



Cinéma, de notre temps revisite le cinéma

Séréna Guilbert

► To cite this version:

Séréna Guilbert. Cinéma, de notre temps revisite le cinéma. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00844636

HAL Id: dumas-00844636

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00844636>

Submitted on 15 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1 SORBONNE PANTHÉON

UFR 04 Arts plastiques et sciences de l'art

CINÉMA, DE NOTRE TEMPS REVISITE LE CINÉMA



Master 2 Recherche Cinéma et Audiovisuel : esthétique, analyse, création

Sous la direction de Monsieur José Moure, Professeur

SÉRÉNA GUILBERT

SESSION 2012 – 2013

UNIVERSITÉ PARIS 1 SORBONNE PANTHÉON

UFR 04 Arts plastiques et sciences de l'art

CINÉMA, DE NOTRE TEMPS REVISITE LE CINÉMA



Master 2 Recherche Cinéma et Audiovisuel : esthétique, analyse, création

Sous la direction de Monsieur José Moure, Professeur

SÉRÉNA GUILBERT

SESSION 2012 – 2013

RÉSUMÉ

"Cinéma, de notre temps" est une collection de documentaires dirigée par André S. Labarthe et Janine Bazin. Notre recherche a pour but de réfléchir sur l'utilisation de la citation et du témoignage dans les films. Si ces fragments sont au départ des documents ou des fictions, très vite, les documentaristes s'amuse à les assembler afin de créer quelque chose de nouveau. Les réalisateurs réfléchissent sur le cinéma et plus particulièrement sur l'image cinématographique. Ils essaient de détruire certaines limites du septième art afin de voir autrement les choses. Ils créent une nouvelle nature de l'image qui modifie la façon d'interpréter les films. "Cinéma, de notre temps" est un recueil de film-essais. C'est à la fois une recherche théorique et une recherche esthétique. Les films ouvrent le regard du spectateur.

Mots-clés : Cinéma, de notre temps, réflexivité, citation, témoignage, document, fiction, nature, limite, ouvrir, perception, film-essai, singularité.

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier Monsieur José Moure, professeur en esthétique du cinéma à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et directeur de ce mémoire, pour son aide et ses conseils.

Je remercie également la production AMIP, CAPRICCI, l'INA et tout particulièrement Gérard Collas, producteur à l'INA, Jean-Louis Comolli, réalisateur, scénariste, acteur, critique de cinéma et écrivain, Sébastien Juy, réalisateur et chercheur en arts plastiques, INDEPENDENCIA PRODUCTIONS, Timon Koulmasis et Iro Siafliaki, réalisateurs, scénaristes et producteurs de films, pour m'avoir aidé à avoir accès aux films de la collection et sans qui, je n'aurais pas pu faire mon mémoire sur *Cinéma, de notre temps*.

Enfin, merci à Roberte Godard et Jocelyne Guilbert pour leur soutien et leur aide.

Table des matières

INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE I LE SYSTÈME DE CINÉMA, DE NOTRE TEMPS....	15
I. UNE LOGIQUE DIALECTIQUE.....	16
1. Une recherche théorique et esthétique.....	16
2. À la recherche de la vérité.....	20
II. LES ENJEUX.....	25
1. Dédoubler le regard du spectateur.....	25
2. Détruire les limites du cinéma.....	31
III. LE CAHIER DES CHARGES.....	36
1. Des documents.....	36
2. Des fictions.....	41
CHAPITRE II MANIER LES PREUVES.....	48
I. L'ENTRETIEN : UN ESPACE DE CONFRONTATION.....	49
1. Le témoignage cinématographique.....	49
2. À chaque discours, sa scène.....	53
II. L'ACTE DE CITER.....	59
1. Le choix de la citation.....	60
2. Comme des rushes.....	65
III. CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN.....	74
1. Un documentaire à deux temps.....	75
2. Une réalisatrice mise à nue.....	80
CHAPITRE III VOIR AUTREMENT.....	87
I. DES EXPÉRIENCES FILMIQUES.....	88
1. Le cinéaste dans le théâtre de ses fictions.....	88
2. Une nature indéterminée de l'image	93
II. EFFACER LES LIMITES DE L'IMAGE.....	100
1. Une révision de l'image par la réflexivité.....	100
2. Des films "ouverts"	105
III. DAVID CRONENBERG, I HAVE TO MAKE THE WORD BE FLESH : UNE EXPLORATION INTERNE.....	112
1. Traverser l'écran.....	112
2. De l'autre côté du miroir.....	115
CONCLUSION.....	120
FILMOGRAPHIE CINÉMA, DE NOTRE TEMPS.....	127
BIBLIOGRAPHIE.....	134

INTRODUCTION



Boetticher Rides Again, Claude Ventura avec la collaboration de Philippe Garnier, 1995.

En 1997, les travaux pour les logements WoZoCo furent terminés. Les architectes qui s'occupèrent de cette commande (le groupe MVRDV), avaient pour objectif d'accueillir cent personnes âgées. Il s'agissait d'un projet fonctionnel dont le but était de répondre à un problème de logements, de congestion et de pollution. Les normes à respecter et les règles que se donnèrent MVRDV permirent à l'habitat de devenir finalement une création. Comme l'explique Anne Bony, « les architectes se jouent de la répétition des balcons traités comme des boîtes lumineuses colorées [...]. Ils reprennent l'idée de jardins suspendus qui sont souvent développées dans l'architecture moderne. Les appartements bousculent la verticalité convenue de l'immeuble par l'addition de greffons sur les façades, réorganisent la volumétrie de l'immeuble moderne¹. » À partir d'un cahier des charges précis, ils créèrent une œuvre d'art urbaine. Bertrand Rougé explique : « s'il est une fonction souvent reconnue à l'art, c'est bien de jouer sur les frontières et les définitions, de s'aventurer hors des sentiers battus à la recherche de formes et de sens inédits. Cette liberté revendiquée par l'artiste [...] le situe à l'écart des normes établies, dans la marge, dans le hors-cadre². »

Cinéma, de notre temps a plus ou moins le même fonctionnement que l'exemple donné ci-dessus. Si les documentaristes doivent respecter les règles imposées par les fondateurs de la collection (le cadre), ils sont aussi encouragés à les interpréter à leur manière (la marge). Bertrand Rougé écrit :

« Cadres et marges soulignent aussi la contrainte et l'évasion que supposent ou suscitent la limite, la norme ou la règle. Le cadre définit un espace intérieur, un espace de représentation, une certaine homogénéité réglée, mise à part et, par contraste liminaire, les contours de l'altérité ; tandis que la marge, structurant asymétriquement la page, en consacre une partie à la représentation homogène des

1 Anne Bony, *L'architecture moderne*, Paris, Larousse, 2006, p.223.

2 Bertrand Rougé, *Cadres et marges*, Pau, Université de Pau, 1993, p.7.

lignes serrées du langage mais *réserve* l'autre à la divagation et à l'annotation, au lire ou au délire, voire à l'illustration – le texte pouvant à son tour devenir la marge de l'image –, l'altérité trouvant (ou perdant) dès lors son site propre. Le cadre *semble* circonscrire, isoler, tandis que la marge paraît ouvrir, laisser courir. [...] À mi-chemin de la clôture et de l'ouverture, le cadre et la marge peuvent fonctionner comme des passerelles, des ponts entre des espaces hétérogènes, opérateurs d'enchâssement ou d'ajustement d'espaces et de discours. Points ou lignes de renversement et de bascule aussi³. »

Ces quelques lignes de l'auteur esquissent d'ores et déjà le caractère complexe et double de *Cinéma, de notre temps*. De plus, cela définit assez bien la position de la collection dans le reste de la production audiovisuelle. Mais avant de nous pencher plus précisément sur le problème, définissons d'abord notre objet d'étude.

La genèse de *Cinéma, de notre temps*

Cinéastes de notre temps est fondé en 1964 par Janine Bazin et André S. Labarthe. L'émission commença ses diffusions sur l'ORTF. Dix-huit ans après la fin de cette collaboration, Arte décide de la diffuser de nouveau mais sous le nom de *Cinéma, de notre temps*. Aujourd'hui, si les documentaires sont visibles sur Cinécinéma, la chaîne de télévision n'a néanmoins plus l'exclusivité. Depuis peu, certains films de la collection sont projetés dans des salles de cinéma (*HHH, portrait de Hou Hsiao-hsien* d'Olivier Assayas), dans des festivals de cinéma (*Nico Papatakis, portrait d'un franc-tireur* de Timon Koulmasis et Iro Siafliaki a été projeté lors de la quarantième édition du festival international du film de la Rochelle en 2012, etc.) et ils sortent parfois en DVD (*Aki Kaurismäki* de Guy Girard, etc.).

