



▼ LE RÉEL

En théorie

■ LA MISE EN SCÈNE DU RÉEL

Auteur

Amélie Dubois

Date

2014

Descriptif

Éléments de synthèse de la formation organisée dans le cadre du programme Éducation au Développement et à la Solidarité Internationale (EADSI) le 6 novembre 2014.

Introduction

Comment définir le cinéma documentaire ? Y a-t-il une forme documentaire type ? Un film documentaire peut-il prétendre à l'objectivité ? Il s'agira de s'interroger sur les rapports que ce cinéma entretient avec le réel en s'appuyant sur des extraits témoignant d'approches documentaires diverses. L'objectif de cette séance est de transmettre aux participants des outils d'analyse filmique pour considérer un film documentaire dans son ensemble, c'est-à-dire non pas uniquement à travers le sujet qu'il aborde mais aussi à travers sa forme, sa mise en scène. Aussi neutre et effacé qu'il puisse paraître, le regard posé par un réalisateur sur un sujet est déterminant car il guide inmanquablement le spectateur, oriente sa pensée, lui laisse la possibilité (ou pas) de partager, comprendre, penser la réalité qu'il lui est donné à voir. Où se situe la vérité dans le cinéma ? Où le cinéma situe-t-il sa vérité ? La présence d'une caméra ne fausse-t-elle pas d'emblée notre perception du réel ? L'accent sera mis sur l'importance de ne pas dissocier le fond de la forme et de ne pas appréhender un film documentaire uniquement par le prisme de son sujet car c'est aussi et surtout la mise en scène qui définit le sujet d'un film.

La difficulté à définir le cinéma documentaire vient du fait qu'il y a non pas UN cinéma documentaire mais PLUSIEURS. Comme pour une fiction, chaque cinéaste documentariste est parfaitement libre de choisir la forme qu'il veut donner à son approche de la réalité. Le dénominateur commun pourrait être le suivant : dans tous les cas, il s'agit de films construits à partir d'une réalité qui leur pré-existe et qu'ils peuvent appréhender de diverses manières.

Vous trouverez en fin de compte-rendu des définitions des termes techniques utilisés.

1- Formatage, traitement de l'information et pouvoir de manipulation

Le visionnage du court métrage « Le Projet centrifugeuse cérébrale » de Till Nowak (6min32s, Allemagne, 2011) servira de point de départ à notre réflexion sur le rapport qu'entretient le cinéma documentaire avec la vérité.

Voici le lien du film, en VO : <https://www.youtube.com/watch?v=RVeHxUVk4w>

Il s'agit d'un faux documentaire que l'on croit vrai au tout début du film avant que l'on découvre par touches successives sa nature totalement mensongère et fantaisiste. Ce court métrage invite à s'interroger sur notre rapport aux images dites documentaires et plus précisément à se demander quels éléments de mise en scène contribuent d'abord à nous faire prendre au sérieux ce qui est exposé. Le réalisateur s'appuie pour cela sur des codes propres au reportage. L'occasion de revenir sur l'amalgame qui est souvent fait entre le reportage et le documentaire. Le reportage répond à un certain



formatage télévisuel, il mâche le travail du spectateur qui reçoit les informations sans se poser de questions.

Habillage de l'information

Au tout début du Projet centrifugeuse cérébrale, plusieurs éléments semblent valider le sérieux du scientifique Nick Laslowicz qui relate ses expériences : d'abord sa voix off et les légendes qui apparaissent à l'image. A ce premier habillage documentaire se rajoutent certains choix de filmage : montrer l'entrée du scientifique dans son lieu de travail en le filmant en légère contre-plongée afin de mettre en évidence le poids institutionnel du personnage. Suit une approche du personnage au travail, caméra à l'épaule, un procédé souvent utilisé dans les reportages d'investigation et qui contribue à donner une dynamique réaliste. La blouse blanche portée par le professeur et son témoignage face caméra, avec en arrière-plan un ordinateur sur lequel s'affichent des graphiques, semblent également attester de son sérieux. Autres procédés utilisés et inclus au montage : les images d'archives (des photos), qui contribuent à donner aux informations une épaisseur historique, ainsi que des films visiblement amateurs, à l'image de moins bonne qualité, qui montrent les machines improbables inventées par le professeur.

