



## ▼ LE RÉEL

### En théorie

## ■ A PROPOS DU DOCUMENTAIRE

#### Auteur

Isabelle Marina

#### Date

2011

#### Descriptif

Retranscription de la conférence d'Isabelle Marina, réalisatrice, proposée lors d'une rencontre régionale d'éducation à l'image organisée par l'Acap et consacrée au documentaire.

Diplômée de l'IDHEC, Isabelle Marina a été l'assistante de nombreux réalisateurs dont Marie-Claude Treillhou ou Jean-Louis Comolli et réalise des films de fiction et documentaires. Elle intervient à la Fémis, à la Cinémathèque Française, dans diverses structures pour mener des ateliers cinéma et elle encadre, pour le Ministère des Affaires Etrangères, des actions sur le documentaire en Syrie et au Sri-Lanka.

« Tout au long de cette intervention, je vais tenter de répondre aux interrogations suivantes. Comment reconnaît-on un documentaire ? Y a-t-il une mise en scène dans une pratique documentaire ? La fiction est-elle mensonge ? Qu'est-ce qui distingue le documentaire du reportage ? Comment définir un point de vue documentaire ? Comment travailler le matériau « réalité » au tournage et au montage ?

Quelques mots de présentation de mon parcours tout d'abord. Je me suis toujours intéressée à la photographie, puis à la télévision et au cinéma. Diplômée très jeune de l'école de cinéma, l'IDHEC, je ne me sentais pas armée, en sortant de ma formation, pour affronter le combat qu'il faut mener si on a envie de réaliser ses propres films. En exerçant la fonction d'assistante réalisatrice pendant de nombreuses années, j'ai beaucoup appris des réalisateurs et notamment à avoir le courage de défendre ce qu'ils estimaient juste dans leurs films, qu'il s'agisse de fiction ou de documentaire. L'assistant réalisateur est la personne qui, sur un tournage, veille à ce que l'ensemble des éléments nécessaires à la réalisation d'un plan soit réuni pour qu'on passe de la scène écrite « il pleut et la marquise rentre chez elle en carrosse » à « il y a de la pluie, il y a un carrosse, il y a une marquise et éventuellement des figurants dans une rue ». Le réalisateur s'occupe de la façon dont la scène va être filmée et de la direction d'acteurs ; tout le reste est confié à l'assistant réalisateur, sorte de grand chef de chantier qui travaille avec tous les corps de métiers présents au service de la réalisation du film.

Quand j'ai commencé à réaliser mes propres films, je me suis rendue compte que le cinéma que j'aimais était artisanal et laissait une large place à l'imprévu. Lorsque je réalise un film, je sais évidemment ce que je suis en train de faire et mes intentions sont précises mais je me garde toujours des marges de liberté de manière à ce qu'il y ait quelque chose de l'ordre du cinéma qui se dégage de mon travail filmique. A contrario, quand j'ai tourné des reportages, le cadre de travail était plus contraint, la liberté moins grande et le temps passé avec les gens moins important.

Mon premier documentaire, un court-métrage qui s'intitule Maria et les siens, raconte la façon dont une famille portugaise a réinventé son village portugais sur une île en face de la Défense. Ce qui m'intéressait vraiment dans ce projet était d'observer comment leur monde intérieur, leur imaginaire, avait pu prendre corps. Face aux choux et aux jardins portugais, nous n'avions pas l'impression d'être à Paris. Cet accès par le visible à quelque chose d'invisible m'avait particulièrement touché.



Dans le même temps, j'ai aussi travaillé sur des films de théâtre : il s'agit de re-mettre en scène pour une caméra unique des pièces de théâtre (et non de capter lors d'une représentation en direct). Dans ce type de projets, on se situe du côté de la scène et de la fiction, toutefois, lorsqu'un comédien joue, il est drôlement réel. Avec un tel exemple, on se rend bien compte que classer les films trop vite avec, d'un côté, la fiction renvoyant à l'imaginaire et, de l'autre, le documentaire constitué de choses concrètes et réelles, ne fonctionne pas longtemps.