Ces changements importants dans la diffusion des documentaires nous

3 Bertrand Rougé, *Cadres et marges*, op. cit., p. 7.

amènent à diviser la série de documentaires en deux périodes : de 1964 à 1972 et de 1990 à aujourd'hui. Si pendant la première période, cinéastes, critiques de cinéma et réalisateurs de films télévisés se partagent les projets de films, aujourd'hui, ce ne sont plus que les cinéastes et les chercheurs en cinéma qui les réalisent. La télévision reste encore un moyen de diffusion important pour les documentaires, mais son statut par rapport à la collection est, sans aucun doute, amoindrit. D'ailleurs, la chaîne télévisée n'est plus la seule à financer les films de *Cinéma, de notre temps*. D'autres productions cinématographiques tels que Capricci, Amip ou encore Independencia Productions, par exemple, financent, eux aussi, les projets. Il faut donc admettre qu'au fil du temps, *Cinéma, de notre temps* a évolué et travaille dorénavant plus avec les professionnels du cinéma qu'avec ceux de la télévision.

La collection est constituée de portraits d'auteurs de films et de documentaires thématiques. Jacques Rivette réalise *Jean Renoir, le patron* en 1967 et, en 1990, Serge Daney l'interroge dans *Jacques Rivette, le veilleur*. Éric Rohmer, quant à lui, réalise *Carl Th. Dreyer* et *Le Celluloïd et le marbre*, puis il devient, par la suite, le sujet principal d'*Éric Rohmer, preuves à l'appui*. Le fait d'avoir Jacques Rivette et Éric Rohmer comme réalisateurs puis comme auteurs de films, crée une sorte de boucle. L'équipe de *Cinéma, de notre temps* est comme une famille qui réalise des portraits où apparaissent, à de nombreuses reprises, les membres qui la composent. Les noms des réalisateurs et des auteurs de films se répètent souvent d'un film à l'autre (*Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi*, *La Nouvelle Vague, remède ou poison ?*, *No comment*, *Samuel Fuller Independent Film-maker* et *Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard* ont tous en commun la présence de Jean-Luc Godard ou celle

d'un de ses films). Cet aspect familial découle principalement du fait que la plupart des réalisateurs sont issus des *Cahiers du cinéma* et/ou de la Nouvelle Vague française. André S. Labarthe écrit : « la forme de la série Cinéastes de notre temps ne vient pas uniquement des leçons tirées de l'offre télévisuelle du moment. Elle provient surtout des Cahiers du cinéma où Janine et moi avons été élevés, pour ainsi dire. L'une des propositions fortes des Cahiers résidait dans de grands entretiens avec les cinéastes que nous admirions⁴ ».

La parenté avec les *Cahiers du cinéma*

Pour parler de *Cinéma, de notre temps*, il faut donc parler des *Cahiers du cinéma*, une revue de cinéma française créée en 1951 par André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca et Léonide Keigel. La série de documentaires apparaît, au premier abord, comme un prolongement des idées des *Cahiers du cinéma*, car elle utilise notamment la politique des auteurs. L'expression "politique des auteurs" fut écrite pour la première fois en 1955 par François Truffaut, dans son article sur *Ali Baba* de Jacques Becker. Depuis, les critiques des *Cahiers du cinéma* n'ont eu de cesse de l'appliquer sur les films, désignant ainsi qui, selon eux, mérite le titre d'auteur ou non. Michel Foucault écrit à propos de l'auteur :

« Un nom d'auteur n'est pas simplement un élément dans un discours [...] ; il exerce par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres. En outre, il effectue une mise en rapport des textes entre eux ; [...] mais que plusieurs textes aient été placés sous un même nom indique qu'on établissait entre eux un rapport d'homogénéité ou de filiation, ou

4 André S. Labarthe, *La saga Cinéastes de notre temps*, Paris, Capricci, 2011, p.8.

d'authentification des uns par les autres, ou d'explication réciproque, ou d'utilisation concomitante. Enfin, le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours : le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur [...], indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut⁵. »

En s'appuyant plus ou moins sur cette définition, les critiques des *Cahiers du cinéma* décrètent que c'est le réalisateur qui est l'auteur du film, car il a un rôle similaire à celui du chef d'orchestre, lequel dispose les pièces du puzzle selon ses idées. Jean-Pierre Esquenazi explique qu'« une œuvre filmique n'existe, c'est-à-dire n'est accessible et compréhensible, qu'en fonction d'un auteur, lequel s'identifie avec une *Idée obsessionnelle*, motif de toute son œuvre. Cette Idée s'imprime et s'exprime dans un *style*, principe formel développé en chacun des éléments du film⁶. » Il n'y a d'auteur au cinéma qu'à partir du moment où un réalisateur répète son esthétique ou ses idées d'un film à l'autre. Jean Mitry conclut : « il n'est pas difficile de se rendre compte que, dans tous les films de Carl Dreyer, de Sternberg ou de Murnau, de King Vidor, de John Ford ou de Lubitsch, dont les scénaristes furent presque toujours différents, il existe une identité formelle et thématique, reconnaissable à première vue⁷ ». Effectivement, lorsque le spectateur regarde un film de la collection, il reconnaît immédiatement l'esthétique de l'auteur étudié, même quand ce n'est pas lui qui l'a réalisé.

Si les documentaristes utilisent la politique des auteurs, ils ne suivent pas pour autant l'avis subjectif des critiques des *Cahiers du cinéma* sur les réalisateurs. Il peut paraître paradoxal de choisir ces sujets en fonction d'un dogme

5 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » in *Dits et écrits 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994, p.798.

6 Jean-Pierre Esquenazi (sous la direction de), *Politique des auteurs et théories du cinéma*, Paris, l'Harmattan, 2002, p.78.

7 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001, p.26.

sans pour autant suivre la doctrine d'où ce dernier est issu, mais c'est pourtant dans cette logique qu'un documentaire sur Claude Autant-Lara⁸ ou encore sur René Clair a pu apparaître dans la collection. Comme l'explique André S. Labarthe à propos du film réalisé par Jacques Baratier : « René Clair ne tournait presque plus quand les *Cahiers du cinéma* ont commencé à paraître. Il ne nous passionnait pas vraiment, et ne nous passionnait pas davantage en 1969, mais c'était un cinéaste incontournable au regard de l'histoire du cinéma, aussi avait-il sa place dans la série⁹. » Les réalisateurs de *Cinéma, de notre temps* décident eux-mêmes, avec l'accord d'André S. Labarthe, des auteurs à intégrer à la collection.

Si la série a une parenté avec les *Cahiers du cinéma*, cela ne signifie pas pour autant qu'elle est enchaînée aux idées de cette dernière. André S. Labarthe et Janine Bazin n'ont pas créé une collection de films pour mettre en image des idées déjà exploitées par la revue de cinéma. *Cinéma, de notre temps*, ce n'est pas les *Cahiers du cinéma*, c'est autre chose. C'est une recherche qui n'a pas encore été traitée. C'est d'autres regards sur le cinéma, lesquels évoluent avec le temps.

L'arrivée de la technique du direct

Le cinéma direct se développa entre les années 1950 et les années 1960. L'arrivée de cette technique coïncide avec un changement important dans la manière de penser le cinéma. La collection *Cinéma, de notre temps* est née à cette période, ce qui n'est pas sans conséquence sur ses enjeux et ses réflexions. Marie-Jo Pierron-Moinel essaie d'expliquer la relation qu'il y a entre la technique du

8 cf. François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Vive le cinéma français !*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

9 André S. Labarthe et Thierry Lounas, *La saga Cinéastes, de notre temps - une histoire du cinéma en 100 films*, op.cit. , p.131.

direct et la modernité :

« Les discours sur la technique du direct marquent une étape dans les relations entre documentaire et modernité, autant que la technique elle-même. C'est précisément dans l'implication réciproque entre technique et discours que réside la modernité du film [*Chronique d'un Été* de Jean Rouch et Edgar Morin], car au travers de la réflexion sur cette œuvre singulière, c'est aussi la question « Qu'est-ce que le cinéma ? » qui se trouve mise en scène sous forme de débat. Estimer les personnes filmées trop vraies, ou pas assez, c'est évaluer la capacité du cinéma de représenter le réel, de manière plus ou moins objective. C'est évaluer les possibilités du cinéma de dire, d'atteindre, ou de révéler la vérité. C'est reconnaître au cinéma direct le pouvoir de susciter des réactions de sympathie ou de rejet à l'égard des personnes filmées, qui ne sont pourtant pas des stars. C'est accorder aux images du réel la capacité de porter l'aura que le cinéma semblait pourtant avoir perdue, avec la reproduction mécanique, et en devenant un art de masse¹⁰. »

Le cinéma direct remet en question les images. Il réfléchit sur la réalité de ses propres plans. Il « met nécessairement la représentation à distance : les images ne sont plus seulement prises au premier degré pour ce qu'elles représentent, mais elles apparaissent en même temps dans leur réalité d'images dont la fonction première est de rendre visible¹¹ ». Nous pourrions parler de *Cinéma, de notre temps* en ces termes. Seulement, contrairement aux autres films réflexifs, les documentaristes de la collection ont pour obligation de réfléchir sur les images à partir d'un cahier des charges. C'est une démarche assez particulière qui mérite que nous y prêtions attention.