Ce qui crée le doute

Les images retravaillées font apparaître des machines et des accidents inimaginables et sèment le doute quant à la nature de ce qui nous est montré. Ces images font presque écran à d'autres éléments du film complètement abracadabrants et comiques, révélateurs de ce mensonge : des phrases dites par le professeur, des effets de montage, le fait qu'il porte un casque « sur le terrain » comme si le lieu et donc les machines n'étaient pas fiables. Si l'on est attentif aux propos du scientifique, on réalise très vite l'invraisemblance de ce qu'il raconte, mais le film nous confronte ici au pouvoir de diversion et de divertissement de l'image, pouvoir d'autant plus grand ici que les machines foraines représentent le divertissement.

L'illusion du vrai

Ce faux documentaire nous éclaire de manière très explicite sur le pouvoir de manipulation du cinéma et sa capacité à donner l'illusion du vrai. Il invite à se méfier d'un certain formatage, plus télévisuel que cinématographique, qui s'appuie avant tout sur un habillage artificiellement sérieux des informations dont on ne remet pas en cause le contenu. Le Projet centrifugeuse cérébrale permet ainsi au spectateur de s'interroger de manière comique sur son rapport aux images dites « vraies » et sur la place que donne un film à sa propre réflexion, sa propre appréhension du monde. La forme du reportage laisse bien souvent le spectateur dans une position passive, celle de réceptionner des informations déjà digérées sans les remettre en cause, comme s'il n'y avait qu'une approche possible du réel.

« Le réel n'existe pas »

Ce formatage devrait pourtant jeter le doute sur la nature des images filmées car il gomme tout point de vue, tout regard, tout rapport subjectif, sensible avec le réel. Ce type de mise en scène prétend à une objectivité qui est évidemment impossible. A partir du moment où l'on pose une caméra dans un décor, dans un contexte donné, des choix de mise en scène sont faits, ils guident notre regard, influencent indéniablement notre perception des choses. Le réel ne peut être retranscrit tel quel, d'une manière neutre, il est dans tous les cas le fruit d'une construction, d'une fabrication initiée par le regard lui-même. Le cinéaste Robert Kramer disait à ce propos : « le réel donné immédiatement, cela n'existe pas. Les scientifiques (...) savent bien que la réalité est un objet que l'on construit. Au cinéma, cette construction s'appelle la mise en scène. » (Libération, Vendredi 12 Novembre 1999).



A partir de là, de quelle vérité un film peut-il témoigner ?

Une ambiguïté originelle

Pour mieux comprendre la relation ambiguë que le cinéma documentaire entretient avec le réel, retournons aux origines du cinéma documentaire et du cinéma tout court avec deux vues des frères Lumière.

A - Vues Lumières :

Contexte : Le cinéma est né officiellement en 1895 avec le Cinématographe inventé par les frères Lumière. Les vues qu'ils réalisèrent, qui durent à peine 50 secondes, révèlent une sorte d'état primitif du cinéma en présentant un enregistrement a priori « brut » du réel. Le terme de vue indique qu'on est dans le prolongement de la photographie dont est conservé dans un premier temps le principe du point de vue unique. Ces vues sont d'abord présentées dans le cadre de manifestations scientifiques afin de mettre en évidence le progrès technique dont témoigne le Cinématographe. Sa grande nouveauté est d'enregistrer et de restituer sur grand écran le mouvement tel qu'il est dans la vie. Bien que l'on trouve parmi les vues Lumière des saynètes comiques et des reconstitutions historiques, la plupart d'entre elles sont de nature purement documentaires et témoignent d'un regard ethnologique sur la société de l'époque. Elles montrent des scènes de travail d'ouvriers et d'artisans, et s'intéressent aussi aux nouvelles machines fabriquées par l'homme, emblématiques des progrès du monde industriel, comme le Cinématographe.

Première vue : Arrivée d'un train à la Ciotat (France, 1896, 49 s.)

