéristique figée sur l'identité d'un peuple est dangereux ; c'est inscrire ce peuple dans un déterminisme, expliquer son histoire et son devenir par un stéréotype qui ne lui laisse aucune latitude, et encore moins aux individus qui le composent. C'est faire d'une culture une caractéristique identitaire réductrice et applicable à tous ceux qui vivent entre les frontières d'un territoire, quelle que soit leur situation sociale, leur parcours, leur expériences. C'est faire d'une culture une identité qui n'évolue pas et qui macère en vase clos. C'est circonscrire une culture à un territoire. C'est considérer que toutes les personnes vivant entre les frontières d'un pays doivent n'avoir qu'une culture. C'est considérer les autres cultures comme une menace et le métissage des cultures comme une altération.

Ainsi, donner la parole à des individus en les donnant à voir comme des personnes qui évoluent dans un collectif, mais conservent une marge de manœuvre individuelle, et construisent leur identité par leurs expériences, qui, elles, dépendent du collectif et du lieu où elles se déroulent. Cette manière de penser le portrait d'une personne permet de construire une identité particulière, en ne montrant pas une personne figée dans l'identité du peuple et de l'époque dans lequel elle est inscrite, mais un vécu ancré dans une époque, cependant propre à la personne qui parle, et qui montre un aspect de l'époque, propre à cette personne, représentatif de cette époque parmi la multitude d'aspects qui peuvent être illustrés par la multitude d'individus qui y vivent.

Il ne convient dès lors pas de considérer l'identité d'un peuple à une certaine époque comme une liste, mais comme une stabilisation des pratiques et des manières de penser que le fait d'appartenir à cette époque ou à ce peuple donne aux individus, qui dépend des trajectoires, expériences et situations de chacun. Selon à qui l'on s'adresse et en fonction de la manière dont on voit des personnes, ce qu'elles diront de l'identité du collectif dans laquelle elles sont inscrites diffèrera. Il est difficile de trouver une unité dans la définition de l'identité d'un peuple, car les personnes englobées dans ce peuple sont inscrites dans différentes positions sociales, géographiques, culturelles, leur milieu, leurs influences diffèrent, et chacun voit dans l'identité de son peuple des aspects

différents. Dans *La France de Raymond Depardon*⁴⁸, celui-ci conclut le panorama de photographies qu'il a prises à travers toute la France de cette manière : « Je suis heureux de m'être confronté à la France d'aujourd'hui. J'ai pu rassembler toute mon expérience de regard pour photographier l'état de notre territoire dans un panorama très personnel. J'ai pris le risque de déplaire à ceux qui ne reconnaîtront pas leur France, et de réjouir ceux qui apprécient une perception intuitive, irréductible à une définition figée de l'identité française. »

Il s'agit plutôt dans *Chronique* de construire une certaine identité française de l'été 1960. Les personnes qui vivent dans un endroit donné, à une époque donnée, en sont représentatifs en ce que les expériences qui construisent leur identité dépendent de cette époque et de ce lieu ; cependant, les individus gardent une marge de manœuvre face à ces expériences, une sensibilité, une manière de réagir aux événements de leur époque qui leur est propre, une manière de vivre et de penser qui n'est pas uniforme et applicable à tout le collectif duquel ils font partie, et qui, en ce sens, ne permet pas de plaquer sur le peuple formé par ces individus une identité figée.

Il s'agit donc plutôt de faire raconter aux personnes filmées leurs expériences, leur vécu, de comprendre comment elles vivent dans la collectivité dans laquelle elles sont insérées, et comment cette collectivité peut influencer leur manière de penser et d'agir. D'articuler l'individu avec le collectif pour comprendre comment chacun agit sur l'autre. Edgar Morin discerne trois plans par lesquels il veut structurer le film, en alternant les images de chaque personne à propos de chacun de ces plans : « le plan de la vie privée, interne, subjective, le plan du travail et des rapports sociaux, enfin le plan de l'histoire présente dominée par la guerre d'Algérie »⁴⁹. Chacun de ces plans correspond à un niveau de lieu de discours différent. Le plan de la vie privée intéresse le niveau individuel, celui du cercle intime, des proches ; le plan du travail et des rapports sociaux le niveau d'un collectif particulier, réduit, à une entreprise par exemple, alors que le plan de l'histoire concerne un niveau de collectif plus étendu, plus large, celui du territoire français. L'identité de ce territoire est comme l'identité d'une personne : une suite d'expériences qui forment un vécu, des attitudes successives et différentes adoptées

48 *Journal de France*. Claudine Nougaret et Raymond Depardon, 2012, France, 100mn.

49 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.14

selon les circonstances. Seulement, il nous semble que, au niveau du pays, il y ait conflit entre construction de la mémoire et de l'identité par l'institution, et construction de celles-ci par le collectif. Si des événements intéressent le collectif qui constitue un pays par leur nature politique, ils constituent ainsi des récits que partage ce collectif, construits par les médias, par les institutions gouvernementales de ce pays. Aussi, la mémoire qui se construit de ces événements est toute aussi multiple, et constituée des multiples vécus de ces événements, de différentes personnes ayant des positions, situations différentes et vivant à des endroits différents. L'action, l'expérience, et la mémoire qui en résulte ne sont pas unitaires concernant un pays, sauf à parler d'une mémoire institutionnelle fixée de force ; mais la mémoire se construit d'abord par le souvenir de quelqu'un qui a vécu quelque chose et qui le transmet ensuite. Il y a ainsi, différents niveaux de mémoire qui correspondent aux trois niveaux fixés par Morin : niveau individuel, niveau « national » et niveau « intermédiaire », d'un groupe plus restreint. À chaque niveau son action, à chaque niveau sa mémoire. C'est pourtant par des actions individuelles, même au niveau national, que l'on agit ; et c'est ici que réside le problème de construction de la mémoire. Si c'est par des actions individuelles que se construit la mémoire collective, alors certains seulement, les plus impliqués dans l'action, en livrent la mémoire qu'ils en gardent en fonction de leur vécu ; pourtant, l'univers de diffusion de l'action, quand elle concerne le pays, et donc toutes les personnes qui y habitent et qui sont informées de cette action, fait que ces personnes sont aussi impliquées dans cette action, et en partageant ce récit, en construisent aussi une mémoire. Ce n'est pas en créant l'action mais en vivant à l'endroit concerné et à l'époque où l'action se déroule qu'elles y sont intéressées et forgent ensemble un vécu de cette action, de cet événement, selon leur position sociale et géographique, leur culture.

La mémoire d'un événement qui concerne le territoire tout entier d'un pays se construit donc de manière plurielle, car l'information le rapportant irrigue tout son territoire ; aussi, et c'est pour cela qu'une définition stricte de l'identité d'un pays nous semble difficile à atteindre, la mémoire qui en résulte est aussi plurielle que le nombre de personnes qui réagissent au récit des événements qui concernent le territoire où elles vivent. Ainsi vont les conflits concernant la mémoire, où d'aucuns disent que leur mémoire est davantage exacte ou davantage légitime, parce qu'ils estiment que la position, la culture, l'origine des autres ne leur permet pas de contribuer à construire la

mémoire du territoire concerné. Dans *Chronique*, c'est la mémoire des personnes qui vivent l'évènement depuis les journaux dont quelques unes défilent à l'écran qui nous est donnée à voir, et qui forme une mémoire non institutionnelle, mais personnelle, individuelle des évènements qui concernent le pays. Non la mémoire de ceux qui font cette guerre d'Algérie, mais de ceux qui s'y impliquent, s'y intéressent parce que c'est un évènement qui concerne le pays dans lequel ils vivent, et parce que c'est un récit qui est partagé par la collectivité dans laquelle ils sont inscrits. Dans *Chronique*, filmer les discussions de personnes qui partagent et échangent des récits politiques, nous donne à voir de ces récits un ressenti individuel, et non institutionnel. C'est aller contre la mémoire institutionnelle en donnant la parole à des personnes qui s'approprient le récit qui leur est raconté par les journaux, la radio et la télévision, pour livrer à la caméra leur point de vue.

La Shoah encore récente, la guerre d'Algérie, l'indignation à propos des conditions du travail ouvrier qui augure mai 68, la starlette sosie de Brigitte Bardot défilant sur le port de Saint-Tropez, sont autant de récits qui irriguent l'époque et que, rétrospectivement, nous voyons comme des éléments marqueurs de cette période. Seulement, alors que Jean Rouch « pense que peut-être des évènements considérables se dérouleront au cours de l'été et qu'il faut tourner *l'été 60* comme chronique d'un moment capital de l'histoire », les personnes ne semblent pas préoccupées par la guerre d'Algérie ni par le Congo outre mesure, sujets auxquels est consacrée une séquence chacun dans le film, correspondant à une discussion de groupe lors d'un repas, provoquée, lancée par Rouch et Morin. L'aspect politique du film ne consiste pas seulement à aborder des sujets politiques, mais aussi à donner la parole à certaines personnes plutôt que d'autres pour en parler, à donner la parole pour qu'elle exprime un vécu de l'époque contre d'autres paroles, d'autres vécus et d'autres mémoires, afin de souligner qu'une époque ne peut être réduite à une unique mémoire, mais qu'elle est constituée de mémoires plurielles correspondant à des vécus pluriels. L'aspect politique réside ainsi également dans le fait de parler de l'époque sans parler de politique : les personnes échangent davantage sur ce qui se passe dans leur vie personnelle que dans la vie politique nationale.