Ce qui va nous intéresser ici, ce n'est pas tant les auteurs étudiés que les différentes formes des documentaires. Bien que les réalisateurs utilisent tous des citations et des témoignages pour réaliser leurs films, les dispositifs d'énonciation

10 Marie-Jo Pierron-Moinel, *Modernité et documentaires*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.61.

11 *Ibid.*, p.65.

sont tous très différents d'un documentaire à un autre. Cela nous amène donc à nous demander comment et à quelles fins les réalisateurs utilisent le témoignage et la citation ? Après avoir exposé le système de *Cinéma, de notre temps*, nous étudierons le témoignage et la citation de manière isolée, puis nous réfléchirons sur les relations que les documentaristes font naître entre ces deux matériaux, afin de pouvoir dégager les principaux enjeux qu'ils soulèvent et les nouvelles réflexions auxquelles ils prennent part.

CHAPITRE I

LE SYSTÈME DE *CINÉMA*, DE *NOTRE TEMPS*



NO COMMENT (à propos de film socialisme de Jean-Luc Godard), André S. Labarthe, 2012.

Parler de système quand il s'agit de *Cinéma, de notre temps*, peut paraître paradoxal. Mais c'est justement ce paradoxe qui va nous intéresser. Toute marge a besoin d'un cadre pour exister, tout réalisateur a besoin de limites pour les dépasser, et tout groupe a besoin d'un chef et d'une réglementation pour ne pas se détourner du but initial.

I. UNE LOGIQUE DIALECTIQUE

1. Une recherche théorique et esthétique

La collection, dans son ensemble, a un caractère désintéressé dans les connaissances qui surgissent des films. Si pour chaque film, il y a une mise en pratique de nouvelles théories, le fait de les retrouver d'un documentaire à un autre (où elles sont utilisées à des fins différentes) permet aux fondateurs de la série de noter les conséquences des expérimentations entreprises par les réalisateurs, et de pouvoir en tirer des principes.

Lorsque les fondateurs créent *Cinéma, de notre temps*, ils ont conscience de ce que la collection peut apporter à la recherche. C'est pourquoi ils établissent des hypothèses sur l'image et sur le cinéma dès le début de l'aventure. Les réalisateurs essaient, par la suite, de les vérifier par la pratique. Si les documentaristes ne peuvent pas être objectifs face à leur création, leurs films permettent toutefois, en les rassemblant tous, de créer un regard objectif sur les enjeux de la série. Il n'y a pas qu'un point de vue qui est exposé ici, mais plusieurs regards qui se confrontent, ce qui crée une certaine neutralité dans le discours de

Cinéma, de notre temps. La recherche théorique n'existe que si nous prenons la série dans son entier, avec son cahier des charges et ses enjeux.

Pour trouver de nouvelles théories sur le cinéma, les réalisateurs doivent obligatoirement faire une recherche esthétique. Cette recherche se renouvelle constamment d'un film à l'autre puisqu'elle dépend des parti-pris du documentariste. Elle prend appuie sur la subjectivité du réalisateur, contrairement à la recherche théorique. En général, la recherche esthétique met en application des théories déjà connues afin de réfléchir sur la forme, tandis que la théorie ne naît qu'à partir de généralité. Ici, cette double recherche, en apparence contradictoire, est rendue possible grâce à la structure de la collection (*Cinéma, de notre temps* est un ensemble de films uniques).

Les recherches théoriques et esthétiques s'effectuent à des niveaux différents. Elles ne sont pas directement mises en relation, bien qu'elles s'utilisent mutuellement pour approfondir leurs idées. Par exemple, André S. Labarthe écrit : « ainsi, nous découvrons, peu à peu, film après film, que l'extrait de film pouvait avoir de multiples fonctions au sein même de la continuité où nous l'insérons. Jouer de tout autres rôles que celui d'*illustrer* les propos du cinéaste. La pratique du montage engendrait donc un ensemble de réflexions, du moins d'observations, qui eurent pour effet d'infléchir, et souvent de pervertir, des règles que nous avons estimé aller de soi¹². » Ces règles dont parle André S. Labarthe, ce sont les guillemets et autres procédures habituelles utilisées pour citer. Lorsque des réalisateurs désirent citer, nous pouvons constater qu'ils ont tendance, en règle générale, à utiliser le modèle littéraire. Or, le cinéma n'a pas les mêmes outils que la littérature et c'est pourquoi, les cinéastes doivent utiliser les spécificités cinématographiques pour inventer de nouvelles manières de citer. Les réalisateurs

12 André S. Labarthe, « Citer le cinéma » in *La saga Cinéastes de notre temps*, op.cit, p.39.

de *Cinéma, de notre temps* s'emploient à cette tâche en expérimentant, par le montage et par la mise en scène, différentes méthodes pour citer. Au bout d'un temps, il sera possible de pouvoir définir correctement la citation cinématographique.

Mais les concepts et les nouvelles théories que font naître les documentaristes, ne peuvent pas nécessairement se généraliser. La collection a un système particulier, ce qui influe obligatoirement sur les résultats trouvés. S'il y a bien une recherche théorique dans la collection, il ne faut pas oublier les paramètres qui la régulent. Les théories trouvées par les documentaristes sont propre à *Cinéma, de notre temps*. Du moins, tant qu'elles n'ont pas été vues ailleurs et dans des proportions assez importantes.

Certains films n'aident pas à la recherche de *Cinéma, de notre temps*. Ils ne sont que la continuité d'une recherche personnelle qui peut être visible sur d'autres supports. *Le Celluloïd et le Marbre*, par exemple, est l'essai filmé d'Éric Rohmer. Le film reprend juste les points du texte écrit quelques années plus tôt par le documentariste. Avec l'aide d'artistes, le réalisateur résume sa pensée sur la relation entre le cinéma et l'art. D'un point de vue esthétique, il n'y a rien d'intéressant. Les plans sur les créations ont autant d'intérêt que des images qui serviraient d'illustration à un texte. C'est là où il faut faire la différence entre un essai filmé et un film-essai. S'il s'agissait d'un film-essai comme le prétend le réalisateur, il y aurait eu une véritable réflexion esthétique. Or là, la caméra ne fait que filmer un texte. Elle est utilisée pour son aspect technique et non comme un outil artistique, ce qui paraît assez paradoxal en vue du sujet du film. Le documentaire n'est donc d'aucune utilité pour la recherche de la collection.

Par contre, *Introduction à la méthode Friedrich Wilhelm Murnau*, lui, est

vraiment un film-essai qui, par ailleurs, est un peu en marge des autres films de la collection. Dans ce documentaire, il n'y a jamais de citations, simplement des reconstitutions de films, lesquelles sont assez éloignées des originaux. Le réalisateur essaie de comprendre le cinéma expressionniste allemand en rejouant, par exemple, certaines scènes des films de Murnau. Essayer de comprendre le cinéma d'autrui peut-il faire office de citation ? Non. Ce n'est donc pas un film sur Murnau ni vraiment un film sur le cinéma expressionniste allemand. C'est plutôt un documentaire sur la méthode de travail d'Alexandre Astruc. Si le réalisateur ne respecte pas le cahier des charges de la série, il réfléchit néanmoins sur l'image. Ce n'est pas parce que le documentariste sort du cadre imposé par les fondateurs de la collection qu'il ne respecte pas les enjeux de celle-ci. Au contraire, il fournit à *Cinéma, de notre temps* un film très singulier, qui va là où nul ne s'était encore aventuré dans la série. Contrairement au *Celluloïd* et *Le Marbre*, il a une recherche esthétique assez intéressante pour faire de lui un film-échantillon idéal pour la recherche théorique de la collection.

