

Cinéma direct / cinéma vérité

Autour du renouvellement du documentaire à la fin des années 1950
et ses suites

Un moment de renouvellement transnational à la fin des années 1950 et au début des années 1960

- Au Canada, avec l'équipe francophone de l'ONF (M. Brault, P. Perrault, G. Groulx, etc.)
- Aux USA, avec Richard Leacock, Robert Drew, les frères Maysles, D.A. Pennebaker
- En France, avec Jean Rouch, Mario Ruspoli, Chris Marker, François Reichenbach,...

Une mise en cause internationale des canons cinématographiques dans les années 1950

Aux Etats-Unis avec des indépendants comme Lionel Rogosin, qui tourne un film mêlant reportage et parties jouées: *On the Bowery* (1955) et *Come Back, Africa* (1959). Ou, suivant un axe davantage fictionnel, John Cassavetes intègre dans ses films des parties improvisées, tournées dans la rue, comme dans *Shadows* (1959).

En France, c'est dans le domaine ethnographique qu'un cinéaste comme Jean Rouch va ouvrir une voie différente pour le cinéma documentaire.

Son appel en faveur d'un "cinéma-vérité" est suivi par plusieurs cinéastes actifs dans l'école du court métrage français, en particulier Mario Ruspoli et Chris Marker.

En Angleterre, les jeunes cinéastes du *Free Cinema* se sont aussi efforcés de rompre avec la tradition, avec des films comme *We Are the Lambeth Boys* (1959) de Karel Reisz ou d'autres films signés Tony Richardson, Lindsay Anderson, etc.

Chris Marker, *Lettre de Sibérie* (1958)

Court métrage tourné à la demande de l'Association France - URSS

Une même série d'images, trois commentaires



Jean-Pierre Carrier, *Dictionnaire du cinéma documentaire*, Paris, Vendémiaire, 2016, p. 322

« 1- Iakoutsk, capitale de la République socialiste soviétique de Yakoutie, est une ville moderne, où les confortables autobus mis à la disposition de la population croisent sans cesse les puissantes Zym, triomphe de l'automobile soviétique. Dans la joyeuse émulation du travail socialiste, les heureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un pittoresque représentant des contrées boréales, s'appliquent à faire de la Yakoutie un pays où il fait bon vivre !

2- Iakoutsk, à la sinistre réputation, est une ville sombre, où tandis que la population s'entasse péniblement dans des autobus rouge sang, les puissants du régime affichent insolemment le luxe de leurs Zym, d'ailleurs coûteuses et inconfortables. Dans la posture des esclaves, les malheureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un inquiétant Asiate, s'appliquent à un travail bien symbolique : le nivellement par le bas !

3- À Iakoutsk, où les maisons modernes gagnent petit à petit sur les vieux quartiers sombres, un autobus moins bondé que ceux de Paris aux heures d'affluence, croise une Zym, excellente voiture que sa rareté réserve aux services publics. Avec courage et ténacité, et dans des conditions très dures, les ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un Yakoute affligé de strabisme, s'appliquent à embellir leur ville, qui en a bien besoin. »



« *Lettre de Sibérie* » [extrait du commentaire du film faisant suite à la série des trois commentaires]

Mais l'objectivité non plus n'est pas juste. Elle ne déforme pas la réalité sibérienne, mais elle l'arrête, le temps d'un jugement, et par là elle la déforme quand même. Ce qui compte, c'est l'élan et la diversité. Ce n'est pas une promenade dans les rues de Iakoutsk qui vous fera comprendre la Sibérie. Il y faudrait un film d'actualités imaginaires, prises aux quatre coins du pays. Je vous le projetterais par exemple dans un le joli cinéma de Iakoutsk, et je vous le commenterai à l'aide de ces tournures sibériennes qui sont déjà des images.

Chris, Marker, *Commentaires 1*, Paris, Seuil, 1961, p. 58

Chris Marker (1921-2012)

Résistant, collabore à *Esprit* et aux éditions du Seuil, lance la collection « Petite planète ».
Animateur à Travail et culture.