Cette première vue fit sensation lors de sa projection. L'arrivée du train provoqua la panique chez les spectateurs qui crurent que le train leur fonçait dessus. L'effet de réalisme ne pouvait être plus fort. Celui-ci est dû à la nouveauté que représentait le Cinématographe mais aussi à un choix de mise en scène qui sera la marque de fabrique des Lumière : l'angle de prise de vue adopté n'est pas anodin, il souligne ici la profondeur de champ et la volonté de construire le cadre autour de lignes diagonales pour mettre en valeur les mouvements. Ainsi, **le choix du cadre** permet de mettre en valeur la machine filmée et la volonté des Lumière d'**orienter la perception du réel** dans une certaine direction. Difficile dès lors de parler d'objectivité documentaire. D'autres choix de mise en scène vont dans cette direction. En effet, on peut repérer plusieurs éléments qui jettent le doute quant à la pureté documentaire de cette vue : la vue est ici beaucoup trop dégagée pour que l'on ait affaire à une scène d'arrivée de train « normale ». Les personnes qui attendent sur le quai de la gare sont en retrait, alignées sur un même rang, ce qui permet de donner plus de visibilité et d'éclat à cette entrée en gare. Ainsi, les personnes filmées ont été dirigées comme des figurants sur le tournage d'une fiction. Par ailleurs, la scène débute par le passage en avant-plan d'un homme tirant un porte-bagage : il semble introduire et préparer l'arrivée plus spectaculaire du train, et dessine un véritable mouvement d'ouverture.

La spontanéité et l'imprévu ne sont pas pour autant exclus de cette scène. On peut en effet constater que les passagers qui descendent du train ne participent pas à cette mise en scène : ils découvrent en direct la caméra, qu'il ne manquent pas de regarder. Par ailleurs, le champ se retrouve envahi, l'ordre initial laisse place à une certaine confusion et la composition du cadre change sans cesse nous faisant passer du gros plan au plan moyen et au plan d'ensemble en très peu de temps.

Deuxième vue : Sortie d'usine

L'analyse de « L'Arrivée d'un train à la Ciotat » permet de regarder autrement la célèbre « Sortie d'usine » des frères Lumière et de s'interroger là aussi sur **l'influence de la caméra** sur cette scène soi-disant extraite de la réalité. S'agit-il d'une action quotidienne prise sur le vif sans que rien ait été arrangé ? Certains éléments nous font douter de cette pureté documentaire à commencer par la fluidité et l'harmonie des déplacements des ouvriers qui donnent l'impression d'un mouvement trop coordonné. Autre détail troublant : la porte de l'usine se referme juste à la fin de la vue, comme pour clore parfaitement la scène. Il ne s'agit pas là de heureux hasards, cette sortie a été rejouée par les ouvriers de l'usine Lumière à Lyon. Les vues réalisées dans la semaine ayant été jugées insatisfaisantes par les frères Lumière, les travailleurs ont refait la prise pendant leur jour de repos et portent leur tenue du dimanche. Si l'on compare les trois versions qui existent de ces



vues, on peut deviner les consignes qui ont été données aux ouvriers. Dans la première version, la vue se termine avant que tous les ouvriers n'aient quitté l'usine tandis que dans la 3ème, la fin du film coïncide précisément avec la fermeture des portes. De plus, dans la version officielle, les déplacements sont plus rapides et l'on comprend que l'opérateur a demandé de presser le pas afin que l'action complète tienne dans les 50 secondes imparties. Il ne s'agit donc pas d'une **action prise sur le vif** mais d'une **reconstitution** de la réalité via une chorégraphie minutée cherchant à donner une représentation harmonieuse de la réalité. Le réel se trouve ainsi manipulé pour construire un micro-récit : les ouvriers ont été dirigés pour que la scène nous raconte une histoire. Par ailleurs, dans le premier film, le mouvement des ouvriers est plus confus, plusieurs personnes traversent le champ. Dans la dernière version, on peut deviner que les gens partant à gauche du cadre ont été placés à gauche du portail pour faciliter leur sortie et la rendre plus fluide, plus agréable à regarder. Ainsi, le mouvement, le rythme de la scène ont été organisés en fonction de la place de la caméra et de la durée d'enregistrement.