André S. Labarthe fait des hypothèses qui sont à vérifier dans tous les films de la collection, mais les résultats les plus intéressants pour permettre de les valider ou non, sont ceux issus des films les plus singuliers de la série. Inversement, un film qui tente d'atteindre les enjeux de la série est forcément réalisé à partir de nouvelles approches qui rendent sa forme originale. De toute manière, les deux recherches impliquent la prise de risque et l'innovation et c'est là, la raison d'être de *Cinéma, de notre temps*.

Ce qui importe chez les documentaristes, ce n'est pas tant l'aboutissement final de leurs recherches que le raisonnement et le développement menés tout au long de la réalisation de leurs films. C'est le cheminement de la pensée, les

différents discours et les différentes propositions qui donnent de l'intérêt à la collection. Il serait absurde de chercher une réponse précise dans *Cinéma, de notre temps* puisqu'elle n'est, dès le départ, pas conçue dans cette logique.

La série est constamment *en devenir*. Chaque nouveau film, s'il apporte quelque chose de supplémentaire à la recherche, est le bienvenu dans la collection. Un film de la série n'est jamais une partie de celle-ci, elle est seulement un complément. *Cinéma, de notre temps* est une recherche perpétuelle. Les films sont comme les intervenants d'une discussion sur le cinéma. Il y a toujours une dialectique entre plusieurs discours, que ce soit dans la collection ou dans un film.

2. À la recherche de la vérité

La logique dialectique n'apparaît pas simplement dans la forme générale des films et de la collection. À l'intérieur du documentaire, le réalisateur l'utilise aussi dans le but de réfléchir sur des sujets précis. Dans *Roger Leenhardt ou le dernier humaniste*, l'intervieweur et Roger Leenhardt sont dans le bureau du cinéaste. Ils discutent quand, tout à coup, ils sont en désaccord sur un sujet. Oubliant la caméra, Roger Leenhardt, énervé, s'éloigne de son interlocuteur. Ce dernier a réussi à lui faire quitter le rôle qu'il jouait depuis le début de la rencontre. Il montre le vrai visage du cinéaste. Souvent, le documentariste manifeste son refus d'être passif face aux propos du cinéaste interviewé. Les films de *Cinéma, de notre temps* ne montrent pas uniquement la pensée de l'auteur de films, ils exposent aussi les idées des documentaristes, lesquels refusent d'adhérer à toutes pensées si elles sont fausses.

Il n'y a jamais de parole de vérité, simplement des théories que les

réalisateurs exposent lors des témoignages. Lorsqu'il y a une discussion entre plusieurs personnes, leur désaccord permet d'essayer de trouver la vérité sur les questions qu'ils se posent. Il y a, à cet instant, une désacralisation de l'auteur de films. Si le cinéaste étudié a créé des univers filmiques singuliers, s'il est respecté par ses pairs, ce n'est pas pour autant qu'il est supérieur à autrui. Le problème de l'auteurisme au cinéma, c'est qu'il a tendance à surélever le statut du réalisateur. En confrontant différents points de vue dans le film, le documentariste détruit cette idée. L'auteur de films, tout comme n'importe quel autre chercheur, ne fait que des propositions sur des sujets peu ou mal connus. L'intérêt de créer des portraits de cinéastes n'est pas de multiplier des idoles, mais d'essayer de comprendre les différentes recherches que les réalisateurs font à travers leurs films. Il s'agit de montrer différents points de vue sur le monde afin de mieux le voir.

L'enjeu principal de la recherche dans *Cinéma, de notre temps* est une réflexion sur l'image. Si souvent, dans les films, les documentaristes travaillent sur divers aspects du cinéma et de la télévision, ces enjeux, bien qu'ils soient encouragés par André S. Labarthe, sont plutôt propres aux films et non pas à la collection dans son ensemble. C'est vraiment la perception sur les choses qui est l'obsession de la série. Elle réfléchit dessus d'une manière beaucoup plus approfondie que les autres films. La perception, c'est :

« 1. *En tant qu'acte* : A. Fait de subir une action et d'y réagir d'une manière adaptée. [...] Cette distinction de la « perception » et du « sentiment » a été reprise, approfondie, et adaptée à sa propre doctrine par Leibniz : « L'état passager qui enveloppe et représente une multitude [...] dans l'unité ou dans la substance simple n'est autre chose que ce qu'on appelle Perception, qu'on doit distinguer de l'aperception ou de la conscience... [...] » B. Chez les cartésiens, *perception* est dit de tous les actes de l'intelligence. [...] D. Acte par lequel un individu, organisant

immédiatement ses sensations présentes, les interprétant et les complétant par des images et des souvenirs, écartant autant que possible leur caractère affectif ou moteur, s'oppose un objet qu'il juge spontanément distinct de lui, réel et actuellement connu par lui (perception extérieure). 2. *En tant que résultat* : Ce qui est perçu¹³ ».

Les représentations liées aux phénomènes cognitifs ne sont pas dues aux sentiments, c'est-à-dire, par exemple, à l'intuition que peut avoir le spectateur en regardant le film. Si celui-ci part de son intuition pour détecter une interprétation possible du film, il ne peut la valider qu'à partir du moment où il a récolté suffisamment de preuves pour l'expliquer. Le spectateur est donc obligé de passer de l'intuition à l'intelligence pour comprendre et voir une représentation. L'image cinématographique est une activité intellectuelle qui nous permet de mieux comprendre le monde. Réfléchir sur la forme de l'image, proposer différentes combinaisons à partir de différents matériaux pour créer un film, c'est tenter de comprendre comment fonctionne le cerveau de l'Homme lorsqu'il met en jeu ses sens, mais c'est aussi aider son intelligence à se développer.

La recherche implique d'expérimenter des choses, et c'est dans cet esprit que les réalisateurs vont manipuler et remettre en doute les images. Ils tentent de faire évoluer ce que Jacques Aumont nomme les formes schématiques : « les formes schématiques correspondent à certains usages auxquels elles sont adaptées, mais elles évoluent – et parfois disparaissent – à mesure que ces usages changent, et aussi à mesure que de nouvelles connaissances sont produites, qui les rendent inadaptés. Pour le dire brièvement, il y a un côté "expérimental" dans le schéma, soumis en permanence à un processus de correction¹⁴ ». Les formes schématiques évoluent tant que des cinéastes sont là pour les mettre à jour. Les documentaristes,

13 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF, 1997, pp.753-754.

14 Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2005, p.60.

s'ils ne peuvent généraliser les théories issues de *Cinéma, de notre temps*, doivent, par contre, reprendre et modifier les théories générales du cinéma pour atteindre leur but. Au final, chaque film propose une reformulation de la forme schématique. Les réalisateurs réfléchissent seuls sur la forme de leur film. Il n'y a pas d'unification et encore moins d'harmonisation entre les différentes esthétiques des œuvres filmiques. La collection est composite. C'est pourquoi elle ne fournit pas une révision des schémas cinématographiques, mais plusieurs propositions de remaniement de ces schémas. Le but final de la recherche est d'ouvrir le regard du spectateur.

Georges Didi-Huberman écrit : « les rapprochements d'images, si différentes soient-elles, produisent cependant une modification, une *ouverture* de notre regard¹⁵ ». Georges Didi-Huberman explique que l'image en soi ne produit rien, c'est la relation entre les plans qui créent du sens. Lorsque les réalisateurs essaient de nouvelles combinaisons de plans, ils offrent, par la même occasion, de nouvelles manières d'appréhender l'image. Les réalisateurs changent l'angle sous lequel le spectateur regarde habituellement les choses, l'invitant ainsi à ouvrir son regard. Mais Georges Didi-Huberman parle ici de peintures et d'images photographiques. Nous modifierons donc légèrement son propos pour que celui-ci soit plus adapté à notre recherche : si les assemblages de plans créent du sens, une image cinématographique seule peut aussi en produire. Les réalisateurs de *Cinéma, de notre temps* ne se privent d'ailleurs pas d'effectuer du montage interne dans le plan. Il peut se passer énormément de choses dans une image mouvante qui permettent d'ouvrir le regard.

15 Georges Didi-Huberman, *L'expérience des images*, Paris, Ina, 2011, p.93.



Un seul plan de *Mosso, Mosso* (Jean Rouch comme si...)

Par exemple, dans *Mosso Mosso* (Jean Rouch comme si...), Jean Rouch essaie de faire rejouer les scènes d'un de ses films. Au début du plan, il s'agit d'un document sur la manière dont travaille Jean Rouch. À la fin de ce même plan, les acteurs jouent. Dans une même image, le témoignage devient une citation et le réalisateur transforme le document en fiction. Le spectateur est passé d'un univers filmique à un autre par la simple reconstitution d'une scène. C'est sur ce type d'ouverture que les réalisateurs de la collection réfléchissent.