On m'a très vite demandé de m'inscrire dans une démarche de transmission. Je suis donc d'abord intervenue à la Fémis pour enseigner le métier que je pratiquais, celui de première assistante réalisatrice, puis je suis intervenue à la Fémis en tant que réalisatrice. C'est dans cette école du cinéma que j'ai participé à la mise en place, pour le département de formation continue, d'un atelier dédié au cinéma documentaire. Cet atelier est destiné à des réalisateurs débutants, à des techniciens ou à des comédiens. A cette occasion, je me suis rendu compte, que, curieusement, on arrive assez bien à écrire un projet de documentaire alors même qu'on ne sait pas ce qui va se présenter devant la caméra. Dans ce grand chaos qu'est le monde, si on veut rendre visible quelque chose, il faut être capable de regarder par quel bout on va le rendre visible. L'écriture est un très bon outil pour cela. Certes, on ne peut pas tout prévoir mais si le réalisateur ne sait pas ce qu'il souhaite attraper, il n'attrapera pas grand chose.

Actuellement, je travaille sur un projet de documentaire qui a pour sujet les protestants du Sri Lanka, une minorité dont la particularité est d'être à la fois tamoul et cingalais. Dans ce pays, où les communautés tamoules et cingalaises se sont entretuées pendant une guerre civile qui a duré trente ans, la minorité chrétienne, catholique ou protestante, est parvenue à supporter d'être ennemis à l'extérieur mais de rester ensemble au sein d'une même communauté religieuse. Dans un projet de ce type, il y a bien quelque chose d'extérieur à moi qui résiste à toutes mes inventions, le monde réel, et sur lequel je peux et je dois m'appuyer pour inventer. Je ne suis pas toute seule. Je n'ai pas tous les pouvoirs. Il y a quelque chose qui existe, que je vais aller chercher, que je vais filmer pour le partager, à travers mon regard, de la façon qui soit la plus juste possible. Mon premier acte de cinéaste est de savoir ce que je souhaite rendre visible. Dans ce projet, c'est cette question, qui pourrait être une question philosophique ou éthique : comment ont-ils réussi à demeurer humain – ce qui signifie accepter l'Autre, l'autre communauté – alors que la négation de l'autre, la barbarie était partout. Pour ce faire, je vais être active, je vais choisir deux personnages de pasteurs, l'un tamoul et l'autre cingalais, je vais leur proposer de revenir dans l'endroit où ils ont étudié la théologie, bref, je vais organiser un certain nombre de choses et, il y aura de la mise en scène même si la relation à la vérité des êtres et de l'histoire fera du film un documentaire.

Quatre livres m'accompagnent dans les ateliers que je mène : *Voir et pouvoir* de Jean-Louis Comolli, une somme de petites réflexions sur le cinéma et le cinéma documentaire, *Le Documentaire et ses faux semblants* et *L'Épreuve du réel à l'écran* de François Niney ainsi que *Le Documentaire l'autre face du cinéma* de Jean Breschand. Par ailleurs, la revue d'Addoc, l'association des cinéastes documentaristes, publie avec L'Harmattan, des scénarios de films documentaires.

Je souhaitais vous lire une citation de Jean-Louis Comolli. « Le cinéma est un art ambitieux. Ce qu'il désire c'est que le dedans se livre dans le dehors. Filmer l'extérieur pour découvrir l'intérieur. Filmer l'enveloppe sensible des êtres et des choses pour en deviner, en démasquer, en dévoiler la part secrète, cachée, maudite. Inscrire le visible comme par l'inceste qui renferme l'invisible et en même temps y donne accès ». Robert Bresson, dans *Les Notes sur le cinématographe* le dit autrement et de façon plus courte : « Traduire le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant ».

Nous en sommes donc à l'idée que le cinéma, cet art ambitieux qui veut avoir accès à l'intériorité, à l'invisible, n'a à sa disposition que des gros morceaux de monde bien concrets. Le travail, pour le cinéaste, va être d'arriver à ce qu'une émotion, un sentiment, quelque chose de l'ordre de l'abstraction, s'en dégage. Par exemple, si je filme un chien, je peux en faire plein de choses : un animal agressif, humble ou abstrait... On s'en rend particulièrement compte au montage car on dispose, à ce moment-là, de plans et de sons sur lesquels on va devoir établir des choix. Du côté de la bande sonore, les sons de la prise ou des sons ajoutés vont donner un résultat très différent. Un cinéaste travaille avec des morceaux de monde, soit notre monde commun dans l'optique du cinéma documentaire, soit un monde inventé pour une fiction. Dans un cas comme dans l'autre, la prise de vue s'effectue de la même façon.