Les Statues meurent aussi (1952) co-réal. avec Alain Resnais

film contre la colonisation

Lettre de Sibérie (1958)

La Jetée (1962) cm de science-fiction

Collectif ISKRA

Le Fond de l'air est rouge (1977)

Film-essai:

Sans soleil (1982)

Les Raquetteurs (1958)

- Court métrage produit par l'ONF
Réalisé par Michel Brault et Gilles Groulx



Un moment de son synchrone, en extérieur



En tournant *Les Raquetteurs*, Michel Brault voulait réagir précisément contre l'emploi du téléobjectif – qu'il avait abondamment exploité dans la série télévisée *Petites Médisances* (1953), et qui avait les beaux jours du Candid Eye. Michel Brault s'était aperçu que ses possibilités restaient somme toute limitées et que son emploi condamnait le cinéaste à rester à l'extérieur du phénomène observé, à n'en saisir que les apparences, voire le caractère anecdotique.

L'intérêt d'un film comme *Les Raquetteurs* est fondé sur le fait que le cameraman a tenté de saisir de l'intérieur un événement, en le cernant de près et, en définitive, en le « vivant ». Une partie du montage est d'ailleurs effectuée à la prise de vues même, en fonction des réactions du cameraman face à l'événement. Jean Rouch, qui à l'époque orientait ses recherches dans le même sens, ne s'y est d'ailleurs pas trompé en voyant le film au Séminaire Flaherty, à Santa Margarita, en 1959. Michel Brault et Jean Rouch se reconnurent « la même attitude fondamentale de filmer la vie telle qu'elle est ». Ce qui les incita à travailler ensuite en collaboration pendant quelques temps (...)

Gilles Marsolais, *L'Aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 1974, pp. 121-122

ONF

- Office national du film

L'ONF est fondé en 1939, à la demande du gouvernement canadien, en vue de développer une production éducative et utile socialement. Son premier directeur est John Grierson.

John Grierson (1898-1972)

- d'origine écossaise, études aux USA notamment auprès de Walter Lippmann, sociologue connu pour ses travaux sur la question du consentement dans une société de masse
- devient Film Officer à l'Empire Marketing Board puis crée une Film Unit au sein du EMB, où il fait venir Robert Flaherty
- tourne *Drifters* en 1929
- en 1933, l'EMB ferme ses portes, le Film Unit est intégré au General Post Office. Sont engagés W. H. Auden, Alberto Cavalcanti, Humphrey Jennings, Len Lye, Norman McLaren. Cette unité réalise des dizaines de courts-métrages ayant rendu célèbre l'école documentaire anglaise
- Grierson milite en faveur d'un cinéma d'information, il est engagé en 1938-39 par le gouvernement canadien pour mettre sur pied l'Office national du film, qui produisit des centaines de films et forma une base importante dans le développement d'une cinématographie canadienne

Réf: **Caroline Zéau**, « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 25 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4104> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4104>

Michel Brault et l'Office national du film

- Né en 1928, caméraman, Michel Brault travaille comme opérateur en portant sa caméra et en effectuant des déplacements caméra à l'épaule.

A l'ONF, pour développer un audiovisuel tourné vers le public, on envisagea très rapidement des liens avec la télévision, dont les moyens de tournage étaient plus légers que pour le cinéma.

On décida de lancer une série dite *Candid Eye* placée sous la direction de Wolf Koenig et Roman Kroitor. Inspiré par les *Images à la sauvette* – publié en anglais sous le titre de *The Decisive Moment* – d'Henri Cartier-Bresson, cette série de courts métrages devait saisir les éléments de la vie.

Le moment décisif d'Henri Cartier-Bresson

Expo au Moma
en 1947

Martin Parr et Gerry Badger,
Le Livre de photographies: une histoire
Volume 1, Paris, Phaidon, 2005, p. 207



Henri Cartier-Bresson **The Decisive Moment** (édition française : *Images à la sauvette*, éditions Verve, Paris, 1952)
Simon and Schuster, New York, en collaboration avec les éditions Verve, Paris, 1952
27,4 x 37 cm, 158 pages
Relié avec papier décoré, jaquette, et livret de légendes en encart (12 pages)
126 photographies n & b
Introduction d'Henri Cartier-Bresson ; postface de Richard Simon ; illustrations de la couverture
et de la jaquette d'Henri Matisse



Québec: un développement original

- Pierre Perrault (1927-1999)
 - Devient directeur de l'ONF en 1965
 - *Pour la suite du monde* (1963) avec Brault
 - *Le Beau Plaisir* (1967), *Le Règne du jour* (1967) et *Les Voitures d'eau* (1968) formant le cycle dit de la Trilogie de l'Île-aux-Coudres.
- Michel Brault (1928-2013)
 - *L'Acadie, l'Acadie ?!?* (1971), réalisé avec Pierre Perrault
- Gilles Groulx (1931-1994)
 - Scénariste et monteur

Leurs films s'ingénient à façonner une identité québécoise en développant une cinématographie originale, captant la langue, la culture, les attitudes des Québécois, tout s'efforçant de développer un "langage" propre.