II. LES ENJEUX

1. Dédoubler le regard du spectateur

Quand André S. Labarthe parle de dédoubler le regard du spectateur, il fait bien entendu référence à l'expérience spectatorielle. Le dédoublement n'est pas réellement un effet qui affecte la vision du spectateur, il est plutôt dû au mélange de différents types d'images qui jouent avec les références cinématographiques. Le spectateur voit plusieurs films à la fois car il s'amuse à chercher les citations. Ce dédoublement du regard ne peut se produire sans une certaine connaissance du cinéma et sans la participation du public. Il faut connaître les films cités pour pouvoir les repérer dans le documentaire. C'est un plaisir de cinéphile.

En insérant des citations dans l'oeuvre filmique, le spectateur voit deux films en un. Il y a à la fois un documentaire *sur* un auteur de films et un film *du* cinéaste étudié. Ce qui fascine les documentaristes de la collection, ce n'est pas tant cette volonté de renvoyer le spectateur à plusieurs films en même temps que les méthodes pour y parvenir. André S. Labarthe constate : « il existe plusieurs moyens pour obtenir ce résultat. La solution la plus facile – mais elle est souvent élégante – consiste à introduire dans la continuité de l'extrait cité un plan du cinéaste concerné : comme si celui-ci surveillait le bon déroulement de la citation. En tout cas comme s'il y assistait. C'est la solution la plus courante, mais il en est d'autres¹⁶. »

Dans le film *René Clair*, un extrait du *Million* où des hommes regardent, par une fenêtre, une fête, apparaît. Au plan suivant, le son de l'extrait continue

16 André S. Labarthe, « Citer le cinéma » in *La saga Cinéastes de notre temps*, op.cit., p.40.

pendant que Jacques Baratier demande au compositeur Georges Van Parys, assis près de René Clair dans une salle de cinéma, s'il connaît le film. Ce dernier répond par l'affirmatif. Puis, le film cité réapparaît, toujours en plein écran. Cette séquence est montée de telle sorte qu'elle donne l'impression que René Clair et Georges Van Parys surveillent la citation, comme s'il n'y avait qu'un champ contrechamp à ce moment là. La projection du film dans une salle de cinéma permet à deux univers filmiques de se rencontrer. Pendant que le documentariste est avec René Clair et Georges Van Parys, le son, quant à lui, renvoie au film cité. À l'inverse, quand c'est un extrait du film qui est présent à l'image, le spectateur n'oublie pas la présence de René Clair et de Georges Van Parys, lesquels commentent la séquence. Le double regard s'effectue ici par l'entrelacement des plans mais aussi par la superposition de deux récits dans l'image.

Il existe d'autres solutions qui permettent à l'oeuvre filmique de donner l'impression au spectateur d'avoir une double vue. Nous allons voir quatre autres méthodes qui produisent cet effet. Tout d'abord, il y a la continuité spatiale. L'espace cité peut se retrouver au plan suivant, mais l'auteur de films a remplacé ses personnages (comme dans *Roger Leenhardt ou le dernier humaniste* par exemple). Dans ce cas là, nous pouvons noter une continuité entre la fiction et l'entretien, comme si les personnages et le cinéaste étaient dans un seul et même récit. Le spectateur voit le film du cinéaste là où il n'y a, en réalité, plus que le film sur le cinéaste.

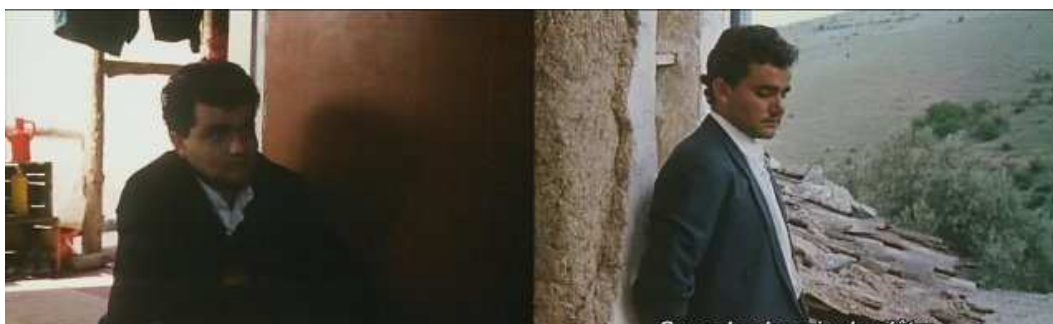
Dans *King Vidor*, à deux reprises, les fins d'extraits de films (*Hallelujah* et *Le Rebelle*) disparaissent dans des fondus enchaînés. Le documentariste fait ainsi se superposer des morceaux de films sur des plans sur King Vidor. Il y a comme des courtes surimpressions où le spectateur à l'occasion de voir, dans un même

temps, un film sur King Vidor et un film de King Vidor. De plus, le fondu enchaîné lie les deux séquences, comme une conséquence (*Hallelujah*) qui se rattache à sa cause (King Vidor).



Fondu enchaîné dans *King Vidor* entre un extrait d'*Hallelujah* et un plan sur King Vidor

Le réalisateur peut utiliser la présence d'une même personne dans la citation et l'entretien. Le personnage du film cité se retrouve au plan suivant en tant qu'acteur. Le film *René Clair* utilise ce procédé : un extrait de *Porte des Lilas* où Dany Carrel joue, est suivi d'un plan en couleur sur René Clair et l'actrice qui s'arrêtent de marcher, puis d'un autre plan où ils parlent du quartier des Halles. Le documentariste d'*Abbas Kiarostami*, *vérités et songes* emploie également souvent ce procédé avec des acteurs comme Babak Ahmed Poor ou encore Hossein Rezai.



Plan 1 (témoignage)

Plan 2 (citation)

Abbas Kiarostami, vérités et songes, Jean-Pierre Limosin, 1994.

Enfin, il peut y avoir aussi des similitudes entre l'esthétique de la citation

et celle du documentariste. S'il n'y a pas toujours une intention de filmer *à la manière* d'un cinéaste ou encore de rejouer la scène d'un film, il peut néanmoins y avoir des analogies entre la forme des plans cités et celle des entretiens. Ainsi, les images filmées par le documentariste renvoient à celles de l'auteur de films et inversement. Le réalisateur procède par insinuation. Il donne la possibilité au spectateur de voir le cinéma du documentariste en même temps que celui du cinéaste étudié. Maxime Scheinfeigel écrit : « c'est la posture même de la réalisation qui est à chaque fois comme une *ekphrasis* de l'oeuvre en question. À savoir, le film de la série choisit un ou des traits filmiques de celle-ci et selon un mimétisme parfaitement productif, les faits siens¹⁷. »

Dans *Aki Kaurismäki*, par exemple, l'auteur de films est à l'image de ses créations. Le spectateur, en le voyant, a l'impression de retrouver ses personnages. De plus, le documentariste fait des ellipses entre les séquences, renvoyant ainsi aux cassures qu'il y a dans les récits des films de l'auteur. Les similitudes entre l'univers filmique du documentaire et les citations sont assez troublantes. Le spectateur a l'impression de regarder deux films en même temps, qu'il soit dans un type de plans ou dans l'autre. Si, naturellement, l'univers du documentaire n'est pas une copie de ceux des films de l'auteur étudié, le spectateur, s'il ne connaît pas tous les films du cinéaste, peut tout de même avoir des doutes sur l'origine de telle ou telle séquence dans l'oeuvre filmique. Il est donc nécessaire d'avoir une connaissance préalable sur le cinéma de l'auteur étudié pour pouvoir lire correctement les documentaires.

Ces méthodes, comme l'écrit André S. Labarthe en prenant l'exemple d'*Abel Gance, portrait brisé*, permettent de faire co-exister deux univers filmiques

17 Maxime Scheinfeigel, « Quand la télévision aime les Cinéastes et le Cinéma, de notre temps », *Spéculaire*, Revue Cinergon, 2010, n°19, p.122.

dans une même œuvre. « Deux univers, deux époques, que le spectateur pouvait saisir d'un seul regard. Le spectateur pouvait être à la fois dans un film *de* Grance et dans un film *sur* Gance¹⁸. » Nous rajoutons que, si effectivement le spectateur est confronté à deux espaces-temps dans une même séquence, ces derniers ne forment, au final, qu'un seul récit, même quand les réalisateurs en font se superposer deux dans certains plans. Il n'y a pas de fracture entre les espaces-temps du documentaire. Ici, tout est rigoureusement organisé. Tout s'enchaîne parfaitement, comme si les différents plans s'unissaient afin de créer une nouvelle œuvre filmique.