Ainsi, concernant les deux autres plans de la vie distingués par Edgar Morin, un découpage s'effectue selon la position sociale des personnes, pouvant représenter une

manière d'appréhender les personnes propre aux filmeurs, qui, eux aussi en apparaissant à l'écran, assument leur présence en tant qu'auteurs du film ancrés dans leur époque. Angelo, par exemple, ouvrier chez Renault, n'intervient que sur ses conditions de travail, à propos desquelles il se montre plutôt indigné, alors que ce sont plutôt des femmes, en l'occurrence Marilou et Marceline, qui parlent de leur vie intime. Le couple Gabillon parle des loisirs et du logement. Questions qui ne paraissent pas si propres que ça à l'époque : jeunesse sans avenir, perdue dans sa vie professionnelle et sentimentale, travail aliénant, recherche de loisirs le week-end et en vacances... C'est plutôt la manière de portraitiser les personnes, de les donner à voir à l'image, qui nous semble marquer l'identité de l'époque dans laquelle les auteurs du film, qui donnent à voir les personnes d'une certaine manière, sont eux aussi inscrits.

III) Image révélatrice et image illustrative – cinéma scientifique et spectaculaire

La double dimension de l'image photographique et animée – l'enregistrement à la fois mécanique de la vie, qui ne trie pas ce qu'il enregistre, mais la nécessité d'adopter un point de vue particulier qui ne peut dès lors pas permettre de capter « les choses telles qu'elles sont » - entraîne une certaine méfiance vis-à-vis des chercheurs qui s'embarrassent d'une caméra. C'est mettre la recherche en spectacle ; c'est laisser échapper de son contrôle le sens qui peut venir à l'image sans qu'on l'ait prévu ; c'est adopter un certain point de vue qui ne correspond pas à la distance critique et froide que l'on attribue au chercheur. Une manière d'envisager la recherche que les deux auteurs du film cherchent à assouplir par l'image, chacun dans son domaine. Edgar Morin souligne rétrospectivement dans la préface de la réédition de 1977 du *Cinéma ou l'homme imaginaire* l'importance de prendre l'image cinématographique au sérieux et non de la dénigrer en tant que loisir populaire : « Aussi je considère le cinéma comme un objet, non pas périphérique, accessoire, voire risible (mes collègues se tordaient quand je disais que j'allais pour « travailler » au cinéma), mais comme un objet privilégié pour une anthropo-sociologie sérieuse, parce qu'il pose un nœud gordien d'interrogations fondamentales. » Et Jean Rouch d'ajouter, dans *Le film ethnographique*, un article encyclopédique paru en 1968, que « Tout au plus films et bandes magnétiques pouvaient-ils être des illustrations sans doute nécessaires, mais simplement complémentaires des enquêtes menées par les moyens classiques : observation, interview, questionnaire... Et si quelques pionniers s'acharnaient à rapporter des images animées de leurs expéditions, on acceptait deux ou trois projections comme des entractes amusants au cours de conférences scientifiques, mais on tolérait mal qu'un chercheur perdît son temps à monter ces images, encore moins à en tenter une diffusion cinématographique plus large. » *Chronique* est ainsi le terrain d'expérimentation de ces deux auteurs qui cherchent l'homme – que ce soit par le biais de la sociologie, de l'anthropologie – et pour qui l'image peut servir à illustrer un propos antérieur à la fabrication de celle-ci, mais peut également révéler des éléments que l'homme n'avait

pas observés chez les autres hommes, soit qu'il ne les avait pas vus, soit que la présence de la caméra n'aie pas encore permis de révéler. Il s'agit d' « interroger l'homme par le cinéma »⁵⁰, non plus seulement en observant l'écran mais aussi en construisant l'image qui y apparaît. *Chronique* est finalement construit selon deux dynamiques propres à chacun des deux auteurs, qui se complètent et forment un ensemble cohérent : à Morin le portrait sociologique des personnes qui répondent à la question « Comment vis-tu ? », à Rouch la caméra à l'épaule qui suit les personnes dans la rue, en vacances, qui les pousse à donner à voir leur vie en fiction, à jouer leur propre personnage.

50 MORIN Edgar, *Pour un nouveau cinéma-vérité*. Janvier 1960, France-Observateur.

A) Caméra légère et cinéaste-scaphandrier

Lorsque Edgar Morin, en suggérant l'avènement d'un nouveau cinéma-vérité grâce à la caméra légère, parle du cinéma documentaire qui avait cours jusqu'alors, il considère que celui-ci « restait à l'extérieur des êtres humains, renonçait à lutter sur ce terrain avec le film romanesque »⁵¹. La dialectique intérieur/extérieur, comme nous l'avons vu *infra*, semble désigner ici, à notre sens, que le film romanesque met en scène des sentiments, alors que le documentaire jusqu'ici n'abordait que des manières de travailler, des manières de faire et non des manières de penser, ne donnait pas à voir les personnes filmées dans leur vie intime, ni parler de leur vie intime. Le lourd dispositif filmique ne permettait cependant pas, jusqu'à la caméra légère, de s'intégrer dans un milieu et de le filmer « de l'intérieur ». Avec la caméra légère, le cinéaste n'a plus besoin d'équipe et peut filmer seul. Abandonner le grand-angle pour se rapprocher des personnes filmées. Entrer dans leur salon, les suivre dans la rue. C'est ici que la complémentarité des deux auteurs se fait jour : à Edgar Morin, la « commensalité », les dîners en groupe et les discussions en comité plus réduit, où l'on parle de ses sentiments, de sa vie, et à Rouch la caméra qui suit les personnes dans la rue, dans leur travail, chez eux.

Descendre dans la rue, filmer la vie ordinaire

En septembre 1950, Jean-Luc Godard, qui avait alors vingt ans, écrit l'un de ses premiers textes pour *La Gazette du Cinéma*, « Pour un cinéma politique », dans lequel il exhorte les cinéastes français en panne d'imagination et de sujets à filmer de naturellement filmer l'histoire de leur pays, « filmer comme s'il s'agissait de bandes d'actualité pour la propagande soviétique » : « cinéastes français qui manquez de scénarios, malheureux, comment n'avez-vous pas encore filmé la répartition des impôts, la mort de Philippe Henriot, la vie merveilleuse de Danièle Casanova ? »

Cette sorte d'appel vertovien moins radical, non en ce qu'il mentionne les bandes d'actualité pour la propagande soviétique, mais parce qu'il enjoint les cinéastes à filmer

51 *Ibid.*

la vie, ne plus fabriquer des histoires romancées mais s'inspirer de la vie ordinaire pour raconter des histoires qui ressemblent à celles que les gens vivent, ne plus filmer en studio mais dans la rue, chez les gens, là où se passe la vie quotidienne. Filmer l'époque telle que les personnes qui vivent à cette époque et en un endroit précis la partagent et non pas telle que les cinéastes entendent la fabriquer en la reconstituant. C'est ce que souligne Antoine de Baecque : « Être contemporain alors, c'était être résolument décalé, mais c'est ainsi que s'ouvrait l'angle de vue autorisant la saisie des choses et des êtres. La Nouvelle Vague n'illustre pas son temps, elle en captait le malaise. Là réside sa politique. » Il n'est pas question de film de fiction ou de documentaire. Le malaise, c'est de filmer, que ce soit les actualités qui donnent à voir une vie endimanchée, officielle, et des films de fiction qui mettent en scène des stars dans des rôles de stars, une vie extraordinaire, idéale, une vie de princes et de princesses qui font rêver les spectateurs mais qui ne leur ressemblent pas. Le malaise, c'est d'ignorer la vie ordinaire en donnant à voir à l'écran une vie extra-ordinaire. Il ne s'agit pas de faire exclusivement des documentaires en adoptant la position de « mouche sur le mur », en se postant à un coin de rue avec une caméra et de s'effacer pour filmer la vie « telle qu'elle est », mais d'introduire plus de réalisme, plus de vie dans l'image, qu'elle raconte une histoire inventée ou que l'univers diégétique du filmé s'inscrive dans la vie du filmeur. Il s'agit de donner à voir des récits où le sens n'est pas étroitement calculé à l'avance, où les acteurs ont une marge de manœuvre pour mettre de la vie, leur vie, dans l'image. Où le réalisateur s'inspire de sa vie, de la vie qui l'entoure pour construire le récit qu'il met en images. Où l'imaginaire de ceux qui construisent l'image – ceux qui sont derrière, mais aussi ceux qui sont devant la caméra – s'exprime dans l'image. Ne plus faire comme si la caméra n'était pas là et filmait des scènes qui se déroulent sous nos yeux sans aucune médiation humaine, mais faire sentir que le filmeur est toujours là, derrière la caméra. Que le récit qui nous est donné à voir ne tombe pas du ciel mais est co-construit par le filmeur et le filmé, et que, en ce sens, même si les images et ce qui s'y passe construisent un récit, ce récit est façonné de vie, de la vie des personnes qui jouent, de la vie qui se passe autour, dans notre monde que nous partageons, et dans lequel sont inscrits les gestes, les attitudes, les paroles que nous voyons à l'image. Les absences de raccord dans les films Godard, les regards caméra qui étaient proscrits jusqu'ici car ils faisaient sentir la présence de la caméra, sont donc réintégrés à la manière de filmer. En ce sens, le cinéma de la Nouvelle Vague est documentaire au sens où nous l'avons défini

infra. Le filmeur se fait sentir dans l'image et dans l'univers diégétique de l'histoire qu'il met en récit dans ses images, et fait sentir cet univers diégétique fictif comme inspiré de la vie réelle, en faisant s'inscrire les images dans le décor de la vie réelle et non plus en studio. Les acteurs, bien qu'ils jouent un rôle qui participe d'une histoire fictive, ne le font plus selon les canons cinématographiques qui régnaient jusqu'alors, mais jouent avec naturel, voire même, essaient dans la mesure du possible de jouer le moins possible, afin que les récits qui soient racontés se rapprochent de la vie « réelle », ordinaire. C'est laisser des attitudes spontanées, ordinaires, apparaître à la caméra sans qu'on ne les ait demandées à la personne filmée, sans qu'on ne les ait calculées, et qui font émerger de la vie dans l'image. C'est aussi filmer à hauteur d'homme : non plus mettre en mouvement la place des personnes selon la place de la caméra mais faire bouger la caméra en fonction de la place des personnes.