B - Le réel, une construction du regard

Dans les deux cas, que la réalité qui nous est présentée soit recomposée ou plus brute et imprévisible, ces vues témoignent de l'influence de la caméra sur la scène filmée. Ainsi, la première vérité dont témoigne une **mise en scène documentaire** est celle d'un regard, d'un **point de vue**. Il s'agit là d'un élément central à prendre en compte lorsque l'on aborde un film documentaire : Que nous dit-il du rapport entre le filmeur et son sujet ? Comment le regarde-t-il ? Assume-t-il sa subjectivité ? Que nous racontent ses partis pris de mise en scène ? Il ne faut jamais perdre de vue que **la mise en scène, même documentaire, est une construction**, le fruit d'une série de choix établis par le réalisateur qui, en définissant un cadre, en choisissant un angle de prise de vue, extrait de la réalité ce qui l'intéresse. Le Cinématographe ne propose pas des morceaux bruts de la réalité mais bien un regard subjectif et maîtrisé. Cet enregistrement laisse néanmoins place aux **hasards**, aux **accidents** (passage du chien dans « Sortie d'usine ») et laisse malgré tout entrevoir quelque chose de l'époque (la reconstitution peut être malgré tout fidèle à la réalité). Libre aux cinéastes d'accepter de se laisser dépasser, déborder par les imprévus au sein même de ce dispositif de capture du mouvement. Une phrase des Lumière résume assez bien cette ambiguïté originelle et la conscience qu'en ont les inventeurs du Cinématographe : « Il faut savoir surprendre la nature sous son meilleur aspect, et dans des conditions telles qu'elles soient susceptibles de charmer et d'émouvoir ».

2- Le documentaire comme point de vue

Les points de vue se devinent, s'affirment plus ou moins dans le cinéma documentaire, selon la manière dont un cinéaste entend se mettre en scène ou s'effacer, conditionner le réel ou s'ouvrir le plus possible à ce qui lui échappe. Dans tous les cas, la multiplicité des regards posés sur le monde nous renvoie à la multiplicité des formes documentaires, qui ne sauraient répondre à des codes figés.

A - Film de commande, portrait subjectif

L'exercice du portrait (auquel vous serez confrontés dans l'après-midi) est particulièrement parlant par rapport à la question de la vérité. Qu'est-ce qu'un portrait « juste » ? Où se situe la vérité dans la représentation que l'on fait de l'autre ?

Visionnage du début de « 1974, Partie de campagne » de Raymond Depardon (France, 1974)

La question du point de vue se pose ici dans un cadre bien précis, peu propice a priori à faire exister la subjectivité du cinéaste puisqu'il s'agit d'un film de commande. Pas question donc pour Raymond Depardon de prendre de la distance vis-à-vis de Valéry Giscard d'Estaing dont il doit suivre la campagne. L'idée est même de donner une bonne image de lui, de le montrer sous son meilleur jour, un peu comme dans un film de propagande où les angles de prises de vue, le montage ne retiennent que le meilleur d'une personnalité. Or, dans l'extrait montré, et dans le film entier, ce n'est pas vraiment cette



image du candidat aux élections présidentielles, futur président de la République, qui est donnée à voir. D'où la censure qui tomba sur le film qui ne sortira en salles qu'en 2002. Le point de vue distancé et même critique du cinéaste apparaît à travers différents choix de cadrage et de montage.

Relevons d'abord la première apparition de Valéry Giscard d'Estaing : l'homme marche dans une forêt. Le moment semble solennel et nous renvoie à l'idée d'un homme politique à l'approche du grand jour, face à son destin. Mais parce que la scène dure, autre chose se révèle à l'image, nettement plus dérisoire : la silhouette un peu maladroite du président, l'ennui suscité par une telle mise en scène. La puissance symbolique de l'image est ainsi discrètement rompue pour laisser place à son caractère trivial, à la fois plus humain, fragile et ridicule.

Les autres scènes qui suivent mettent en évidence l'intérêt de Depardon pour la mise en scène qui se déploie autour du candidat : le cinéaste, également photographe-reporter, s'intéresse au show médiatique plus qu'aux propos tenus par Valéry Giscard d'Estaing. Dans ces scènes saisies sur le vif et donc particulièrement ouvertes aux imprévues, Depardon attire notre attention sur des détails pas anodins : par exemple, le regard enflammé qu'une admiratrice pose sur VGE comme s'il s'agissait d'une rock star.