Parfois, le documentariste dénature l'extrait de film et se l'approprie afin que, d'une part, la liaison entre le film *du* cinéaste et le film *sur* ce cinéaste soit plus facile et d'autre part, que l'extrait transmette des idées supplémentaires liées à l'auteur de films étudié. C'est le cas notamment dans *Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard*. Ce documentaire



Citation *Le Mépris* dans *Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard*

utilise des extraits du *Mépris* où apparaît Fritz Lang. Il permet de citer un des cinéastes étudiés tout en montrant en même temps le second réalisateur au spectateur. C'est

comme un *film-liaison* entre les deux réalisateurs. Mais *Le Mépris*, à l'origine, est

18 André S. Labarthe, « Citer le cinéma » in *La saga Cinéastes de notre temps, op. cit.*, p.40.

en couleur et au format Cinemascope. L'entretien, quant à lui, est en noir et blanc et au format 4/3. Afin de créer une harmonie entre les extraits et l'entretien, André S. Labarthe décide d'insérer, dans le documentaire, le *Mépris* en noir et blanc et au format 4/3. Il compresse ainsi l'image citée, ne montrant plus que le personnage de Fritz Lang à l'écran. En s'appropriant les extraits de films, le documentariste les déforme pour les intégrer à une nouvelle forme. Il y a donc à la fois le renvoi au film antérieur et la présence d'un nouveau film.

Nous pourrions émettre également une autre hypothèse : celle d'une fusion entre le cinéma de Fritz Lang avec celui de Jean-Luc Godard. En effet, si les extraits sont ceux d'un film de Jean-Luc Godard, le noir et blanc et le format 1,37:1 sont utilisés pour *M, le maudit*¹⁹. Dès lors, si Fritz Lang est à l'écran, celui-ci est intégré dans la couleur et le format de son film. C'est comme si, dans le film de Jean-Luc Godard, le réalisateur apportait avec lui un bout de son cinéma. Il y a à la fois un film de Jean-Luc Godard et un film de Fritz Lang. Dans ce cas, le spectateur ne voit plus seulement deux films en même temps, mais trois films à la fois. Bien que le mélange des citations modifie les extraits des œuvres originales, elles font toutefois toujours référence à leurs sources.

Quand le réalisateur dédouble le regard du spectateur en utilisant une citation et un témoignage, nous nous apercevons qu'il y a souvent soit l'entretien soit la citation qui se soumet esthétiquement à l'autre. Pour avoir l'impression de regarder deux films dans un même plan, il faut que l'univers filmique évoqué soit suffisamment souligné dans l'image qui est montrée à l'écran. C'est pourquoi c'est souvent le film qui est sous-entendu, qui prend le dessus sur l'autre. Dans tous les cas, l'esthétique la plus imposante dans l'image donne, transforme ou encore remet

19 Nous nous sommes basés sur le format de *M, le maudit* car c'est le seul film cité de Fritz Lang dans le documentaire. Par conséquent, il nous semble plus juste de prendre cette citation pour la comparer à l'autre citation.

en doute la nature du plan.

2. Détruire les limites du cinéma

Si *Cinéma, de notre temps* est dit en marge des documentaires "traditionnels", c'est tout simplement parce que la collection de films a pour objectif de détruire les cadres donnés par le cinéma et la télévision. Les réalisateurs interrogent la forme de la citation mais aussi celle du témoignage, afin de supprimer les bordures de ces plans. Ils vont vers des directions qui leur sont inconnues, et ils ont pour ordre de ne pas respecter les règles cinématographiques. Selon André S. Labarthe, il faut revoir notre conception de l'image cinématographique, laquelle est trop dépendante des règles des autres arts. Cette dépendance empêche le cinéma d'évoluer et de s'exprimer avec son propre langage. Au lieu de dire que les réalisateurs ont comme but de supprimer les limites du cinéma, nous devrions donc plutôt écrire qu'ils doivent détruire les limites des autres arts que le cinéma a repris.

André S. Labarthe écrit : « Expérimenter cette propriété de l'image photographique c'était, d'une certaine manière, démontrer que l'image cinématographique est, ontologiquement, comme disait Bazin, une image sans propriétaire. On devine ce qu'une telle affirmation, dont nous explorons expérimentalement les limites, entraînait de considérations sur le sens, aiguisé à neuf, de formules depuis longtemps stéréotypées du style "le cinéma art populaire", ou au contraire, légèrement hermétique, comme l'injonction provocante de Lautréamont : « La poésie sera faite par tous, non pour un²⁰. » »

20 André S. Labarthe, « Citer le cinéma » in *La saga Cinéastes de notre temps*, op. cit., p.41.

Lorsqu'André S. Labarthe écrit qu'une image cinématographique est sans propriétaire, il reprend ici les propos d'André Bazin sur l'image photographique²¹. Une image peut être reprise de plusieurs façons par divers réalisateurs, rien ne la retient dans tel ou tel film. Elle est par nature objective. Les documentaristes, en la travaillant sans cesse, la découvrent, petit à petit, d'un film à l'autre. Ils dévoilent au public ses nombreux sens. L'image citée évolue avec les films, combattant le temps qui aimerait l'enterrer.

Mais la citation n'est pas le seul type d'image sur lequel les documentaristes réfléchissent. Chaque plan a son propre cadre à détruire, même les témoignages. André S. Labarthe rappelle également que lorsque les réalisateurs testent les limites de l'image, cela a pour conséquence de supprimer de nombreux préjugés liés au cinéma. Ces préjugés freinent la recherche esthétique, c'est pourquoi il faut contribuer à leur destruction par l'effacement de limites devenues obsolètes.

Si nous reprenons les propos d'André S. Labarthe au sujet de sa recherche sur la citation cinématographique, nous pouvons constater que, dans certains films de la collection, il y a encore de nombreuses citations faites à partir de règles issues de la littérature ainsi que des reprises qui ne peuvent être vues comme des citations, tellement qu'elles sont modifiées par les documentaristes. Ces deux types de reprises sont les résultats d'expériences qui ont échouées. Nous pouvons noter, d'une manière générale, une évolution entre les premiers films de la série et les derniers documentaires. Plus les cinéastes manient les éléments du film, plus ils apprennent et osent de nouvelles formes. Les réalisateurs se détachent petit à petit des conventions afin de devenir de véritables explorateurs.

21 André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2007.

Il était une fois André S. Labarthe, fidèle à la pensée labarthienne, a une forme très particulière qui dénote parfaitement de cette envie de détruire les limites liées à l'image. Les images filmées par Estelle Fredet ont différents grains. Une de ses images a la même qualité que celles de certains films d'André S. Labarthe. C'est pourquoi, elle s'assemble parfaitement avec les citations intégrales. Le spectateur a l'impression que les plans filmés par André S. Labarthe et ceux filmés par Estelle Fredet sont issues des mêmes sources filmiques.



Plan 1: citation

Plan 2: plan filmé par Estelle Fredet

La reprise de l'esthétique du cinéaste suffit à faire citation. André S. Labarthe explique: « il n'est pas toujours nécessaire d'insérer dans le corps du film un fragment de l'oeuvre que l'on désire citer. On peut, par exemple, en montrer une maquette, une sorte de modèle réduit. [...] J'ai utilisé ce procédé dans le *Chabrol* où nous avons refabriqué la bande sonore de la scène de la piscine des *Bonnes Femmes*, ce qui suffisait pour illustrer les propos tenus à ce sujet par Chabrol²². » Cette méthode permet de faire sauter les guillemets de la citation filmique. Estelle Fredet produit ainsi un univers filmique composite, abscons et étrange.