Filmer à hauteur d'homme : la « pédovision » de Jean Rouch

Il y a deux types d'images dans *Chronique* : celles des repas ou des discussions entre quelques personnes, dans l'intimité d'un appartement, où l'on parle des sujets qui touchent aux différents aspects de la vie de chacun : la difficulté de vivre avec Marceline et Marilou, le logement avec le couple Gabillon, le travail aliénant avec Jacques Gabillon, l'indignation des conditions de travail des ouvriers avec Angelo. Des deux méthodes utilisées dans le film, Edgar Morin parle de « sa » commensalité et de la « pédovision » de Rouch : « c'est l'occasion pour Rouch de reprendre victorieusement ses expériences de tournage dans la rue, dans la nature, avec prise de son synchrone. Cette fois la « pédovision » rouchienne va remplacer ma « commensalité. »⁵² Nous avons abordé *infra* la dynamique intérieur/extérieur qui régit le tournage et corollairement les images de *Chronique* ; tantôt on parle de la vie sentimentale et quotidienne des personnes dans l'intimité d'un appartement, tantôt on suit les personnes dans leur vie quotidienne, non plus en la décrivant mais en la vivant, concrètement. Le premier versant relève davantage de l'initiative sociologique de Edgar Morin, alors que la seconde est plutôt le fait de Jean Rouch et de sa caméra sans pied. La « pédovision » rouchienne, selon les mots de son créateur, consiste à filmer à hauteur d'homme, à ne plus faire se mouvoir les personnes selon la position de la caméra mais de les suivre

52 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.16

selon la position qu'ils adoptent habituellement dans leur vie hors-champ, pour la leur refaire vivre sous le regard de la caméra. Dans *Chronique d'un été*, il ne s'agit pas de surprendre la conversation de personnes dans la rue à leur insu, mais plutôt de se servir de cette mobilité de la caméra pour demander aux personnes de faire comme dans la vie ordinaire, de marcher dans la rue, de descendre les escaliers de leur immeuble, en se faisant simplement suivre par le filmeur. Il ne s'agit pas seulement d'enregistrer des gestes, des actions, mais des manières de vivre dans un lieu particulier, et de provoquer des récits en ces lieux, dans ces situations ordinaires par la présence de la caméra. C'est une illustration des manières de vivre quotidiennes des personnes qui montrent comment elles agissent en temps normal, mais c'est aussi créer des récits révélateurs de ces personnes dans ces situations ordinaires, ces « cadres provocants » : c'est Marceline sur la place de la Concorde et dans les Halles, c'est Nadine et Landry à Saint Tropez, c'est Angelo à l'aller et au retour de l'usine.

Afilmie et profilmie chez la caméra baladeuse

La caméra légère permet de s'adapter au mouvement des personnes et non plus de faire s'adapter le mouvement des personnes en fonction de la caméra. La caméra n'est plus la source du mouvement, dans le sens où elle devient un interlocuteur des personnes filmées, elle s'intègre, avec son filmeur, dans le milieu qu'elle filme, en tant que personne à part entière de ce milieu.

Il reste bien sûr du « pour la caméra », en ce que les personnes filmées n'agissent pas comme si la caméra n'était pas là, nous l'avons vu infra, mais le mouvement ne s'articule pas exclusivement autour de la caméra. Celle-ci devient mobile, elle capte le mouvement qui se déroule dans le milieu dans lequel elle est intégrée, qui est potentiellement, et même sûrement, créé par sa présence, mais non pas en tant que représentation scénique, plutôt en ce que les personnes sont filmées dans leur milieu, agissent en ce qu'ils s'adressent à la caméra pour montrer leur manière de vivre et de penser, qui existent indépendamment de la caméra, mais qui sont présentées pour la caméra en cette occasion.

Le profilmique est une notion développée par Étienne Souriau qui englobe « tout ce qui

existe réellement dans le monde... spécialement destiné à l'usage filmique », contrairement à l'afilmique qui désigne « ce qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art ». Il ne nous semble pas qu'il faille attacher le profilmique au film de fiction et l'afilmique au documentaire ; dès que la présence de la caméra est assumée, il y a toujours du profilmique, les personnes filmées ne se conduisent pas devant la caméra comme si elle n'était pas là. L'afilmique ne nous semble possible qu'en caméra cachée en ce sens. Cependant, il nous semble que dans le cas de *Chronique*, et du cinéma direct en général, des pratiques afilmiques sont présentées de manière profilmique à la caméra : les personnes décrivent et miment leur vie hors-champ à la caméra qui les enregistre, en présentant cette vie hors-champ spécialement pour la caméra, en essayant d'en donner une certaine image. Lorsque Angelo, ouvrier chez Renault, parle de ses conditions de travail et se fait filmer en rentrant de l'usine, jusque chez lui, en train de boxer dans sa cour, de lire, puis, le lendemain matin, au réveil, prenant son petit déjeuner, il agit pour la caméra, mais non en ce qu'il vient faire une représentation dans le champ de la caméra ; la caméra le suit, et Angelo agit en conséquence, en imitant les gestes qu'il fait d'habitude, parce que ce sont ces gestes que les auteurs veulent saisir, mais en jouant son propre rôle, et dit alors des choses qu'il ne dit pas d'habitude et fait des gestes qu'il ne fait peut-être pas chaque jour. L'intérêt n'est alors pas de saisir les gestes sur le vif, en surprenant la personne filmée, mais de lui faire faire des gestes usuels, quotidiens, pour les enregistrer. La preuve en est : Edgar Morin confesse avoir voulu filmer Angelo à son « vrai réveil », en ne reconstituant pas ce réveil. « En Dauphine nous cueillons Rouch et Brault, et maudissant le film, l'estomac vide, nous nous précipitons à Clamart. Dans la nuit nous pénétrons comme des voleurs dans le jardin d'Angelo, Boucher s'enfonce dans le purin, étouffe ses jurons. Nous entrons enfin dans la chambre sur la pointe des pieds, réfrénant notre fou rire. Brault épaula sa caméra et c'est le signal, on allume la lumière. » Finalement, Morin conclut : « ce plan du réveil conservé dans le film ne frappe nullement le spectateur qui ne voit pas de différence avec un faux réveil de cinéma. »⁵³

53 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.22

B) Anthropologie de la bande de copains

Alors qu'en 1941, Jean Rouch finissait sa formation initiale d'ingénieur à l'École des Ponts et Chaussées, il part en vacances en Bretagne avec deux de ses amis, mais ils sont tous trois arrêtés par des soldats allemands qui les suspectent de vouloir gagner l'Angleterre. Leurs maillots de bain mouillés leur permettent de rentrer à Paris, mais il leur faut trouver un prétexte pour quitter la France sans déclencher de sanctions contre leurs familles. Ils deviennent alors ingénieurs des Travaux Publics des colonies, et vont s'initier à l'Afrique Noire au Musée de l'Homme où la Cinémathèque a pris refuge et où Jean Rouch fait la connaissance de Marcel Griaule, Michel Leiris et Germaine Dieterlen. Une fois débarqué au Niger, et chargé responsable de la construction de 600 kilomètres de « routes impériales » grâce à la main d'œuvre des « bons volontaires » du « travail forcé », Jean Rouch rencontre Damouré Zika, un jeune pêcheur sorko, avec qui il devient « copain » selon ses mots, en faisant des courses de nage dans le fleuve Niger. Un beau jour, dix manœuvres sont foudroyés par le tonnerre : c'est le génie du tonnerre, le Dongo, qui les a tués, et le chantier est arrêté. Rouch doit donner des instructions face à cet incident, et c'est Damouré Zika, que Rouch a employé comme « pointeur » aux Travaux Publics, qui résout le problème : sa grand mère vient entamer un rituel de possession avec des personnes de son village auprès des cadavres qui peuvent dès lors être enterrés. Lorsque ce rituel doit être recommencé quelques jours plus tard après la mort d'un pêcheur, Jean Rouch apporte son Rolleiflex et Damouré Zika un carnet de notes et un crayon. Ils constituent ainsi leur premier rapport ethnographique qu'ils envoient au *Journal des Africanistes*, au Musée de l'Homme, ce qui leur vaut un encouragement de Marcel Griaule. Alors accusé d'être un « ingénieur fourvoyé dans l'ethnographie » et un « dangereux gaulliste » par son nouveau chef de service, Rouch doit quitter le Niger. Après d'autres péripéties liées à la guerre, Rouch décide, quand celle-ci se termine, la chose suivante :

« Désormais nous ne ferions que *ce qui nous plairait*. [...]

Nous avons projeté de retourner en Afrique, de descendre le fleuve Niger de sa source jusqu'à la mer.

Nous avons choisi de faire de l'ethnographie sur les traces de Marcel Griaule.

Nous avons rêvé de faire du cinéma. »⁵⁴

Il nous a semblé nécessaire de préciser la manière dont Rouch est entré, d'abord en Afrique, puis dans l'ethnographie. D'abord parce qu'il n'a pas vu le peuple africain comme un peuple inférieur, il n'a pas vu leurs rituels comme des pratiques sauvages. Contre l'idéologie qui régnait pourtant à ce moment-là, et qui consistait à voir l'autre, celui qui ne partage pas la culture européenne, celui qui n'est pas l'homme blanc, comme un autre exotique et non comme un autre semblable, avec qui on ne peut pas devenir « copain » mais juste colonisateur. Contre ceux qui lui avaient fait faire des guerres stupides à leur jeunesse, contre ceux qui se croyaient en droit de pouvoir coloniser d'autres peuples, Jean Rouch s'est fait des copains et en a fait des films.