La scène de repas pendant laquelle VGE regarde son allocution télévisée entouré de ses proches témoigne elle aussi d'une certaine distance du cinéaste. Il n'est pas question ici de se concentrer uniquement sur le futur président mais d'être attentif à ce qu'il y a autour de lui. Est d'abord mis en avant un certain rituel autour de la télévision. De plus, on suit tout autant les remarques du candidat et de ses proches sur la représentation télévisée que les allers et venus de la domestique qui les sert. Depardon ouvre ainsi le cadre à une autre réalité, périphérique, et donne au spectateur la possibilité d'établir des rapports, des liens entre les différents éléments vus et entendus. Il oriente ainsi notre perception des choses sans jamais passer par le commentaire, juste en donnant au cadrage, aux mouvements de caméra un pouvoir suggestif. C'est au spectateur de faire le montage. De ce décalage et de cette attention découlent de troublantes associations, à la fois accidentelles mais aussi plus ou moins anticipées, intuitivement, par le choix d'angle de prise de vue. Par exemple, au moment où VGE déclare dans son message télévisé qu'il sera particulièrement attentif au quotidien des gens, nous voyons dans un même cadrage le candidat face caméra se regarder à la télévision et en arrière-plan, derrière lui, la domestique affairée qui sort de la pièce. Grâce à l'angle choisi la scène prend une tournure ironique puisqu'en réalité nous est donnée à voir une image qui contredit le discours du candidat (essentiellement attentif à lui-même). La mise en scène de Depardon dévoile toute sa puissance critique et sa force d'opposition aux représentations dominantes. Du réel tel qu'il est perçu par le cinéaste ne se dégage pas pour autant une lecture fixe, imposée mais plutôt des mouvements à contre-courant des représentations médiatiques qui permettent de mettre les choses en perspective, en abyme, et d'interroger leur sens. Telle est la belle place offerte par Raymond Depardon au spectateur, celle de partager un point de vue interrogateur et parfois ironique sur une certaine réalité politique. On a ici la parfaite démonstration que c'est la forme du film qui définit son sujet et qu'en aucun cas on peut dissocier l'un de l'autre.

B - Enquête : de l'information à la réflexion

Très répandue dans le cinéma documentaire et notamment au sein des films dits militants, l'enquête pose, de manière particulièrement forte, la question de la vérité. A travers deux films d'enquête très différents d'un point de vue formel, nous nous questionnerons sur la représentation du réel et les manières radicalement opposées dont les cinéastes entendent faire prendre conscience au spectateur d'une certaine réalité. L'occasion de voir une nouvelle fois comment **la forme définit le fond** d'un film.

Extrait de « Bowling for Columbine » de Michael Moore (Etats-Unis, 2002) :

Michael Moore est un cinéaste américain de gauche, connu pour ses documentaires militants dans lesquels il se met en scène et met face à leur contradiction les personnes qu'il a dans le collimateur. Cela passe par ses propres interventions, devant la caméra, mais aussi par des effets de montage et des commentaires en voix off. Une ambiguïté demeure dans son cinéma : Moore assume complètement le caractère subjectif de sa démarche et en joue, tout en usant de procédés qui renvoient tout autant au cinéma propagandiste qu'à la forme du reportage, censée être plus neutre et purement informative. Dans « Bowling for Columbine », Moore enquête sur la violence provoquée par les armes à feu aux Etats-Unis suite au



massacre de Columbine (en 1999, deux adolescents ouvraient le feu dans leur lycée et tuaient plusieurs personnes). Le passage qui retient notre attention concerne un moment de l'enquête qui se déroule au Canada. Moore tente de comprendre pourquoi dans ce pays voisin des Etats-Unis, le taux de violence est très faible. S'agit-il d'une enquête ou d'une démonstration ? Les procédés utilisés font débat : des micros-trottoirs, un montage rapide créant des rapports de cause à effet un peu plaqué et spectaculaires (musique à l'appui), de nombreux commentaires off... Tout ce qui est pointé du doigt dans le film est peut-être vrai mais l'usage de nombreux effets (ou artifices) peut aussi laisser penser que ceci relève de « l'esbrouffe » et de la manipulation. Peut-on tout se permettre en termes de mise en scène sous prétexte que l'on assume son point de vue et que l'on défend une bonne cause ?

Débat autour des problèmes esthétiques et éthiques soulevés par la mise en scène :

Dans le bonus DVD de l'édition française du film, deux critiques de cinéma confrontent leurs avis sur le film. Serge Kaganski des « Inrockuptibles » défend « Bowling for Columbine » tandis que Patrice Blouin des « Cahiers du cinéma » exprime un avis négatif sur le film.

La lecture de cet échange (retranscrit sur le site des « Inrockuptibles » : <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/bowling-for-columbine-debat/>) permet de saisir les enjeux soulevés par le cinéma militant et de quelle manière il peut faire débat autour de la question du réel et du faux. Voici la retranscription du passage de ce débat sur lequel nous sommes revenus, extrait à l'appui. Débat que nous avons prolongé avec les personnes participant à la formation.