Depuis le début de mon intervention, j'ai utilisé les mots fiction et documentaire sans les définir. De manière générale, il est



assez rare, en tant que spectateur, que nous ayons un doute sur le film que nous sommes en train de voir et ce, pour deux raisons principales : soit parce que le film que nous regardons a été d'ores et déjà défini dans un programme que nous avons consulté en amont de la diffusion, soit parce que nous comprenons, par la façon dont est fait le film, ce qui en jeu. Est-ce que le film me fait croire à quelque chose d'inventé ? Ou est-ce que le film cherche à rendre visible et à me révéler quelque chose du monde dans lequel je vis ?

Pour définir le mot « documentaire », j'ai ouvert le Dictionnaire historique de la langue française réalisé sous la direction d'Alain Rey. Le terme « documentaire » est emprunté au latin « documentum » en 1214 qui renvoie à l'idée d'exemple, de modèle, de leçon, d'enseignement et de démonstration. Ce nom est un dérivé du verbe « docere », « faire apprendre », « enseigner », qui a donné des mots comme « docte », « docile », « docteur », « doctrine ». Les autres mots de la famille arrivent à la fin du XIX<sup>ème</sup> et notamment dans le domaine du cinéma. Selon le Dictionnaire historique de la langue française, « scène documentaire » arrive en 1906 et « film documentaire » se substantive en « documentaire » en 1915 pour désigner un film sans fiction, généralement de moyen ou de court métrage. Ce terme sera abrégé familièrement en docu, en 1967, puis en docucu (de cucu « ridicule »). Le mot « documentaire » a produit les dérivés didactiques : « documentariste » en 1935, auteur de documentaire, et « documentarisme » en 1949.

Les anglosaxons ont une grande responsabilité dans l'invention du cinéma documentaire puisque c'est John Grierson qui a inventé toute l'école britannique du cinéma documentaire, renvoyant surtout au film d'entreprise et au film pédagogique. On dit que c'est lui qui, pour la première fois, a utilisé ce mot en parlant d'un film de Flaherty. Pour John Grierson : « le cinéma doit être divertissant autant qu'informatif. C'est une forme d'art qui vise une élaboration créatrice de la réalité, susceptible de provoquer une réaction face aux événements ». Si le mot « propagande » ne semblait pas lui faire peur, à l'issue de la seconde guerre mondiale, des cinéastes tels que Chris Marker ou Alain Resnais se sont, eux, méfiés de l'idée d'utiliser des images pour convaincre. On parlera, pour ces réalisateurs auxquels on peut ajouter des documentaristes comme Pelechian ou Vertov, d'essai documentaire qui renvoie à l'idée que le cinéma documentaire peut nous aider à penser le monde et non pas seulement à le ressentir. Pour désigner toutes ces formes du cinéma, les anglosaxons disent « non fiction ». Il y a la fiction et tout le reste : Non fiction.

Je poursuis ma tentative de définition du documentaire en regardant le dictionnaire. Pour le Hachette de poche, le documentaire est « un film didactique ». Le Grand Robert maintient que « c'est un film didactique » mais ajoute : « montrant des faits réels et non imaginaires à l'opposé des films de fiction ». Un autre dictionnaire, cité dans Le documentaire et ses faux semblants, indique que « le documentaire s'oppose comme une sorte de distinction générique au film de fiction, l'un renvoyant au réel, l'autre, à des mondes inventés et fabulés ». « Renvoyant au réel »... je pense que vous pouvez tous me citer plein de fictions qui renvoient au réel. Pour un autre dictionnaire, le documentaire « montre des faits réel »... Finalement comme la fiction... La tentative de définition s'avère difficile... car nos rêves font partie de la réalité et l'imaginaire fait partie du monde.