L'autre différent et l'autre semblable

Nous avons déjà souligné dans l'introduction que les premières images enregistrant le mouvement étaient consacrées à l'étude mécaniste du mouvement de l'homme. En considérant d'abord un homme indéterminé, un standard de l'homme, qui fait des mouvements dont on voit, sur une seule image, les différentes positions grâce au chronophotographe. On aurait pu espérer que l'entreprise d'enregistrement du mouvement donne à voir les mouvements de l'homme comme ceux de tous les hommes, quelle que soit leur culture, et pourtant, le premier film ethnographique connu est celui d'une femme Wolof en train de fabriquer des poteries pendant l'exposition ethnographique de l'Afrique occidentale. Cette femme est vue comme une curiosité exotique, exerçant une pratique que nous, les occidentaux, ne connaissons pas. On ne se dit pas que les hommes occidentaux pourraient faire ces gestes si leur culture leur avait appris à forger les poteries de cette manière, mais l'on se dit que comme on ne sait pas forger les poteries de cette manière, cette femme fait quelque chose qui nous est étranger, elle nous est étrangère, à nous, occidentaux ; c'est un être différent, exotique, qui n'a pas nos pratiques, qui ne peut donc pas se hisser à la hauteur de notre culture d'hommes blancs. C'est une autre différente et inférieure car sa culture n'est pas la nôtre. L'idéologie d'une époque construit la légende des images qui sont données à voir à cette

54 ROUCH Jean, *L'autre et le sacré : jeu sacré, jeu politique*, in Jean Rouch, *cinéma et anthropologie*, p.40

époque. Le regard porté sur une image peut ainsi différer selon l'idéologie dont est empreinte la personne qui la regarde et qui en construit la légende.

Jean Rouch donne à voir un autre semblable dans sa différence, non pas en ce qu'il appartient à une autre culture, et ainsi ne nous donne pas à voir la culture de l'autre comme des pratiques exotiques, mais comme des récits qui construisent une communauté. Jean Rouch nous donne à voir l'autre dans ses expériences, dans son vécu, qui explique comment l'autre agit. Cela s'applique aux africains comme à n'importe quel autre homme : l'autre n'a pas mon vécu, il n'est pas moi, il a son propre vécu, dans le collectif qui est le sien, mais l'autre n'est pas déterminé dans tout ce qui le construit par ce seul collectif ; une marge de manœuvre, une latitude existe à l'échelle individuelle au sein d'un collectif qui fait agir chacun selon son parcours, ses expériences et sa sensibilité. Si Jean Rouch filmait une femme Wolof en train de fabriquer des poteries, il ne dirait sûrement pas que c'est son sang noir qui fait d'elle un autre exotique qui lui donne tant de précision, il expliquerait plutôt, à notre sens, quelle est la signification de ces poteries dans sa culture et que, de mère en fille, les femmes chez les Wolof apprennent tôt à fabriquer des poteries et que c'est cela qui fait ce savoir-faire depuis longtemps. Il ferait peut-être un parallèle avec nos porcelaines, montrerait les ressemblances et non les différences des gestes, mais non en pointant l'étrangeté de la pratique de la femme Wolof. Cette femme Wolof, si c'était Jean Rouch qui la filmait, serait une de ses amies, ou bien la sœur d'un de ses copains, elle raconterait d'ailleurs sûrement une anecdote sur une poterie pendant qu'elle serait filmée en train d'en fabriquer.

C'est ici que la « rouchéole » s'illustre le mieux : du caméraman aux acteurs en passant par les perchistes, Jean Rouch ne travaillait qu'entre copains, avec une équipe dans laquelle il régnait un esprit de solidarité et de camaraderie. De même avec les acteurs : si Rouch filmait, c'est parce que ses copains lui avaient parlé ou montré quelque chose que celui-ci avait envie de filmer, qui l'intéressait. Le fait de filmer des copains, une bande d'amis, ne donne pas le même résultat que de filmer des inconnus : l'attachement affectif de Rouch se sent, d'abord dans le texte autobiographique teinté de fiction et de tendresse – en atteste la redondance de l'adjectif « merveilleux » dans ce texte – qu'il dresse de son premier voyage au Niger et de sa découverte de l'ethnographie, mais aussi

dans les commentaires en voix off de ses films, récits de vie, de sa vie, de ses rencontres avec ses amis qu'il filme. Ce n'est jamais en tant que caméraman froid que Jean Rouch vient filmer un milieu, mais parce qu'il y est introduit par un ami, parce que sa caméra comme passeport est portée par un homme qui ne vient pas piller des rituels de possession pour les exporter, parce qu'on lui fait confiance. Parce qu'il est introduit dans le milieu qu'il filme comme un ami, voire membre de ce milieu à part entière. Parce que le cinéaste-scaphandrier est d'abord un copain de la bande où il s'immerge.

Une nouvelle approche de l'autre : l' « anthropologie partagée »

C'est aussi pour cela que Morin lui propose de faire un film, et dans ce film, de ne plus filmer les autres peuples, mais le sien, « la tribu des Parisiens », et plus encore, la « tribu des réalisateurs » : « ce que Rouch a fait en Afrique, nous l'avons commencé dans notre civilisation même », précise même Morin à propos de *Chronique d'un été*. C'est parce que Rouch avait ce regard amical et d'équilibre envers les Africains qu'il écoutait et filmait comme des autres semblables que Morin lui propose une nouvelle expérience de l'approche de l'autre à Paris. Appliquer la « rouchéole » aux Parisiens : filmer des copains, qui se rencontrent, dont les relations évoluent, et qui jouent leur propre rôle dans une ethno-fiction collectivement menée : que la caméra permette à chacun de se donner à voir dans un rôle idéalisé, qui révèle la personne fabulatrice de sa personne et de son époque plutôt que de la faire mentir, nous l'avons vu infra. Dans *Moi, un Noir*⁵⁵, Jean Rouch avait commencé à expérimenter cette méthode qui consiste à filmer des personnes qui jouent un rôle idéal, en l'occurrence en se faisant appeler par le nom de stars de cinéma, tout en étant filmés dans leur vie quotidienne, et ainsi qui mettent leur vie en fiction à l'image. *Chronique d'un été* fonctionne selon le même principe : chacun joue sa vie, mais au sein du tournage d'un film. Ce « psychodrame collectif mené collectivement », cette ethno-fiction qui consiste à raconter un récit, pour les filmés et pour le filmeur, se fait plus facilement entre copains, mais est un exercice d'autant plus riche qu'il englobe un groupe de personnes : on voit ainsi les individus interagir entre eux, évoluer ensemble, partager les récits qui concernent une aire géographique particulière, celle de la France dans *Chronique*, dans laquelle ils sont inscrits, et ainsi mesurer la marge d'action et de pensée dont dispose chacun, dans la

55 *Moi, un Noir*. Jean Rouch, 1958, France, 73mn.

manière dont il voit et interprète les mêmes événements que les autres personnes à qui s'adressent les récits de ces événements.

Il ne convient donc pas de surprendre les personnes dans leur vie mais de la leur faire jouer, improviser, devant la caméra. L' « anthropologie partagée » dont parle Jean Rouch, consiste à co-produire par le filmeur et le filmé, la vie du filmé telle qu'il la fabule et telle qu'il veut la livrer à la caméra. Si la personne joue son propre rôle devant la caméra, l'expérience consiste dans un deuxième temps à montrer les images ainsi enregistrées à la personne filmée *a posteriori* : « Il s'agit en même temps de tenter un effort pour que celui qui est filmé se reconnaisse dans son propre rôle. On sait qu'il y a une parenté profonde entre la vie sociale et le théâtre puisque notre personnalité sociale est faite de rôles qui se sont incorporés à nous. Il est donc possible, à la manière du sociodrame, de permettre à chacun de jouer sa vie devant la caméra. »

Chronique d'un été n'est finalement qu'une succession de portraits qui dresse un embryon de l'identité de la société dans laquelle ils s'inscrivent. Il ne s'agit pas de dresser un portrait descriptif des attitudes et dispositions des personnes qu'on filme et qu'on interroge et d'en faire un patchwork représentatif mais de saisir les schèmes de pensée, les manières de voir le monde de ces personnes et d'essayer de les adopter le temps du film, afin d'entrer dans leur contexte, dans leur société et de les confronter à nos conceptions du monde et de prendre du recul par rapport à celles-ci, de les mettre en relief. Il s'agit plutôt de se mettre à la place de ces personnes, de se demander comment elles vivent, comment elles pensent, et d'essayer de se mettre dans leur état de penser et dans leur état de vivre leur époque pour comprendre en quoi cela peut être caractéristique de la société dans laquelle elles s'inscrivent. Savoir comment les autres vivent afin de comprendre comment elles se comportent entre elles et aussi comment je vis. Se considérer comme l'autre de l'autre. Ne pas montrer l'autre comme un autre exotique mais comme un autre semblable. Et par là même souligner que le mode de vie et le mode de pensée d'un individu n'est pas un construit génétique mais social et culturel en introduisant une double distance d'identification et d'altérité : l'autre est semblable, car j'aurais eu le même comportement dans le contexte qui est le sien, mais l'autre est altérité, il voit le monde autrement que moi, il n'a pas les mêmes expériences que moi, il n'a pas le même vécu que moi, il n'est pas moi. Il convient donc pour le

réalisateur soucieux de montrer comment *voit* l'autre plutôt que comment il *est*, de donner au spectateur les clés pour comprendre l'autre dans la société dans laquelle il vit, de donner au spectateur de nouvelles clés pour décrypter un autre qu'il ne connaît pas ou qu'il ne comprend pas.