« Bowling for Columbine est-il un excellent travail d'agit-prop satirique dans la veine de Mad, de Charlie Hebdo, du Saturday Night Live ou des Guignols de l'info ? Ou bien un documentaire démagog utilisant les mêmes outils simplistes que la télévision populiste majoritaire ? Débat entre Les Inrocks et Les Cahiers du cinéma à l'occasion de la sortie du film de Michael Moore en DVD. »

« Ce journal avait bien accueilli Bowling for Columbine, le documentaire de Michael Moore questionnant la criminalité, la violence et la paranoïa de la société américaine. Comme beaucoup, nous nous étions réjouis de voir un film américain portant un **regard critique** sur l'Amérique (une tradition plus féconde là-bas que chez nous), d'autant plus que son auteur n'est pas un intellectuel de gauche éduqué depuis son plus jeune âge à la contestation du système mais, au contraire, un pur produit de l'Amérique profonde, un prolo élevé dans le fin fond du Michigan, au milieu des white-trash du Heartland. Dans les années 70, époque propice aux débats et aux œuvres à forte teneur politique, une question se faisait récurrente : **“D'où parle-t-on ?”** Sous-entendu, l'analyse et la critique du capitalisme n'avaient pas la même portée selon que celui qui les proférait était un bourgeois ou un prolétaire, un étudiant ou un ouvrier, un gauchiste ou un syndicaliste, etc. Eh bien, on sait d'où parle Moore : il remet en cause les travers de l'Amérique depuis son cœur même, et cela rend son point de vue, non pas inattaquable ou indiscutable, mais plus fort et plus authentique que celui, par exemple, d'un intellectuel de gauche européen. Car, d'une part, Michael Moore sait de quoi il parle dans sa chair et dans ses gènes, pas seulement par les livres et, d'autre part, ses analyses ne peuvent être entachées du soupçon d'antiaméricanisme primaire. Un autre atout non négligeable de Bowling for Columbine et de son auteur, c'est **le mélange de préoccupation politique, de sens du spectacle et de satire au vitriol**, mixture réjouissante qui vient de la tradition de journaux comme Mad et d'émissions de télévision telles que le Saturday Night Live ou le David Letterman show, tradition déclinée en France par Pilote, Charlie Hebdo puis Canal+, et qui pourrait se résumer en une devise : réfléchir en s'amusant, rigoler en restant lucide sur les turpitudes du monde. Une manière aussi de sensibiliser un public plus large à la critique sociale et de vulgariser la conscience politique. Tranchant avec la bonne réception générale du film, Les Cahiers du cinéma, par la plume de Patrice Blouin, avaient à l'époque démolit Bowling... Blouin reprochait au film de Michael Moore d'être **confus, démagogique**, d'employer une forme et **un style conformes à ceux de la télévision abrutissante** que Moore entend dénoncer et finalement, de renforcer le climat de violence et de paranoïa de l'Amérique. Que l'on émette des réserves sur certains raccourcis de Moore ou sur sa facilité à mettre le public dans sa poche, d'accord, que Moore ne soit pas exactement Hou Hsiao-hsien, on peut l'entendre, que l'on préfère les films qui sont politiques par leur forme plutôt que par leur sujet ou leur discours, pas de problème puisque c'est aussi notre cas... Mais de là à discréditer sur toute la ligne un film globalement réjouissant par son humour, son tonus et ses prises de position, de là à **accuser ce documentaire d'être pire que ce**



qu'il dénonce, et à prétendre que Michael Moore ferait le jeu de ce qu'il combat, c'était un peu fort. D'où l'idée, lorsque nous avons été sollicités pour participer aux bonus de l'édition française du DVD, de commenter trois scènes importantes du film en compagnie de Patrice Blouin, celui par qui "le scandale arrive", et de confronter nos points de vue. Ce sont des extraits de cette discussion que nous présentons. Discussion riche et rare sur un DVD, support où l'on ne trouve pratiquement jamais, dans ses suppléments, un point de vue critique (au sens d'analyse et de jugement négatifs) : il faut donc rendre hommage à l'ouverture d'esprit et à l'intelligence des éditeurs français qui ont compris qu'une discussion polémique, loin de nuire au film de Michael Moore, constituait au contraire un bel hommage. »