Selon moi, tout en ayant fait beaucoup de choses très intéressantes, l'émission « Arrêt sur images » a semé une grande confusion dans la tête des spectateurs car, selon son équipe, dès qu'il y a mise en scène du réel, il y a tromperie. Or, la vérité d'un événement, d'un personnage, de ce que l'on raconte, ne vient pas du fait qu'un réalisateur n'intervient pas du tout sur ce qu'il est en train de filmer. Cela vient de sa relation à une certaine vérité et de la façon dont le spectateur va réussir à la partager dans le film. Si dans une fiction, je ne m'interroge pas sur la véracité des personnages, dans un film documentaire, je m'attends à ce que ce qui est filmé existe réellement. A priori, je peux même obtenir des informations complémentaires à son sujet. L'enjeu d'une fiction est de nous raconter une histoire crédible tandis que, dans un documentaire, la « crédibilité » est donnée d'emblée puisque, quelque part dans le hors champ non filmé, « cela » existe. Ainsi, on ne dit jamais d'un documentaire qu'on n'y croit pas ou que ça sonne faux. Les deux mots ne renvoient pas forcément à deux manières de faire du cinéma mais à deux approches du monde et à deux régimes de croyance.

Je vous propose de faire une petite expérience en regardant, petit bout par petit bout, quelques plans d'un film. L'idée est que nous observions ce qui se met en place et déterminions à quel moment on est du côté de la fiction et à quel moment on est du côté du documentaire.

Extrait de 10 secondes d'un film.



Le film débute par « Mardi matin, je me souviens juste de la fin de mon rêve ». On attend après cela la description du rêve et on a l'impression de regarder une fiction. Mais, d'un autre côté, ce personnage, très habité, semble réel. En tant que spectateur, nous sommes dans l'indécision car on pourrait très bien également être dans un documentaire. On ne sait pas encore...

Suite de l'extrait.

Nous voyons ensuite un trait qui dessine un rond et nous entendons : « C'était une discussion autour de quelqu'un assis sur une pierre avec des cheveux longs, noirs dont une partie était tressée verticale comme une colonne et la discussion était de savoir, quand les cheveux brûleront à partir du bas, comment le feu allait se propager et si ça allait être différent dans les cheveux et dans la colonne ». A l'image, nous avons vu des dessins des cheveux longs noirs tressés et des petites formules qui ont envahi l'écran... Cela fait penser à un mélange de rêve et d'expérience... Mais, à ce moment-là, on ne sait pas encore bien où le réalisateur nous emmène.

Suite de l'extrait.

J'aime bien cette question « Qu'est-ce qu'on a vu ? » car c'est aussi une façon de se rendre compte qu'on ne voit pas tous la même chose.

Après une musique qui devient un peu grave, on voit de la fumée. On pense que les cheveux tressés ont pris feu, la musique change, devient plus légère et on voit une cafetière de laquelle sortait la fumée. Nous voyons également un ventilateur, un téléphone bien éclairés et apparaît le nom des réalisateurs. Documentaire, fiction, on est encore dans quelque chose d'indéfinissable.

Suite de l'extrait.

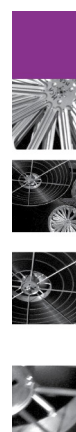
On comprend alors qu'on regarde un documentaire plein de fantaisie, extrêmement inventif consacré à des physiciens d'un laboratoire de systèmes complexes qui s'intitule *Cherche toujours !* (de Mathias Théry et Etienne Chaillou). Ce film dont le sujet principal est la science débute par un rêve. En commençant de cette manière, il annonce au spectateur que la recherche scientifique n'est pas seulement du côté du rationnel. Il indique aussi au spectateur qu'il devra accepter de ne pas tout comprendre, de douter avec les scientifiques : que font donc des scientifiques qui travaillent sur les systèmes complexes ? *Cherche toujours !*, et c'est souvent le cas dans un documentaire, mélange plusieurs façons de faire. Des séquences (du côté du rêve) mises en scène, des scènes d'observation (dans le laboratoire). Et la manière de faire des réalisateurs fait que le spectateur s'y retrouve très bien !