Jean Rouch ne filme pas ses bandes de copains pour nous conforter dans nos idées et attentes mais pour accéder à un mode de penser et de voir différent du nôtre, afin de confronter notre mode de penser à des existences et des modes de penser différents, qui nous enrichissent en ce qu'ils nous font relativiser notre position dans le monde, notre culture, nos modes d'existence, nos idéologies : celles-ci ne sont pas absolues, pures, mais construites. Cela nous fait sentir qu'il ne faut pas rendre les croyances absolues, mais les relativiser en les considérant comme des faitiches, des fétiches qui sont construits, qui ne tombent pas du ciel mais sont fabriqués par l'homme, pour structurer des communautés d'hommes. Les cultures ne sont pas le fait d'essences humaines émanant d'un territoire particulier, et qu'il ne faut dès lors pas mélanger sans en altérer la pureté. Les cultures sont des construits sociaux qui ne doivent pas ériger des frontières entre les hommes mais au contraire doivent se partager, se mélanger pour s'enrichir et ne pas rester statiques, au risque de cristalliser ces croyances, de les rendre figées et absolues. C'est révéler d'autres manières de vivre, d'autres cultures, en marquant cette différence par l'image et par le son, mais c'est aussi illustrer l'idée d'un autre semblable par la manière de le filmer en tant que personne de laquelle le filmeur est proche affectivement, et qui filme ce copain en tant que copain ; quelqu'un qui nous apporte quelque chose.

C) Socio-esthétique du portrait

Chronique d'un été commence par un travail sociologique classique à travers le dispositif de l'enquête : Nadine et Marceline vont demander aux gens dans la rue s'ils sont heureux. Cependant, cette séquence semble plutôt relever d'une ironie non dissimulée envers cette méthode. D'abord parce que cette tâche est confiée à Marceline, qui précisait dans une séquence précédente que son travail consistait à faire des études de psychosociologie appliquée à l'INSEE, mais que cela ne l'intéressait pas du tout. Ensuite, parce qu'en filmant des personnes qui parlent de leur vie, des différents aspects de leur vie, Edgar Morin montre bien que ce n'est pas par des enquêtes ni par des statistiques qu'on peut essayer de comprendre les gens, de comprendre ce qui les rend tristes, ce qui les rend heureux, ce à quoi ils aspirent. Chaque personne a un parcours différent, des expériences différentes, un environnement différent, et ce n'est pas en faisant cocher des cases à un échantillon représentatif qu'on peut comprendre comment s'articule la vie sociale : « Cette interrogation [« Comment vis-tu ? »], nous l'avons voulue *au minimum* sociologique. Ce minimum n'est pas le sondage d'opinion, qui non seulement n'aboutit qu'à des résultats superficiels lorsqu'il s'agit des problèmes de fond, mais aussi était totalement inadéquat à notre propos. Ce minimum c'est d'abord une réflexion préalable sur la sociologie du travail et de la vie quotidienne. C'est ensuite une attitude qui s'inscrit dans une des lignes fondamentales de la science de l'homme depuis Marx, Max Weber et Freud. »

Le plan-séquence et le gros plan sur un visage pour restituer le temps vécu

Morin, nous l'avons souligné, introduit dans le film des images touchant à la sociologie du travail et de la vie quotidienne. Contrairement à Rouch pour qui l'auto-fabulation, la construction collective d'un récit devant la caméra, est la méthode utilisée pour filmer des personnes à l'endroit et à l'époque dans lesquels elles vivent, Morin adopte une méthode que l'on qualifiera non de plus sociologique, mais de plus réflexive et de plus « statique ». Pour lui, le film doit capter des conversations qui ont lieu dans un esprit de camaraderie qui permet aux personnes de se pas s'inhiber devant la caméra,

et qui pratiquent un exercice de réflexion sur elles-mêmes et sur leur vie en parlant avec d'autres personnes. Alors que Rouch provoque, Morin suggère, pose des questions, comme dans le cadre d'un entretien classique, et attend que les personnes se dévoilent, et précise à propos de ces rencontres : « Pour ma part je crois que les essais n'ont d'intérêt que si les paroles émergent des visages en gros plans de Gabillon, Marceline, Jean-Pierre, Marilou, Jacques. »⁵⁶ Lors des rencontres « réflexives » en ce que les personnes filmées n'agissent essentiellement qu'en parlant, que ce soit au sein d'un repas qui réunit un groupe ou d'une discussion qui inclut un nombre réduit de personnes, les plans se resserrent sur la personne qui parle, et qui semble se livrer, dire quelque chose qui paraît important pour elle, alors que le plan est d'abord plus large, laissant découvrir au spectateur le lieu où les personnes sont installées et combien de personnes la discussion inclut.

L'intérêt du plan resserré sur les visages des personnes qui s'expriment nous semble lié au format de plan-séquence qui y est attaché. Lorsqu'une personne développe sa manière de voir les choses concernant un certain sujet, raconte ses expériences, pendant un temps relativement long, c'est en plan-séquence que ces paroles sont enregistrées. Pour restituer ce moment, où l'attention est portée sur cette seule personne, et pour faire sentir au spectateur ce moment de la discussion où la personne filmée se livre pendant plusieurs dizaines de secondes, le son synchrone semble nécessiter un plan resserré sur le visage de cette personne. C'est un moment où les paroles exprimées par la personne émanent de son visage, sont attachées à ce visage. C'est un temps où les paroles se matérialisent dans l'image à travers le visage de la personne qui dit ces paroles. Ce temps est le temps vécu restitué à l'image, le temps d'une prise de parole qui ne peut pas être coupée et montée, mais seulement restituée intégralement, depuis le moment où la personne prend la parole jusqu'à ce qu'elle se taise. Le plan-séquence et le plan serré sur le visage de la personne donnent à revivre au spectateur ce temps vécu. Mais c'est ce qui a été le plus perdu dans *Chronique d'un été* selon Edgar Morin : la contrainte de devoir monter les images tournées pour en faire un format « commercial » de 90 minutes ne permet pas selon lui de restituer le temps vécu tel qu'il a été enregistré pendant le tournage, sauf en ce qui concerne ces plans serrés, ainsi que la séquence par exemple de Marceline marchant sur la place de la Concorde, où le temps vécu par le spectateur en

56 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.11

regardant l'écran est le temps vécu par la personne qui agit devant la caméra.

En 2007, Edgar Morin dans un entretien lance un « appel rhétorique » à rechercher les vingt heures de rushes de *Chronique d'un été* et d'en faire un nouveau montage. François Bucher, qui se définit comme un artiste, et qui travaille essentiellement avec la vidéo, prend connaissance de cet appel et décide de se lancer à la recherche de ces rushes. *A priori* considérée comme vaine, cette recherche aboutit finalement, et donne lieu à un film de six heures, *Chronique d'un film*. En voix off, le Morin actuel lit les commentaires du tournage qu'il avait réunis dans un petit livre intitulé *Chronique d'un été*, publié après la sortie du film, en 1962, mais qui lui donnent maintenant l'impression « d'avoir été écrits par un autre que lui-même ». Un commentaire émis lors du colloque *Edgar Morin et l'âme du cinéma* et qui nous semble davantage illustrer *Chronique d'un été* qu'elle entre en résonance avec la dialectique première personne/troisième personne que nous avons développée *infra*.

La chronique comme dispositif contre-narratif

C'est à rechercher à capter ce temps vécu et à le restituer à l'image que les auteurs du film s'efforcent ; le fait de l'introduire comme un film *vécu* par les personnages qui y apparaissent souligne cette volonté : « pour les spectateurs qui cessent d'être en catalepsie cinématographique pour s'éveiller à un message humain »⁵⁷. C'est filmer la parole de l'autre dans l'intimité d'un entretien individuel qui se transforme en tête-à-tête où n'importent plus que le visage de la personne qui parle et ses paroles. Ce que combat ici Morin, c'est finalement le fait de considérer que la sociologie, et les sciences humaines en général, sont si froides avec les hommes qu'elles sont pourtant censées étudier, et en ce sens, aimer. Contre une appréhension mécaniste de l'homme, qui consiste tout autant à faire des statistiques sur des échantillons représentatifs de populations en leur soumettant des questionnaires, et que l'on décrédibilise au début de *Chronique* en interpellant des personnes dans la rue, et en leur posant, à la va-vite, des questions pour une enquête de sociologie. Ne pas prévoir ce qui vient à l'image pour laisser l'homme, celui que l'on cherche, en tous cas dans le cinéma direct, et dans *Chronique* en particulier, révéler à l'image des éléments simples et spontanés, pour

57 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.8

mieux trouver cet homme, contre une science froide et mécaniste : « Ce contact immédiat avec l'homme que la caméra rétablit est appelé, de toute évidence, à devenir l'un des éléments importants de la communication sociologique. [...] Un sourire, la crispation d'un visage, restituent à l'écran la présence sensible de l'homme enseveli sous les arides traités que nous sommes tous coupables d'écrire. »⁵⁸

Une approche toute aussi mécaniste que la description de manières de vivre de personnes sous forme de liste, comme dans les documentaires dont parle Morin et qui, jusqu'ici, ne « rentraient » pas dans la vie des gens et se contentaient d'en montrer « l'extérieur », dans le sens où ils ne montraient que des manières de vivre sans en comprendre les ressorts, sans comprendre le ressenti des personnes pour qui ces manières de vivre sont systématisées. L'aspect sociologique de ce film nous semble résider dans cette manière de sortir des apparences pour en comprendre les ressorts, ne pas se contenter de filmer des manières de faire, mais s'intéresser à ce que les personnes en pensent, comment elles sont parvenues à cette situation. Ce n'est pas se contenter d'observer des manières de vivre que l'on répertorie pour en faire des pourcentages, mais en comprendre les raisons, les conséquences, les ressentis : « êtes vous heureux ? »

La manière de montrer ces entretiens, où Morin discute avec des personnes sur leurs conditions de vie, de travail, et entre parfois ensuite dans des discussions plus intimes, où les personnes livrent justement leur ressenti par rapport à ces conditions de vie, est également un travail de montage qui a opposé Rouch et Morin. Rouch, comme dans ses films précédents, voulait un montage qui raconterait une histoire, en voulant cibler deux ou trois personnages, héros de cet été 1960. Morin, lui, voulait maintenir une pluralité dans les personnages, afin de donner à voir le « Comment vis-tu ? » des séquences tournées, tout en ne faisant pas des personnes des symboles représentant chacun un problème, ou des héros, mais des « êtres humains qui émergent de la vie collective »⁵⁹. Entre montage chronologique et montage thématique, la structure du film est finalement hybride : nous découvrons les personnes filmées qui se succèdent dans le temps, nous rencontrons les personnes les unes après les autres, qui parlent à chaque fois de thèmes différents, et qui sont à chaque fois dans des endroits différents.