Serge Kaganski : « J'ai choisi de commenter la partie du film qui se passe au Canada, car si « Bowling for Columbine » est un film de constat et de dénonciation, Michael Moore ne s'arrête pas là et s'efforce pendant tout le film de comprendre les raisons de la paranoïa et de la violence de la société américaine. Il va au Canada parce que c'est un pays très proche, quasiment jumeau, des Etats-Unis. Or, d'après les statistiques, il y aurait autant d'armes par habitant au Canada qu'aux Etats-Unis mais 100 ou 1 000 fois moins de crimes. Moore va donc au Canada pour essayer de comprendre ce fait étrange. Dans sa critique, Patrice Blouin reprochait au film de s'éparpiller à droite et à gauche pour n'aller finalement nulle part. D'une part, je pense que **la flânerie et la digression ne sont pas forcément des défauts**, d'autre part, le prétendu éparpillement de Moore est toujours relié à un fil directeur qui consiste à s'interroger sur les raisons qui font que les Etats-Unis seraient un pays plus violent que les autres. C'est le cas de cette escapade au Canada. »

Patrice Blouin : « Justement, est-ce qu'on peut se permettre d'être flâneur quand on pose une question sérieuse ou de politique, est-ce qu'on peut se permettre de passer d'une chose à son contraire ? Qu'est-ce que c'est que le Canada pour Moore dans le film ? Ça lui permet de dire en gros que toutes les raisons qu'on pourrait apporter pour justifier la violence aux Etats-Unis ne sont pas valables parce que le Canada est dans le même cas et n'a pas de violence. Le Canada serait précisément un pays presque jumeau, mais, comme par hasard, rien ne correspond aux Etats-Unis au niveau des tueries. Ça va tout à fait dans le sens assez irrationnel du film, ça permet de poser deux corps jumeaux et très différents, comme plus loin il y aura Moore contre Charlton Heston. Tout le film repose en fin de compte sur des **oppositions binaires qui précèdent toute explication rationnelle. Il y a les bons et les méchants**, et si je voulais être vraiment méchant, je dirais qu'il y a un axe du Bien et un axe du Mal chez Michael Moore comme chez George W. Bush.

S. K. « Dans cette séquence, on voit bien que le Canada ressemble beaucoup aux Etats-Unis : la manière dont les gens sont vêtus, les commerces, l'architecture urbaine, bref, le Canada n'est pas le "gentil pays" par rapport au "méchant pays" que seraient les Etats-Unis. Plus loin dans la partie canadienne, on va parler de la protection sociale et de l'assurance maladie, et on verra à ce moment-là que Moore dénoue un fil qui peut expliquer la différence de criminalité entre les deux pays. C'est une **piste politique** qui n'a rien à voir avec une opposition caricaturale entre un axe du Bien et un axe du Mal. »

P. B. « Il y a le côté **philosophie de comptoir** de Michael Moore. Pour montrer que le Canada est un pays gentil, on interviewe cinq personnes qui sont gentilles et on en conclut que le Canada est un pays gentil. Ce genre de procédé, quand c'est TF1 qui l'utilise pour son 20 heures, on trouve ça honteux. »

S. K. « Les Américains interviewés dans le film peuvent aussi être très sympathiques et chaleureux, ça n'a rien à voir. La séquence des portes ouvertes, je la trouve assez drôle et je pense que Moore est bien conscient de ça. Il essaye en effet de montrer que le Canada est un pays plus sympathique et moins parano que les Etats-Unis, ce qui est peut-être vrai.

P. B. « **On n'arrête pas de passer d'une chose à son contraire**... Quand tu parlais de la sécurité sociale, il est dit plus tôt dans le film que la pauvreté n'est peut-être pas la raison pour laquelle les gens s'entretuent, parce que le Canada connaît un taux de chômage deux fois plus important qu'aux Etats-Unis. C'est ce qui, au final, donne le **sentiment de confusion générale**. »

S. K. « Ce que tu appelles sentiment de confusion générale atteste que **Moore, dans le mouvement de fabrication de son film, n'arrête pas de s'interroger, quitte à ce que la réalité remette en question ses préjugés**. Sur la sécurité sociale, il montre qu'aux Etats-Unis il n'y a pas de système de protection sociale et que, d'une manière générale, la société est orientée vers l'individualisme et le chacun pour soi. En revanche, il montre qu'au Canada il y a, comme en Europe, une couverture sociale, donc une société orientée vers le collectif et la communauté. C'est peut-être une piste : une société fondée sur l'individualisme, le chacun pour soi et la concurrence est peut-être davantage violente et criminelle, avec la peur de l'autre, le côté western, "je me protège, j'ai des armes chez moi et éventuellement je m'en sers pour me défendre".