Des échanges internationaux

Séminaire Flaherty

Rencontre organisée à UCLA

En 1959, on y montre *Les Raquetteurs* et *Moi un noir* – Brault et Rouch s’y rencontrent et décident de collaborer.

Festival dei popoli

A Florence, se tient un festival du film ethnographique, lieu d’échanges important dans cette période,

L’UNESCO

Dans ces années, l’UNESCO promeut l’usage d’un cinéma documentaire renouvelé (publications et rapports de Mario Ruspoli, Luc de Heusch, Louis Marcorelles)

Rencontre MIPE à Lyon en 1963

Ces rencontres sont un lieu d’échanges important qui permet à de nombreux cinéastes de découvrir différents types d’équipement léger et de confronter des méthodes de tournage.

Une question technique?

- Développement de pellicule plus sensible
- Appareil plus léger et portable à l'épaule
- Synchronisme liant l'appareil de prise de vue avec l'appareil de prise de son

1958: Auricon + Cinevoice chez Drew Ass.

1958: Arriflex ONF souvent désynchronisé (ou synchrone sur un temps limité)

1960: *Chronique d'un été / Joli mai*: KMT Coutant-Mathot Eclair

1963: Eclair 16

1965: Eclair au quartz (sans fil)

Tournage de *Chronique d'un été*



Michel Brault à la caméra

Le film comporte une large part réflexive

L'étude des rushes montre les interventions des cinéastes à différents moments, donnant une impulsion dramatique à des moments qui paraissent fortuits à l'écran.

Moi, un noir (1958)

Luc de Heusch, « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité du film ethnographique », *L'Homme*, n° 180, 2006, pp. 43-72, citation p. 56 :

À vrai dire, l'œuvre de Jean Rouch se situe quelque part entre Vertov et Flaherty. [...]

Il n'en n'est pas de même dans la problématique mise en œuvre dans *Moi, un Noir*. De quoi s'agit-il ? Nous sommes à Treichville, le quartier prolétarien d'Abidjan. Rouch met en scène à la fois des situations authentiques et imaginaires. Trois Africains, acteurs improvisés, racontent eux-mêmes leur propre histoire tragicomique, sans directive. Ils racontent ce qu'ils sont, et les héros qu'ils rêvent d'être. Le metteur en scène se contente de fixer les grandes lignes d'un canevas dramatique. Après le tournage muet, les acteurs commentent eux-mêmes dans la salle d'enregistrement, l'action qu'ils ont imaginée.



Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été* (1961)

Nous avons résolu le problème de Dziga Vertov : nous pouvions, avec la caméra dans une housse, nous promener n'importe où, filmer en son synchrone dans un métro, dans un autobus, dans la rue. On pouvait tourner au milieu de la rue et personne ne savait que l'on tournait, sauf les techniciens et les protagonistes ; c'est ainsi que techniquement *Chronique d'un été* a été possible.

A partir de maintenant, des ethnographes, des sociologues pourront aller dans n'importe quelle partie du monde et ramener des images comme on n'en a encore jamais vu, des images dans lesquelles il y aura cette adhésion complète du son et de l'image, du geste, du décor, du langage. Nous disposons là d'un outil fantastique en perpétuel progrès (micros émetteurs, caméra à mise au point et à diaphragme automatiques, etc.).

Edgar Morin, Jean Rouch, *Chronique d'un été*, Paris, Ed. de l'Aube, 2019 [1962], p. 95.

Aux Etats-Unis, un modèle de participation filmique qui entretient une grande proximité avec ses “sujets”

- *Primary* (1960)

Production, montage: Robert Drew (Drew Associates)

Ont collaboré au film:

Richard Leacock

Terence Macartney-Filgate

Albert Maysles

D. A. Pennebaker

Film produit grâce à *Time-Life Broadcast*, pour la série *Living Camera* (ils font une dizaine de films pour cette chaîne)

Autres membres de Drew:

Hope Ryden

Joyce Chopra

James Lipscomb



Richard Leacock (1921-2011)

- Assistant de Robert Flaherty sur *Louisiana Story*
- Participe à la fondation de Drew Associates

1964: *A Stravinski Portrait*

Enseigne au MIT où il forme de très nombreux documentaristes.