58 Luc de Heusch, cité par Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*.

59 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.41

C'est finalement la dimension de chronique du film qui correspond à cette alternance d'entretiens en tête-à-tête, en groupe, dans un appartement, dans un café, dans la rue, et qui les donne à voir à la fois comme une succession chronologique d'évènements, mais aussi comme des thèmes différents abordés les uns après les autres mais qui sont détachés parce qu'ils sont structurellement différents. Et finalement, c'est le format de la chronique qui illustre le mieux ce montage à la fois chronologique et structurel, qui donne à voir les personnes participant à l'entreprise de Rouch et Morin dans différents états, différentes circonstances, et qui, à chaque nouvelle prise de vue, parlent de sujets différents, disent quelque chose de nouveau. Le format de la chronique étant déjà privilégié par Dziga Vertov, qui, pour montrer l'homme nouveau, trouvait la possibilité d'en montrer la dimension protéiforme : « J'éprouvais beaucoup d'attrait pour les perspectives offertes par l'appareil de prise de vues dans le domaine de la chronique, par la possibilité de fixer sur la pellicule des fragments de la vie réelle, des événements transitoires qui ne se répèteraient jamais. »⁶⁰ C'est une alternance de séquences uniques, qui n'ont finalement pas de suite logique, sauf celle d'appartenir à la même unité de temps : l'été 1960. Les différentes séquences apparaissent finalement comme des fragments de vie réelle réunis au sein d'un même été et d'un même film. C'est ici l'image qui permet de réunir ces séquences différentes qui montrent les personnes qui tantôt jouent leur vie en fiction, tantôt parlent sérieusement de sujets intimes, tantôt parlent de sujets politiques. La caméra est le lien entre ces images et celle qui a permis de les fixer.

60 Dziga Vertov, cité par Nikolai Pavlovitch Abramov, *Dziga Vertov*. Lyon, SERDOC, coll. Premier plan, 1965. Cité par ROUCH Jean, *Le film ethnographique*, in *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*, p.92

Conclusion : L'innocence des images

Filmer n'est pas un acte innocent. C'est d'abord enregistrer la vie, fixer ce qui est filmé pour le donner à revoir indéfiniment. Ainsi, c'est ôter la vie, qui s'inscrit dans le temps, dans la temps qui se déroule sans discontinuer, du temps, pour faire revivre un moment de vie hors du temps. C'est donner à un temps de vie la possibilité de se redéployer après le temps vécu, donner à la vie enregistrée la possibilité de revivre sur un écran. Ainsi, filmer est une « prise sur la mort » : c'est enregistrer un moment de vie qui ne meurt pas, qui demeure toujours le même à l'écran, alors que le sujet filmé, lui, évolue. C'est enregistrer une vie qui avait une existence hors-champ avant, et qui continuera d'évoluer hors-champ après, et suspendre un moment de vie à un moment donné en lui donnant une existence filmique presque éternelle. L'image a ceci de particulier qu'elle contient une présence-absence du sujet filmé : l'image contient la présence, par la forme iconique du sujet enregistré qui donne l'impression de sa présence à l'image, en restituant ses traits, et ses gestes sur une image animée ; mais le sujet est absent de l'image, l'image ne le contient pas vraiment, la personne qui a été enregistrée en est absente, l'image ne contient que son double enregistré.

Métamorphose et interprétation

L'image est un monde de doubles. Doubles du sujet enregistré, qui, une fois fixés sur une image, se détachent de la personne enregistrée. En appartenant à l'image, ils deviennent autres, se métamorphosent par la dimension de l'image, par l'univers dans lequel l'image les environne. L'image rend autre le sujet filmé, elle l'émancipe du sens que pouvait avoir le sujet enregistré pour lui donner un autre sens par la présence-absence que l'image lui donne, et aussi parce que l'image, une fois fabriquée, ne contient pas de sens déterminé. C'est ensuite celui qui voit l'image qui en construit le sens par son interprétation, qui est fonction de l'époque dans laquelle il est inscrit, de son environnement, de ses influences, de sa sensibilité. L'image une fois enregistrée contient une trace de celui qui l'a prise et de celui qui a été pris, mais sa légende est circonstanciée. L'image révèle le réel filmé en ce qu'elle permet d'y voir ce qu'on n'avait

pas vu au moment où l'on a enregistré l'image (comme dans *Blow up* de Michelangelo Antonioni, où une image est agrandie pour permettre de voir ce que la personne qui a pris la photo n'avait pas vu au moment où elle prenait cette photo) et parce qu'en fixant le réel filmé depuis un certain point de vue, des signes se logent dans l'image, un sens vient à l'image. Seulement, ce sens est fonction d'interprétation, et illustre dans ce cadre l'idéologie dans laquelle est inscrite la personne qui voit l'image. L'image permet de voir un certain aspect du réel, mais l'image permet aussi de voir ce que l'on veut y voir, et ceci indépendamment de la volonté de celui ou ceux qui ont construit l'image. D'où le terme de « double » appliqué au réel filmé : l'image le transforme en le fixant, et d'autant plus en le fixant nécessairement d'un certain point de vue. Filmer, c'est prendre le risque que le sens de l'image, que ce qui faisait signe pour le filmeur dans le réel, et que le filmeur a voulu enregistrer, ne soit pas compris, pas partagé, ou bien mal interprété. Filmer une personne, c'est ainsi créer un double de cette personne qui lui échappe une fois la prise de vues effectuée.

Filmer n'est pas un acte innocent, c'est aussi un acte politique. C'est donner la parole à des personnes qu'on choisit soi-même et à qui on laisse dire ce qu'elles veulent ou on fait dire ce que l'on veut qu'elles disent ; dans les deux cas, l'image est révélatrice de l'époque dans laquelle elle est enregistrée, en ce que l'idéologie par laquelle est entouré le filmé ou le filmeur ancre leurs attitudes, leurs paroles, leurs manières de penser, de filmer, dans cette époque, bien que la marge de manœuvre individuelle dont disposent les personnes les articule avec le collectif dans lequel ils sont inscrits, mais ne les noie pas dedans. Une époque signe les images qui y sont construites par un esthétisme particulier, une manière de filmer, des modes langagières, vestimentaires... Dans *Chronique*, l'esthétisme est résolument réaliste, la manière de filmer consiste à se hisser à hauteur d'homme. Le message semble clair : assez de mensonges de la part des institutions de pouvoir, il est temps de ne plus dominer l'homme par la machine mais au contraire le côtoyer, le découvrir davantage par la machine, en se rapprochant de lui, et en ne le considérant plus froidement, comme pendant ces guerres absurdes.

Une image ne tombe pas du ciel. Il y a toujours une volonté de montrer quelque chose derrière une image. Les caméras de surveillance, le mini-DV du nouvel amateur, les smartphones, les caméras de cinéma, sont autant de producteurs mécaniques

d'images qui sont utilisées pour montrer quelque chose. Ce qui change, c'est l'univers de production dans lequel les images sont enregistrées, et la volonté du filmeur. Certains voient dans le réel, en tant que monde qui nous entoure et que nous partageons, des éléments qui font signe et qu'ils enregistrent, depuis un point de vue particulier, le leur, pour fixer ces signes et les partager. C'est alors une vision du réel qui est fixée, un réel, celui de la personne qui enregistre ce qui, pour elle, fait signe. Chacun ne voit pas les mêmes signes au même endroit. Aussi, des signes peuvent être provoquées dans le réel pour être enregistrés.

L'intervention du filmeur dans ce qu'il filme peut donc contenir différents degrés. Le filmeur peut être celui qui intervient dans le réel juste en ce qu'il le filme depuis un certain point de vue, d'une certaine manière, sans donner d'indications au sujet filmé ; le filmeur peut également être celui qui compose le réel d'une certaine manière, le dispose à sa manière, afin de filmer, aussi d'un certain point de vue et d'une certaine manière, le réel ainsi façonné qui correspond au réel du filmeur, tel qu'il l'a imaginé, tel qu'il veut le fixer pour le partager. Il ne nous semble pas exister de manière pour filmer « le réel tel qu'il est », car, même sans caméra, il n'y a pas un réel mais des réels, qui correspondent à la manière dont chacun voit le monde que nous partageons. Le réel est toujours vu d'une certaine manière, depuis un certain point de vue. En enregistrant son réel, le filmeur donne donc à voir son réel en enregistrant des images, avec la volonté de partager son réel.