## **Intervention de la salle**

« Le film démarre comme une énigme. On a vraiment le sentiment que c'est une fiction, qu'on est parti dans une enquête policière. Or, l'enquête est la réalité du travail de ces gens, une enquête qui part du réel mais qu'on ne pourra résoudre qu'en faisant appel à son imaginaire. La forme apportée par les réalisateurs me semble réellement appropriée au sujet du film. En mettant des objets sur fond noir, c'est comme s'ils donnaient une définition de la démarche scientifique. En effet, ils isolent les paramètres un par un pour les scinder et les étudier et observer leur interaction. Le mélange de la forme fictionnelle et du contenu du documentaire est de ce fait très attractif ! »

## **Isabelle Marina**

« Il y a aussi quelque chose qui est de l'ordre de la responsabilité des cinéastes. Ils ont filmé pendant un an dans ces laboratoires et il est normal qu'ils se posent la question de comment partager avec le spectateur ce à quoi les scientifiques s'intéressent sans représenter un monde complètement étranger fait de charabias. Le travail de mise en scène des réalisateurs se caractérise à la fois par une intervention sur ce qu'ils filment mais également sur la façon dont ils filment. La mise en scène est toujours présente dans un film documentaire car même quand on ne fait qu'observer, on choisit quand même. En effet, si je filme ce qui se passe aujourd'hui, je dois décider si je fais un plan large, si je me rapproche de quelqu'un, etc. Je suis obligée de faire des choix pour répondre au mieux à la question « qu'est-ce que je vais rapporter de ce moment ? » Je voulais revenir sur le fait que le spectateur a une attente, une exigence particulière envers un film documentaire. S'il apprend que ce laboratoire n'existe pas, il a l'impression de s'être fait avoir et crie « au scandale ».



Chaque film crée des attentes chez le spectateur et c'est seulement en fonction de ce que le film met en place que le spectateur le reçoit. Pour certains films, on va juger que telle façon de faire est absolument scandaleuse alors que dans un autre film, on le jugera différemment. Si nous avons autant de mal à être précis dans la définition d'un film documentaire, c'est que notre façon de percevoir un film documentaire évolue tout le temps, en fonction des œuvres. »

### **Intervention de la salle**

« Récemment, j'ai vu un reportage de Nicolas Hulot qui, en approchant des éléphants, soufflait très fort en tenant sa caméra. Lorsque je vivais en République Centrafricaine, j'ai pu constater qu'il était facile d'approcher des éléphants. Pour moi, Nicolas Hulot, dans son reportage, joue avec les attentes des spectateurs. Ces derniers ne souhaitent pas simplement voir des éléphants mais percevoir le danger, l'aventure etc. Selon moi, les gens attendent souvent plus que la vérité et demandent parfois à être trompés parce qu'ils cherchent du rêve, de l'émotion... »

### **Isabelle Marina**

« En effet, Nicolas Hulot donne au spectateur ce qu'il veut. On ne peut pas vraiment parler de tromperie... Je pense qu'il propose du reportage à la limite du divertissement. Les émissions où des comédiens vivent plusieurs jours avec des pygmées ou autres, s'inscrivent vraiment dans le registre du divertissement. Qu'est-ce que vous apprenez vraiment sur l'altérité, la vie des populations ? Le problème est que ce divertissement ne dit pas tout à fait son nom.

Pour poursuivre mon intervention, je souhaitais évoquer les relations filmeurs/filmés. Pour moi, ce qui fait la particularité du documentaire réside dans la façon dont celui qui filme prend une responsabilité par rapport à celui qui est filmé. Cette responsabilité se pose également dans les reportages où le respect de la personne filmée dépend des règles morales du filmeur. Dans des écoles de journalisme, on ne parle plus, m'a-t-on expliqué, d'objectivité mais d'honnêteté. Dans la pratique télévisuelle, l'honnêteté est bien difficile à tenir...

Dans Nanouk l'esquimau de Robert Flaherty, le cinéaste a travaillé sur une mise en scène négociée avec le personnage à qui il a demandé de refaire pour la caméra ce qu'il fait d'habitude et d'apporter quelques modifications à ses gestes quotidiens. Malgré ces aménagements, il faut reconnaître que ce film documente extrêmement bien la vie d'un esquimau.

En tant que spectateur, on doute toujours un peu des personnes présentes dans les documentaires. Jusqu'à quel point jouent-ils pour la caméra ? C'est finalement celui qui filme qui a l'initiative de la « règle du jeu » qui va fonctionner entre filmeur et filmé. Dans un film documentaire, soit on suit l'action qui est en train de se dérouler, soit on convoque celui qui fait l'action une fois que la caméra est posée.