Et le spectateur du film de Leacock voit se développer ce don d'acteur, sans qu'il soit dirigé vers sa conviction, à lui spectateur: il peut en profiter, voir jouer à froid le mécanisme de la campagne. Il devient « spectateur » au second degré, par rapport aux « spectateurs du premier degré » que sont les électeurs du Wisconsin. Et la tricherie est impossible: face aux électeurs, Kennedy ne peut pas se comporter avec l'idée qu'il est filmé, ne peut pas penser aux futurs spectateurs du film; en dehors de la présence des électeurs, il ne peut recommencer à jouer un rôle différent, trop manifestement épuisé par sa représentation perpétuelle pour être autre chose qu'un homme fatigué.

Paul-Louis Thirard, « drew, leacock and c° », *Artsept* (Lyon), n° 2 (le cinéma et la vérité), avril/juin 1963

D. A. Pennebaker, *Dont Look Back* (1967)

Donn Alan Pennebaker (1925-2019)

formation d'ingénieur

film sur une musique de Duke Ellington au milieu des années 1950

fonde en 1959 Drew Associates avec Richard Leacock et Robert Drew

Deviens spécialiste du film musical avec:

- *Dont Look Back* qui suit la tournée de Bob Dylan en Angleterre en 1965
- *Monterey Pop* (1968) tourné lors du festival
- *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1979)

Rencontre Chris Hegedus en 1976 avec laquelle il va tourner plusieurs films.

Pennebaker lui-même a fini par admettre qu'une structure ouverte et un cinéaste non intrusif ne constituent pas modèle pour un moyen de représentation:

le cinéaste doit être subjectif dans les choix de production tels que le tournage et le montage, le montage final reflétant "les préjugés et les limites de ses émotions et de son intellect".

*Pennebaker himself has, in time, come to agree that pure open structure and the non-intrusive filmmaker as a means of representation is an impossible quest: the filmmaker must be subjective in production choices such as shooting and editing, with the final cut reflecting "the biases and limitations of his emotions and intellect."*¹

Victor Viser, «Pawns in Their Game: Bob Dylan's Celebrity Persona in *Dont Look Back*», *Cinémas*, vol. 27, no 1, automne 2016, pp. 121-144 (citation p. 125)

Un cinéma-vérité ?

- Les films de Mario Ruspoli suivent le modèle de Rouch
- De même pour celui de Chris Marker, dans *Le Joli mai*.

Ce dernier rompt toutefois avec la neutralité affichée par Rouch en faisant dire un commentaire engagé, critique, au comédien Yves Montand. Le film est aussi une mise à distance avec son époque, en particulier le discours triomphant du développement économique et technique.



Mario Ruspoli, « méthode I »

Libérer la caméra. Pouvoir la jeter dans l'espace humain, dans la vie. Oublier la caméra. Pour cela, il faut d'abord qu'elle soit muette. Coupons-lui la langue!

Pouvoir filmer comme on regarde, immédiatement. Enregistrer en même temps les sons, la parole humaine, n'importe quand, en même temps que l'image. Tout cela paraissait un rêve, il y a à peine trois ans.

Aujourd'hui, après le travail des pionniers du Cinéma-direct, d'hommes comme Leacock, Rouch, Brault, Maysles, Lhomme, Ruspoli, après le travail des équipes canadiennes, une nouvelle dimension s'ouvre pour le cinéma.

Artsept (Lyon), n° 2 (le cinéma et la vérité), avril/juin 1963, p. 80

Le Joli mai (1962)