Innocences des images

L'innocence des images, c'est laisser une part de l'enregistrement des images échapper à l'homme, et se comporter devant et derrière l'écran en conséquence, c'est-à-dire penser *après* ce qui n'a pas été pensé *avant*. Ce n'est pas faire de l'image un calcul, en pariant sur la capacité de croyance des spectateurs à voir une image tombée du ciel alors que le sens de celle-ci est préparé à l'avance, alors que les signes y sont inscrits de force. Nous distinguons deux innocences de l'image. La première est l'innocence de la découverte de l'image mécanique, l'émerveillement de l'iconicité de la photographie qui reproduit la vie telle qu'on la voit dans le monde. L'image animée, c'est l'innocence de la magie que représente le fait de capturer le réel et de le faire tenir dans un écran, et de

faire revivre le moment enregistré, de voir se mouvoir les personnes dans un halo de lumière. C'est l'innocence de l'enregistrement de la vie : la caméra n'est pas vue comme une machine mécanique mais magique, qui arrête la vie, qui la reproduit sur un écran. Ce qui fait signe dans l'image, c'est la vie ordinaire, ce sont des scènes de la vie quotidienne qui rappellent celles que le spectateur a l'habitude de voir ; ce qui est important dans l'image n'est alors pas tant le récit que l'on raconte à l'image que la ressemblance de celui-ci avec la vie à laquelle les spectateurs sont accoutumés. L'important n'est pas tant le sens que prend le réel montré mais l'image de ce réel. On ne vient pas voir un train entrant en gare pour voir ce train entrant en gare, mais l'image de ce train entrant en gare. C'est ensuite, une fois l'image mécanique et animée devenue familière, voir à l'écran une vie qui se déroule comme si la caméra n'était pas là, c'est avoir l'impression que le récit qui est raconté au spectateur lui arrive par transposition magique, sans aucune médiation humaine, c'est oublier la médiation de l'homme, la prise de vues et la mise en récit des images. C'est investir beaucoup de préparation dans la fabrication de l'image, pour donner à voir celle-ci comme une reproduction légère, naturelle, magique de la vie.

L'autre innocence des images est liée à la première, elle correspond à une sorte de deuxième stade d'innocence qui suit la désillusion du premier. Lorsque le spectateur voit non plus dans l'image l'enregistrement magique de la vie, mais un réel composé selon ce que le filmeur veut y montrer, l'image prend la dimension non plus d'une reproduction mais d'une production du monde. Un récit construit. Un récit qui ne tombe pas du ciel. Un récit qui ne montre pas la vie mais une vie mise en récit, mise en scène, montée. L'innocence perdue réside alors dans le fait de ne plus voir dans les images que construction, calcul ; des images dont le sens est millimétré. Où l'image n'est plus une découverte, une recherche de sens, mais un spectacle, où le sens est pré-mâché, où rien n'arrive au hasard. L'innocence des images tient alors à voir revenir la vie dans les images. Non plus une vie préparée, calculée, mais de la vie, en ce qu'elle englobe des hasards, des lenteurs, des attitudes spontanées, moins spontanées, des aléas. L'innocence, c'est alors de voir à l'écran des scènes que le filmeur enregistre en assumant sa position ; c'est revendiquer la prise de vues, alpaguer le spectateur sur le fait que l'image qu'on lui montre est construite, ne tombe pas du ciel, que ce sont des hommes qui tiennent la caméra pour lui donner à enregistrer le réel d'une certaine

manière, selon ce que le filmeur veut y montrer, et non pas le réel « tel qu'il est ». C'est dans ce cadre qu'une innocence peut se loger : si le spectateur sait que l'image ne tombe pas du ciel, autant le reconnaître et l'intégrer dans l'image. C'est justement lorsqu'on n'essaie plus de montrer le réel « tel qu'il est », comme si la caméra n'était pas là et que le récit se déroulait directement sous les yeux des spectateurs, que davantage de vie peut s'inscrire dans les images. Nous parlons de davantage de vie dans les images pour parler de signes qui ne sont pas prévus avant l'enregistrement des images, qui s'y inscrivent pendant la prise de vues, et qu'on observe après celle-ci.

Davantage de vie dans les images, davantage d'innocence, c'est provoquer une situation, filmer le développement de l'action créée par cette situation, et en construire ensuite un récit avec le matériau filmé. C'est laisser le sens échapper au contrôle du filmeur, et voir après ce qui n'avait pas été prévu avant. C'est s'émerveiller de la métamorphose qu'opère la machine de prise de vue du réel filmé, et qui le transfigure en un univers dont une part de la fabrication échappe au filmeur. C'est s'étonner d'un univers construit par l'enregistrement filmique et par l'improvisation des sujets filmés, dont la mise en place est le fait du filmeur, où d'ailleurs on sent dans l'image la présence du filmeur, mais où la vie se déploie sans calcul, où l'on sait, où l'on croit, à une vie improvisée que nous découvrons, comme le filmeur l'a découverte. Une vie révélée par l'interaction des personnes entre elles, et par la présence de la caméra aussi. C'est ce que nous avons découvert avec le cinéma direct qui s'illustre dans *Chronique d'un été*. Dans ce film de « cinéma-vérité », les situations, les scènes sont « provoquées » par les auteurs, en ce qu'ils réunissent des personnes « artificiellement », dans le sens où elles ne se seraient sûrement pas rencontrées sinon, dans un lieu particulier, et qui agissent selon ces circonstances particulières, ces rencontres provoquées, et surtout selon la présence de la caméra qu'ils n'ignorent pas mais au contraire à qui ils confient l'effet qu'elle semble exercer sur eux. Le film intègre ainsi des séquences où les personnages en train de tourner le film, puisqu'ils apparaissent à l'écran, parlent du film. Le procédé du tournage est énoncé dès les premières images en voix-off, précisant que « ce film n'a pas été joué par des acteurs mais vécu par des personnes » qui se sont prêtées au jeu de cette expérience filmique, qui ont « donné des moments de leur existence à une nouvelle expérience de cinéma-vérité ». Et Edgar Morin de souligner dans le texte accompagnant la sortie du film qu'« il y a une vérité que ne peut saisir le film romanesque et qui est

l'authenticité du vécu »⁶¹. Cette récurrence du terme de « vécu » pour souligner que, dans *Chronique*, aucune scène n'a été prévue à l'avance, aucune indication n'a été donnée aux personnes qui y participaient quant à l'attitude à adopter devant la caméra. Plus que de montrer des personnes et leur manière de vivre à un endroit donné et à une époque donnée, les images du film donnent à voir des personnes qui évoluent devant la caméra, en assumant la présence de la caméra, en adaptant leur attitude à celle-ci. Une vie s'inscrit dans l'image au même moment où elle est improvisée par les personnes qui la vivent devant l'image, et au moment où les personnes qui sont derrière la caméra la cadrent, et l'enregistrent d'une certaine façon. Comme dans la vraie vie, certaines personnes préparent à l'avance ce qu'elles vont dire et comment elles vont agir, comme Marceline, mais cela ne veut pas dire que le sens de l'image soit pour autant calculé ; Marceline n'avait pas fait part aux auteurs du film de sa préparation avant que la scène des Halles et de la place de la Concorde ne soit enregistrée. Comme dans la vie réelle, certaines personnes préparent parfois à l'avance la manière dont elles vont se conduire.

Davantage d'innocence dans l'image ne signifie pas davantage de vie « objective », de vie « telle qu'elle est » dans l'image. Davantage d'innocence dans l'image, c'est laisser une dimension de vécu, d'aléa, d'improvisation, dans les images, comme dans la vie où l'on ne peut pas calculer à l'avance tout ce qui va arriver. Davantage de vécu, c'est non seulement davantage d'improvisation, de sujets filmés qui n'agissent pas en fonction d'un sens pré-déterminé à donner à l'image, mais c'est aussi donner à voir l'évolution des interactions entre les sujets filmés. Dès lors que l'on fait se rencontrer des personnes, des liens invisibles, immatériels, sont susceptibles de se nouer entre eux. Ce que cette « authenticité du vécu », ce « je ne sais quoi d'irréductible du « pris sur le vif » » ajoute à l'image, c'est une croyance en un lien qui unit les personnages qui apparaissent à l'écran. C'est la croyance dans un « vécu » dont les indices ne sont que les images qu'on en voit et les paroles qu'on en entend. Edgar Morin, dans une des dernières de séquences de *Chronique*, celle où les personnes qui ont participé au tournage du film commentent les images qui en ont été tournées, illustre cette idée : il déclare, à propos d'une scène entre l'étudiant Landry et l'ouvrier Angelo, qui, en discutant devant la caméra, semblent bien s'entendre : « pour moi c'est une des scènes les plus vraies qu'on ait faite, parce qu'il y a une amitié qui s'est formée, comme ça, sous nos yeux ». Seul le dispositif du

61 MORIN Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, p.5

cinéma direct et les paroles des deux personnages entre lesquels on croit voir naître une amitié sont les indices de cette amitié, alors que nous ne voyons que des personnes en mouvement et des paroles qui leur sont associées.

La première innocence des images réside dans la croyance en un vécu transposé à l'écran, en des personnes animées de vie qui y apparaissent, une vie réelle réincarnée à l'image. La seconde, après la désillusion de l'image calculée, réside dans un renouveau de la vie dans l'image, dans la croyance en un lien immatériel qui se noue entre les personnes qui figurent à l'écran, qui ne vient pas des images elles-mêmes, mais du dispositif qui les accompagne. Si les images de *Chronique d'un été* avaient été prévues, scénarisées, *calculées*, mais que le dispositif les accompagnant et les présentant avait été le même, celui d'un « cinéma-vérité » tourné en cinéma direct, nous aurions peut-être cru de la même manière aux larmes de désespoir de Marilou, à l'amitié naissante qui se crée entre Landry l'étudiant noir et Angelo l'ouvrier chez Renault, à l'ivresse de Edgar Morin lors du repas où la conversation porte sur la guerre d'Algérie.