André S. Labarthe constate:

« Un peu plus tard, en réfléchissant sur la nature même du fragment cité, sa nature photographique telle que l'avait définie Bazin dans *Ontologie de l'image photographique*, nous avons découvert que la citation pouvait intervenir sans crier

22 André S. Labarthe, « Citer le cinéma » in *La saga Cinéastes de notre temps*, op. cit., p.43.

gare, sans qu'elle soit perçue comme telle. Et que, par exemple, je pouvais introduire dans le montage d'un film sur Godard, une, deux, ou trois images extraites de films *de* Godard, de la même manière que je pourrais très bien poursuivre la phrase que je suis en train de prononcer en lui accolant un fragment de phrase emprunté à Balzac ou à Flaubert. Il suffit pour cela de faire sauter les guillemets qui signalent habituellement que nous changeons de territoire, guillemets qui d'ailleurs n'existent pas dans le langage parlé²³. »

Les images se confondent. L'espace-temps premier du film (l'espace-temps vu plein cadre) dialogue avec l'espace-temps second (les films diffusés sur des écrans). Un personnage de *L'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours* meurt à la télévision et, au premier

plan, des titres de journaux annoncent la mort de Rita Hayworth. C'est comme s'il n'y avait plus d'écran entre le film diffusé et les images d'Estelle Fredet. Si le film



Il était une fois André S. Labarthe, Estelle Fredet, 2009. cité ne montre pas explicitement la mort de l'actrice, la réalisatrice est là pour en expliquer le sens caché. Plus tard, un film diffusé à la télévision finit en plein écran, passant de l'espace-temps second à l'espace-temps premier. Le film d'André S. Labarthe se confond avec le travail d'Estelle Fredet.

Les fétiches de l'homme au chapeau (la poire pourrie, l'escargot, la poupée, etc.) se répètent dans le documentaire. Ces *images-survivances* traversent les matières et les espace-temps. Le spectateur ressent constamment leurs présences dans le film, même dans les images où elles n'errent pas. Les scènes filmées par la réalisatrice revisitent le cinéma d'André S. Labarthe. Elle tente de comprendre, par

23 André S. Labarthe, « Citer le cinéma » in *La saga Cinéastes de notre temps*, op. cit., p.40.

le biais de l'image, ses idées.

Chacun des réalisateurs interprète les enjeux de la collection comme il le souhaite. C'est pourquoi les méthodes pour y parvenir sont nombreuses. Si André S. Labarthe donne des points de repères pour aider les cinéastes dans la réalisation de leurs films, la recherche de *Cinéma, de notre temps* n'a en réalité aucune limite. L'image, à l'origine, n'en a pas non plus. Supprimer les limites établies par la société, c'est donc utiliser pleinement les potentialités et le pouvoir de l'image.

III. LE CAHIER DES CHARGES

Antoine de Baecque résume le cahier des charges de *Cinéma, de notre temps* : « des portraits confiés aux jeunes cinéastes de la nouvelle vague qui feraient parler, lors de longs entretiens, ceux qu'ils considèrent comme leurs maîtres parmi les réalisateurs confirmés, entretiens eux-mêmes mis en scène à travers des extraits, des décors, des retours sur les lieux des tournages²⁴. » Le protocole donné par Antoine de Baecque n'est pas tout à fait juste. Il n'y a pas que des cinéastes de la Nouvelle Vague qui interrogent leurs maîtres (John Ford, Samuel Fuller, Jean Renoir, Carl Th. Dreyer, Fritz Lang, etc.), mais également d'autres critiques des Cahiers du cinéma, des réalisateurs de télévision tel qu'Hubert Knapp, ou encore des cinéastes tels que Chantal Akerman, Jean-Louis Comolli ou encore Jacques Baratier. Il n'y a pas non plus que les réalisateurs "confirmés" qui sont interviewés, mais aussi des critiques de films, des peintres, des photographes, des sculpteurs, des écrivains, etc. Enfin, nous dirons qu'effectivement, la citation est au cœur des films mais qu'elle ne se limite pas aux exemples donnés par Antoine de Baecque. Elle se décline de différentes manières.

1. Des documents

« Selon son étymologie latine, document signifie enseigner et instruire. Le document est important car il renvoie à des faits sociaux ou politiques qui ne sont plus visibles mais uniquement à reconstruire²⁵. » Si les pièces à convictions dans

24 Antoine de Baecque, « Janine Bazin, sa vie, son rôle »,

<http://next.liberation.fr/cinema/0101448584-janine-bazin-sa-vie-son-role>, 12/12/2012.

25 Mauro CERRUTTI, Jean-François FAYET et Michel PORRET, *Penser l'archive : histoires d'archives-archives d'histoire*, Lausanne (Suisse), Éditions Antipodes, 2006, p.9.

les films de *Cinéma, de notre temps* renvoient à quelque chose, c'est principalement au cinéma d'autrui. Mais certains films contredisent les propos de Mauro Cerruti, de Jean-François Fayet et de Michel Porret. André S. Labarthe a pour ambition de traiter du cinéma d'une manière générale. Des films comme *Et pourtant ils tournent*, par exemple, ne sont pas des renvois à un cinéma antérieur. Le film est principalement constitué de témoignages sur des projets en cours ou réalisés depuis peu, de citations de films sorties récemment, et d'images du tournage du premier faux long-métrage d'André Téchiné. Pour *Cinéma, de notre temps*, nous modifierons donc légèrement la définition du document. Un document enseigne et instruit. Il peut autant parler du passé que du présent ou encore se tourner vers l'avenir, tant qu'il est certain. Lors de la diffusion de *John Cassavetes*, *Faces* n'était pas encore sortie dans les salles. Pourtant des extraits de ce film y figurent. Le documentaire a devancé le film cité.

Mais à partir de quel moment, une fiction devient un document ? Il ne va pas de soi que la citation fasse document quand il s'agit d'un extrait de film de fiction. Pour qu'elle soit vue comme un document, elle doit apporter des renseignements sur le cinéaste étudié. Toute citation est, selon nous, une forme de témoignage. Témoigner, c'est révéler ce que l'on sait. Les films sont les résultats d'un travail. Ils transmettent le point de vue du cinéaste et parfois son vécu. Par exemple, dans *Jean Vigo*, Jacques Rozier utilise *Zéro de conduite* pour raconter la vie du cinéaste. Les extraits de films dans les documentaires de *Cinéma, de notre temps* sont donc à la fois des citations et des témoins. Ils sont la trace laissée par le cinéaste. Si nous ne nions pas ce fait, nous associerons toutefois, par la suite, l'entretien au témoignage et les extraits de films aux citations afin de rendre plus claire notre pensée.

Mais si toutes les citations sont des témoignages, certaines gardent pourtant leur nature fictive. Pour qu'elle soit un document, il faut donc, d'une part, modifier la nature de l'extrait et d'autre part, garder le message filmique de la citation, lequel sert de discours au cinéaste étudié. Lorsque la citation est mise entre guillemets, nous pouvons retenir le propos d'Antoine Compagnon : « ce que les guillemets disent, c'est que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se dément de l'énonciation au profit d'un autre : les guillemets désignent une réénonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur. Ils font un subtil partage entre sujets, et signalent le lieu où la silhouette du sujet de la citation se profile en retrait, comme une ombre chinoise²⁶. » En effet, lorsqu'il s'agit d'une citation qui prend tout l'écran, le réalisateur interrompt son discours un instant pour donner la parole à l'auteur. Il y a constamment au moins deux discours qui se relaient dans le documentaire.

Sabine Forero-Mendoza explique :

« De l'habilité à ajouter le fragment emprunté au discours qui recourt à lui et donc de l'aptitude à agencer des composants hétérogènes, dépend en grande partie le caractère judicieux et à propos de la citation, sa force ou son efficacité. Il n'est pas rare, néanmoins, que l'on fasse comme si l'acte de citer ressortissait à l'évidence et même comme si une citation avait un sens en soi et par soi. Cela vient sans doute de ce que toute citation fait acte d'autorité et confère exemplarité aux propos qu'elle illustre : préjugée vraie, elle est souvent utilisée pour donner du poids à une argumentation et offrir une garantie. Cela tient aussi au fait qu'accédant au statut d'énoncé mémorable, le passage cité se trouve doté d'un caractère solennel et acquiert une forme de pérennité qu'il transmet aux dires qu'il vient éclairer ou appuyer. Or, la citation n'équivaut jamais à une pure et simple répétition, mais bien à une ré-énonciation : le fragment rapporté est transféré dans un nouveau milieu qu'il tend à modifier autant qu'il est modifié par lui²⁷. »

26 Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1987, p.40.

27 Sabine Forero-Mendoza, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier. Éléments pour une étude phénoménologique et historique » in *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp.20-21.

Marie-France Chambat-Houillon appelle ce type de citation, une « citation-réplique²⁸ ». Le film cité a, à l'origine, un message filmique et c'est pourquoi, la reprise du film implique nécessairement d'intégrer ce message au documentaire. À ce moment là, l'esthétique du documentaire s'efface pour laisser s'exprimer les plans du cinéaste étudié. Mais cette citation-réplique ne peut fonctionner que si le documentariste harmonise le message de la citation avec le discours de son film. Il ne suffit pas que les plans s'assemblent entre eux, il faut aussi que leurs textes se confondent. Les discours doivent s'unir ou s'opposer de manière cohérente.