« En revanche, *Le Joli mai* reste, après quinze ans, le meilleur document réalisé sous la France gaullienne à son apogée. Parce que sans doute, Chris Marker a choisi ce que son film devait dire. Il prend position, décide de confronter la veulerie et l'aveuglement forcené des gens qu'il rencontre (le jeune soldat et sa fiancée, qui ne veulent surtout rien savoir de cette Algérie pour laquelle il va pourtant s'embarquer, qui rêvent en rougissant petit métier et petite maison) aux fastes désuet d'une République régie par un monarque (« Le 13 mai 1962, Paris célèbre l'anniversaire de... Jeanne d'Arc »), vus, mis en scène avec une ironie salubre : la caméra portée suit de Gaulle qui passe dans les rangs de ses féaux alignés au pied de l'Arc de Triomphe et les salue d'un mécanique : « Contents de vous voir. » Il décide d'évoquer l'OAS, les attentats dans Paris, les massacres d'Algériens, Charonne... Chris Marker en fait, comme de chacune de ses œuvres, un film vraiment personnel, un film de regard et de mémoire : « Au cinéma-vérité des autres, il substitue aujourd'hui le ciné-ma vérité, donnant par ce simple déplacement d'un trait d'union la mesure de son honnêteté et de sa modestie » (Roger Tailleur, in *Artsept* n° 2, avril-juin 1963). *Le Joli mai* est le seul film politique consciemment accompli sur la France du Général, réalisé et diffusé du vivant du Général. »

Un héritage dont bénéficie les documentaristes tout en s'en éloignant

- Chris Marker fait un cinéma engagé et personnel, débouchant dans les années 1980 sur ce que l'on a appelé des films-essais
- Frederick Wiseman, en filmant des institutions chargées au plan social (hôpitaux, administration, armée, université, etc.), fait apparaître des fonctionnements plus généraux qui montrent comment les hommes et les femmes y sont traités.

Sans soleil (1982)

Le sujet

Une femme inconnue lit et commente les lettres qu'elle reçoit d'un ami – cameraman free-lance qui parcourt le monde et s'attache particulièrement à ces deux "pôles extrêmes de la survie", le Japon et l'Afrique – représentée ici par deux de ses pays les plus pauvres et les plus oubliés, bien qu'ils aient joué un rôle historique, la Guinée-Bissau et le Cap Vert. Le cameraman s'interroge (comme tous les cameramen, en tous cas ceux qu'on voit au cinéma) sur le sens de cette représentation du monde dont il est perpétuellement l'instrument, et le rôle de cette mémoire qu'il contribue à constituer. Un sein camarade japonais, qui a visiblement un grain mais un grain japonais, en forme d'électron, répond pour sa part en agressant les images de la mémoire, en les disloquant au synthétiseur. Un cinéaste s'empare de cette situation et en fait un film, mais plutôt que d'incarner ses personnages et de montrer leurs rapports, réels ou supposés, il préfère livrer les pièces du dossier à la façon d'une composition musicale, avec thèmes récurrents, contrepoints et fugues en miroir : les lettres, les commentaires, les images recueillies, les images fabriquées, plus quelques images empruntées. Ainsi de ces mémoires juxtaposées naît une mémoire fictive, et de même qu'on pouvait lire autrefois à la porte des loges "la concierge est dans l'escalier", on voudrait ici faire précéder le film d'une pancarte : *"la fiction est à l'extérieur"*.



Frederick Wiseman, né en 1930

Juriste de formation

1967: premier long métrage: *Titicut Follies* (1967)

1968: *High School*

1969: *Law and Order*

1970: *Hospital*

2017: *Ex Libris. The New York Public Library*

Wiseman défend l'idée du documentaire comme étant d'abord une observation, mais aussi une construction subjective.

Il enregistre des situations dans des endroits à forte implication sociale et établit sa position par rapport à ce qu'il enregistre tout en laissant au spectateur construire sa propre interprétation. Wiseman crée alors des sortes de mosaïques d'événements.

Mais il refuse de prendre parti unilatéralement, il ne blâme pas.

Ses films sont des commentaires, des mises en vision de la réalité sociale pas des opinions.

Frederick Wiseman, *City Hall* (2020)

« Frederick Wiseman, à propos de *City Hall* »

J'ai réalisé *City Hall* afin de montrer en quoi un gouvernement est nécessaire à la réussite d'un mieux vivre ensemble.

City Hall met en lumière une administration municipale offrant une grande variété de services importants et nécessaires à une grande ville américaine, dont la population illustre l'histoire et la diversité de l'Amérique.

Le gouvernement de la ville de Boston est le contraire de ce que représente Trump. Cette municipalité conçoit et s'efforce d'offrir ces services d'une manière conforme à la Constitution et aux normes démocratiques. »

[Livret accompagnant l'édition du DVD-Blu-ray du film, Jour2Fête, 2021]