Seulement, le cas échéant, les images de *Chronique d'un été* n'auraient pas été les mêmes. Les images de ce film résultent d'une volonté des auteurs de montrer des personnes vivre dans leur environnement, dans leur époque, et plus largement, vivre leur vie devant la caméra. Filmer n'est pas un acte innocent. C'est assigner une place au corps filmé en le filmant d'une certaine manière. En enregistrant la parole associée à ce corps en son synchrone, c'est associer au visage de la personne qui parle ses paroles, c'est voir dans tout le corps filmé l'expression de ses paroles. C'est aussi donner la parole à des personnes en mouvement, qui jouent leur vie quotidienne, qui se mettent en situation de la vie de tous les jours. Filmer, c'est alors filmer des manières de vivre dont les personnes qui en reconstituent ces scènes pour la caméra prennent davantage conscience de leurs gestes devenus automatiques. Filmer devient également dans *Chronique* le fait de provoquer des actions par la présence de la caméra : ce sont, sans qu'on ne leur ait rien demandé, des personnes qui fabulent leur vie devant la caméra, qui fabriquent un personnage d'eux-mêmes qu'ils idéalisent, et qu'ils essaient de jouer afin de donner la meilleure image d'eux-mêmes selon l'image qu'ils imaginent qu'ils aimeraient renvoyer. Filmer, c'est donc créer une fabulation de sa vie, c'est faire mettre la vie des filmés en fiction ; c'est faire assumer ses rêveries, qui font partie des gens et

partie de la vie, et les jouer devant la caméra. Filmer, c'est enregistrer des manières de vivre qui révèlent les personnes qui les incarnent. Dans *Chronique*, filmer, c'est illustrer l'idée de départ des deux auteurs, à la fois politique, en ce qu'elle tend à filmer des personnes dans l'intimité d'un appartement, de les questionner sur leur vie quotidienne, professionnelle, sentimentale ; et scientifique, qui réside dans la réponse à la question « Comment vis-tu ? » et dans la manière dont les personnes réagissent à la présence de la caméra en se comportant devant elle, quelle place adoptent-elles dans le psychodrame mené par l'ensemble des participants au film, comment s'organise la vie sociale devant la caméra. Morin parle à ce sujet de masques : selon lui, soit les personnes se révèlent devant la caméra, soit elles se parent d'un masque supplémentaire. Cependant, il en est devant la caméra comme dans la vie sociale : les personnes se parent d'un masque. Mais comme au théâtre, le masque cache et révèle à la fois : la manière de se masquer peut révéler davantage d'une personne que si celle-ci semblait spontanée. Filmer des personnes en ne sachant pas comment elles vont se comporter devant la caméra témoigne d'une grande confiance et d'une grande affection envers l'autre. L'intérêt de *Chronique* est de filmer des personnes à une époque, et à illustrer cette époque par les personnes qui y vivent et qui disent à l'image comment ils y vivent.

Les cinéastes auraient pu vouloir illustrer cette époque en préparant des images qui illustreraient l'idée qu'ils se faisaient de cette époque, dans laquelle ils vivaient eux aussi, et créer des dialogues à faire dire aux acteurs. Le fait de laisser les personnes improviser les dialogues, et de leur laisser une part du psychodrame à inventer, en tant que scène de leur propre vie, est finalement ce qui marque le film : voir l'autre comme un autre semblable et co-construire avec lui des images plutôt que de les fabriquer tout seul, à son unique idée. Construire à plusieurs pour ne pas laisser décider quelques individus décider du sort de tous. Et ce, dans la vie comme à l'image.

C'est finalement cela qui marque le cinéma direct et que nous soulignons tout à l'heure : si le sens de l'image est préparé avant que celle-ci ne soit enregistrée, c'est parce que l'image illustre la manière de voir de la personne qui la crée ainsi. Ce n'est pas une mauvaise chose, car l'image permet ainsi de marquer une certaine manière de voir propre à une personne et de la partager ; de faire se confronter plusieurs manières de voir le monde que nous partageons, et ainsi de ne pas rester figé dans ses idées.

Il convient cependant de s'interroger sur le fait que l'innocence d'images dans lesquelles le filmeur laisse émerger de la vie, dans le sens où il n'en calcule pas le sens à l'avance, peuvent être fabriquées. Il s'agirait alors de donner à voir des images calculées, préparées, comme si celles-ci tombaient du ciel, en montrant des personnes qui semblent vivre leur vie, soit en faisant comme si la caméra n'était pas là, soit en assumant la présence de celle-ci – ce qui correspond aux deux innocences de l'image que nous avons distinguées *infra*. C'est, à notre sens, créer une innocence des images en les entourant d'un dispositif particulier, en les présentant comme des images de cinéma direct, et en insérant dans les images les indices d'un lien invisible qui se crée entre les sujets filmés et qui fait supposer l'existence d'un lien qui n'est pas joué entre les personnages, mais qui ne peut être que supposé, puisque les images animées ne donnent à voir que des gestes et ne donnent à entendre que des paroles. C'est donner l'impression que le dispositif filmique crée des liens de « vie réelle », de l'improvisation, de la « vraie vie » à l'image. C'est utiliser une esthétique réaliste et le dispositif du cinéma direct pour faire croire à la vie « telle qu'elle est » alors que son sens est construit, que l'improvisation est absente, et que les images ne témoignent pas d'une recherche mais d'une monstration. C'est imposer son réel comme le Réel, et donner à voir son point de vue comme la Vérité. Ce n'est pas voir l'autre comme un autre semblable avec qui construire et partager le monde mais comme un autre à soumettre. Filmer n'est pas un acte innocent.

Bibliographie

- BAECQUE (DE) Antoine, *L'histoire-caméra*. 2008, Bibliothèque illustrée des histoires, Gallimard.
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, 1986, Folio essais.
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir*, 2004, Verdier.
- COMOLLI Jean-Louis. Lumière éclatante d'un astre mort, *Images documentaires* n°21, 2ème trimestre, 1995.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, 1996, Folio.
- DELAVAUD Gilles, *La mise en scène documentaire : Flaherty et Vertov metteurs en scène*, p. 233 à 250, in *La mise en scène*, dirigé par Jacques Aumont. 2000, Bruxelles : De Boeck université, 336 pages.
- DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. 1999, Collection « Critique », éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 2011, Collection « Critique », éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Écorces*, 2011, Collection « Critique », éditions de Minuit.
- GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*. 2005, Armand Colin cinéma.
- LAPLANTINE François, *Je, nous et les autres*. 2010, 159 pages, Poche-Le Pommier.
- MORIN Edgar, *Chronique d'un été*. 1961, Domaine cinéma 1, Interspectacles.
- MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. 1956, réédition de 1977, 250 pages, collection Arguments, éditions de Minuit.
- MORIN Edgar, *Les Stars*. 1984, 246 pages, Galilée.
- NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, 2000, 347 pages, De Boeck université.
- ROUCH Jean, COLLEYN Jean-Paul, MORIN Edgar, PIAULT Marc-Henri, *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*, 2009, 191 pages, Paris : Cahiers du cinéma essais.

Table des matières

Introduction

Technologie et idéologie	3
La « vraie vie » plutôt que la « vraie nature » de l'homme	5
L'innocence du cinéma	7
Cinéma-vérité	9
De « Comment vis-tu ? » à « Chronique d'un été »	11

I) Réalité et fiction – vrai et faux

A) Sur l'opérabilité de la distinction entre images documentaires et images de fiction

Un réel, des réels : point de vue et objectivité	18
Mouche sur le mur et reconstitution de la vie	19
Présence du filmeur dans le filmé	21

B) Réalité dans la fiction et fiction dans la réalité

Image indicielle et autre semblable : le monde onirique de la photogénie.	25
Trace du filmeur dans l'univers diégétique filmé.	28
Le « vrai faux » de Robert Flaherty et le « kino-pravda » de Dziga Vertov.	30

C) Vérité du cinéma

De la mauvaise traduction de « kino-pravda » en « cinéma-vérité ».	34
Cinéma-corrída	37
« L'art d'aimer »	38

II) Première et troisième personne – identité et représentation au cinéma

A) Dynamique intérieur/extérieur de l'individualité

Intériorité et intimité	42
De l'intérieur/extérieur à première personne/troisième personne	45

B) Des personnes qui se font personnages

Confusion du rôle et de l'acteur	47
Masques et auto-fiction : la fabrication d'un personnage comme d'un soi à la troisième personne	49
La caméra comme catalyseur	51

C) (En)visager l'époque, donner la parole pour fixer une certaine vision de l'histoire

« Comment vis-tu ? »	54
« Je-individuel » et « nous-peuple »	55

III) Image révélatrice et image illustrative – cinéma scientifique et spectaculaire

A) Caméra légère et cinéaste-scaphandrier

Descendre dans la rue, filmer la vie ordinaire	63
Filmer à hauteur d'homme : la « pédovision » de Jean Rouch	65
Afilmie et profilmie chez la caméra baladeuse	66

B) Anthropologie de la bande de copains

L'autre différent et l'autre semblable	69
Une nouvelle approche de l'autre : l' « anthropologie partagée »	71

C) Socio-esthétique du portrait

Le plan-séquence et le gros plan sur un visage pour restituer le temps vécu	74
La chronique comme dispositif contre-narratif	76

Conclusion

Métamorphose et interprétation	79
Innocences des images	81