Dans une société qui se préoccupe de la communauté et de l'autre, il peut y avoir des armes, on peut regarder des images violentes, manger des McDo, subir du chômage etc., mais peut-être qu'une société fondée sur l'intérêt collectif incite moins les gens à avoir peur de l'autre et à se battre les uns contre les autres. »

Extrait du « Temps des grâces » de Dominique Marchais (2009)

Bande-annonce du film : <https://www.youtube.com/watch?v=lx8DrbwHVp0>

Dans son premier long métrage « Le Temps des grâces », Dominique Marchais appréhende d'une toute autre manière l'enquête documentaire. Le sujet de son film est vaste, il se définit au fil d'entretiens menés dans diverses régions françaises : il y est question du monde rural, de ses évolutions, du contexte économique et des transformations du paysage. L'extrait montré, qui correspond au début du film, met en évidence le souci de regarder et d'écouter des témoignages en prenant son temps, sans opposer ni juger les intervenants aussi différents soient-ils dans leur manière de pratiquer l'agriculture ou l'élevage de bétail. Une série de plans sans commentaires nous montre d'abord un paysage impersonnel, sans poésie, celui d'une zone agricole industrialisée avec aux alentours quelques pavillons. Cette séquence invite le spectateur à regarder un paysage auquel il ne prête pas toujours attention et à prendre ces images comme point de départ d'un ample et profond **mouvement de réflexion**. L'idée ici n'est pas seulement de nous informer mais de faire dialoguer les séquences de manière ouverte, sans jouer sur des rapports de cause à effet appuyés.

Si le film est militant, il l'est d'une manière moins manifeste que chez Michael Moore. Le militantisme passe ici par une **prise de conscience progressive**, un **cheminement**, une **expérience de l'écoute et de la vue**. S'il est question de développer des approches historiques, économiques et scientifiques, celle-ci sont liées à un souci esthétique : on y parle de la beauté du bocage, de la mélancolie liée à la disparition d'un paysage varié remplacé par l'uniformité imposée par l'industrialisation du monde rural.

Le point de vue du réalisateur n'est pas gommé, il assume ici sa présence mais de manière discrète, on entend juste sa voix, hors champ, poser des questions. Il n'endosse pas le rôle de celui qui sait et qui domine la situation mais le rôle de celui qui écoute et interroge en se mettant sur un pied d'égalité avec ses interlocuteurs. La variété des témoignages, des expériences recueillies crée des nuances, de la complexité et invite le spectateur à **interroger le monde à partir de cette complexité**, des multiples interrogations soulevées. Le militantisme du film se situe d'abord là, dans ce **refus de simplifier, de modeler le réel par la mise en scène** mais au contraire de mettre en évidence son caractère mouvant et insaisissable. Il n'y a donc pas ici l'expression d'un point de vue unique mais le partage et la circulation de points de vue qui ne prétendent pas détenir une vérité mais plusieurs appréhensions du monde. Soit une manière ici d'assumer la part insaisissable du réel avec laquelle doit composer le documentaire.

Retour sur quelques termes techniques :

- **Le plan** : Le plan est une unité de prise de vue, un bloc d'espace et de temps qui dure le temps ininterrompu de l'enregistrement de la caméra. Un plan peut être fixe ou en mouvement, large ou rapproché. S'il montre un détail de très près, il s'agit d'un gros plan.
- **Cadre, champ, hors-champ** : Un plan est défini aussi par un cadrage qui peut changer si la caméra bouge. Le cadre d'un plan délimite les contours de l'image, de ce qui est dans le champ et donc visible pour le spectateur. Le hors-champ caractérise ce qui se situe hors cadre, dans le prolongement spatial du champ et que l'on ne voit pas à l'image.
- **Le montage** : Le montage est l'association des plans tournés. C'est un langage à part entière qui raconte des choses, crée des temporalités, donne un rythme, une dynamique à un film.
- **Voix off** : Une voix off est une voix rajoutée sur des images.