A l'origine de son film Récréations, Claire Simon avait envie d'accéder à la société que forment les enfants dans une cour de récréation et d'observer comment ils éprouvent les règles des relations humaines dans leurs jeux. J'avais juste envie de remarquer qu'à partir du moment où la réalisatrice se donnait pour mission d'observer cela, cela lui interdisait, de quelque façon, d'initier ou de modifier les jeux des enfants. Et pourtant, les enfants savaient que la caméra était là, puisqu'ils jettent de temps à autre un regard vers elle.

Un autre exemple et une autre manière de travailler. Le cinéaste Richard Dindo, dans son film Le Journal de Bolivie d'Ernesto Che Guevara, a choisi de convoquer des gens sur les lieux où ils ont vécu des choses. Ce dispositif est une façon de montrer au spectateur qu'il y a une mise en scène tout en recréant une relation entre le lieu et la personne interviewée. Regardons maintenant un extrait d'un film d'Avi Mograbi, Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon. La forme singulière du film est née pendant la réalisation du documentaire sur Sharon. « Je pensais faire un film politique brut, violent. Le projet était simple : m'approcher et capturer le monstre caché dans ce corps. En tournant, j'ai compris que le monstre n'allait pas apparaître. En revanche, du fait de ma proximité, nous avons eu des échanges drôles et étranges. Tous filmés. Vers la fin du tournage, il était clair que je n'aurai pas le film que je voulais et que le charisme d'un homme politique peut vous faire oublier qui il est vraiment. J'ai alors décidé que le film ne porterait pas tant sur lui que sur moi ou plutôt sur quelqu'un comme moi de la gauche israélienne. Comment pouvons-nous vivre sans mettre en



pratique nos idées ? Comment peut-on penser que Sharon est un criminel de guerre et devenir ami avec lui, le remercier. Mon approche du documentaire a donc évolué pendant la réalisation du film sans que j'ai alors conscience de créer un style, d'inventer quelque chose. Les questions soulevées quant à la différence entre documentaire et fiction, à leur mélange, ne sont devenues apparentes qu'après coup. Le tournage terminé, il fallait bien trouver un moyen de raconter l'histoire que j'avais en tête. La solution fut alors de faire du film une sorte de making off de lui-même à partir de la confession d'un cinéaste. Autre idée, l'introduction du personnage de la femme. Au lieu d'attribuer au cinéaste des idées contradictoires, j'ai ajouté un personnage qui incarnait comme une voix intérieure, une autre opinion. Puis, il me fallait un peu de drame à la fin. C'est comme ça que la femme en est venue à quitter le réalisateur. C'est de la pure fiction ? Evidemment ! Ma femme n'avait aucune raison d'être énervée car je n'ai jamais commencé à aimer vraiment Ariel Sharon ».

Je vous propose de finir par un extrait très court présentant les questions de représentation que se pose une classe de 3ème. Dans le cadre d'un projet d'un atelier vidéo mené avec un professeur de lettres d'une classe de 3ème, les élèves se sont donnés pour mission de filmer la classe. Tous ceux qui sont passés à la caméra se sont demandés « si quelqu'un chahute, est-ce que je le filme ? », « Quelle image je vais donner de ma classe ? ». Ils étaient vraiment très soucieux de montrer que dans leur classe, ils travaillaient. Le documentaire est une forme difficile à travailler en temps scolaire mais des questions telles que « comment on filme son lieu de vie ? », « comment on filme le groupe dont on fait partie ? », « comment on filme ses voisins ? », « est-ce qu'on invente quelque chose avec eux ? » permettent de se poser des questions très fortes de responsabilité et de choix et de partager le cinéma documentaire à l'école.

### **Les films cités**

Cherche toujours de Etienne Chaillou et Mathias Théry (France – 2008 – 52 minutes)

Nanouk l'esquimau (Nanook of the North) de Robert J. Flaherty (Etats-Unis – 1922 – 1h19)

Récréations de Claire Simon (France – 1992 – 54 min)

Ernesto Che Guevara. Le journal de Bolivie de Richard Dindo (France/Suisse – 1994 – 1h32)

Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon de Avi Mograbi (Israël – 1996 – 1h01)

Maria et les siens de Isabelle Marina (France – 1996 – 17minutes)