Le temps de la citation, le spectateur écoute les propos de l'auteur de films, mais cela ne veut pas dire pour autant que l'extrait de film n'est plus un fragment de fiction. C'est pourquoi un dernier élément est nécessaire pour transformer la citation en document. L'ajout d'un commentaire sur une image, par exemple, a tendance à transformer une citation en un document à analyser. Pour que le spectateur voit le fragment comme un document, le réalisateur doit lui indiquer explicitement la fonction de la citation, ce qu'il fait lorsqu'il ajoute un commentaire par dessus. Il doit utiliser des outils d'analyses et de recherche pour transformer l'objet en pièce à conviction. Ainsi, si la citation renvoie toujours au film source, elle s'en détache d'une manière assez significative, pour ensuite devenir un élément de l'enquête menée par le documentariste.

Bien entendu, nous ne dirons jamais qu'une citation est forcément un document à partir du moment où celle-ci est retravaillée, ou quand des éléments viennent s'ajouter à elle. Certes, ces détails facilitent des changements dans la nature du fragment utilisé, mais seulement si les documentaristes vont vers cette intention. Là chose est beaucoup plus complexe pour être généraliser de la sorte.

28 Marie-France Chambat-Houillon, « De l'audiovisuel vers le télévisuel : deux modèles de citation pour les émissions de télévision », *Citations – Tome 1, Citer à travers les formes - Intersémiotique de la citation*, Paris, Academia, 2011, p.191.

Tout dépend de l'approche du réalisateur pour réaliser son film.

En dehors des extraits de films, il est évident qu'un plan sur un article de journal, par exemple, est plus favorable à devenir un document qu'une fiction. Car l'écriture en soi, indépendamment du fait qu'elle renvoie ou non à l'auteur de films, a un caractère documentaire. Il n'y a jamais de preuve écrite qui fasse fiction dans les films de *Cinéma, de notre temps*. Ce type de renvoi n'est au départ pas une fiction, il n'a donc aucune difficulté à être un document.

En ce qui concerne le témoignage, il est par nature un document. Dans *Georges Franju, le visionnaire*, par exemple, le dernier plan sur l'auteur de films se fige puis, la voix *over* du cinéaste résonne. Le spectateur a l'impression que l'enregistrement sonore le ramène d'entre les morts. Le témoin est ici démuné de son corps, et pourtant, sa présence se ressent dans tout l'espace du film. La voix *over* est celle d'un fantôme. Georges Franju est partout et nulle part. L'enregistrement sonore conserve une parole pour ensuite la reproduire. Il ramène là un instant résolu et un être disparu dans le présent du film, comme s'il était un témoin invisible. Si parfois, au premier abord, le spectateur peut avoir l'impression qu'il y a une mise en scène importante conçue à partir de l'enregistrement sonore, il s'avère qu'en réalité, il n'en est rien. La voix enregistrée en tant que telle est un document. À partir du moment où l'outil (ou le narrateur) indique le contexte de l'enregistrement, il n'y a plus aucune hésitation sur la véritable nature du témoignage.

2. Des fictions

Dans les films de *Cinéma, de notre temps*, une citation est souvent un fragment de fiction à partir du moment où celle-ci n'est pas modifiée par le documentariste. Car pris indépendamment du reste du film, elle renvoie toujours au film source, lequel est presque toujours un film de fiction. Mais quand la citation renvoie à un documentaire, est-il une fiction ou un document ? Ce cas est rare mais nous le trouvons, par exemple, dans *La première Vague n°2 : Marcel L'Herbier une re-vision*. Les extraits d'*Autour de L'Argent* de Jean Dréville sont utilisés pour doubler les enjeux de la citation : il est possible de voir le tournage de *L'Argent* tout en renvoyant le public au film de Marcel L'Herbier. Il y a une citation dans une autre citation. Cet emboîtement d'extraits de films montre au spectateur plusieurs univers filmiques à la fois. C'est d'ailleurs la confusion entre des plans de natures différentes qui permet à l'extrait cité de prendre des allures de fiction. Car si au début des citations, le spectateur voit rapidement Marcel L'Herbier diriger ses acteurs, il n'y a plus, par la suite, que des plans de *L'Argent*. La présence d'afilmique est minime par rapport à celle de profilmique. L'extrait passe donc rapidement du statut de document à une fiction.

Quand il y a des citations de documentaires dans les films de la collection, les réalisateurs de *Cinéma, de notre temps* transforment, la plupart du temps, ces morceaux en fiction. Il y a cette envie de distinguer leurs images de la citation afin de faire perdurer la présence de la fiction et du document dans le film. De plus, si certains auteurs de films ont réalisé des documentaires (comme Jean Rouch par exemple), les documentaristes s'obstinent à ne citer que leurs fictions. Cette opiniâtreté de la part des cinéastes à ne pas vouloir utiliser des extraits de

documentaires s'explique par le fait qu'avec l'aide des différentes natures que peuvent avoir les plans, ils ont pour objectif de détruire des limites qui sont liées à l'image. Si toutes les images du documentaire, dont les citations, avaient la même nature, les réalisateurs ne pourraient pas contribuer à la recherche de *Cinéma, de notre temps*. Les films cités n'ont pas été réalisés dans le même espace-temps que les témoignages, mais un document, s'il n'est pas modifié, reste un document. De ce fait, il convient de lier des fictions avec des documents de différentes manières, afin de multiplier les propositions esthétiques.

Certains réalisateurs contournent parfois les règles données par André S. Labarthe. *J'aurai aimé aimer Lola à Nantes* est un cas particulier dans la collection. Si les citations sont vues ici comme des fictions, elles sont utilisées d'une manière inhabituelle. *J'aurai aimé aimer Lola à Nantes* est une fiction. Le réalisateur décide de passer outre l'insertion des témoignages dans le film, mais il intègre tout de même des extraits de films de Jacques Demy dans son histoire. Ces derniers, bien qu'ils aient des guillemets, ne sont pas vraiment utilisés par le réalisateur comme des citations, mais plutôt comme les images-souvenirs du personnage principal. Naturellement, le spectateur reconnaît les extraits de films et il ne peut s'empêcher de songer aux films sources. Mais ce n'est pas là leur fonction principale dans le film. Les citations de *J'aurai aimé aimer Lola à Nantes* sont des fictions détournées.



Plan 1

Plan 2 :

Plan 3

un extrait du *Sabotier du Val de Loire*

D'un point de vue éthique, cette initiative pose des problèmes. Il n'est pas rare que des réalisateurs utilisent des extraits de films réalisés par d'autres cinéastes, à d'autres fins que le renvoi à une œuvre filmique antérieure. Seulement, dans ces cas là, ils sont retravaillés afin que les extraits repris aient l'esthétique du cinéaste : le réalisateur les fait siens. Or là, il n'y a aucune retouche des images. Ce ne sont que des plans insérés par-ci par-là dans le film qui font écho aux lieux où se promène le personnage. Le spectateur peut même trouver leurs présences inutiles. Le réalisateur reprend le travail de Jacques Demy qu'il intègre à son film. Si les citations étaient affirmées, cela ne poserait aucun problème. Malheureusement, ce n'est pas le cas. Le documentariste s'accorde donc le mérite du travail d'autrui. Nous pourrions y voir ici l'idée d'André S. Labarthe sur l'image sans propriétaire. Mais celui-ci insinuait, dans ces propos, de réutiliser une image et de la modifier pour qu'elle s'adapte à la nouvelle œuvre filmique, et non pas de faire un simple copier coller d'un film à l'autre.

Ce geste ne part pas d'une mauvaise intention. Son but était simplement d'essayer de voir la citation différemment. Seulement, nous doutons fortement que ces images puissent être véritablement considérées comme des citations. Le cinéaste a pris une mauvaise direction. Son expérimentation là-dessus a échoué, même si son film n'est pas pour autant sans intérêt. Il permet de voir autrement l'utilisation d'un extrait de film, et de prendre conscience que l'expression "une image sans propriétaire" a ses limites.

Du côté du témoignage, il est plus délicat de transformer la preuve en fiction. Marco Bertozzi écrit que filmer des témoignages implique, de la part du réalisateur, de se poser quelques questions :

« [Celles-ci] peuvent se rapporter au cadre de l'interview (où faire l'entretien ? Faut-il l'insérer dans le lieu où vit – ou travaille – la personne interrogée, ou faut-il mieux choisir un espace aseptisé, capable de générer un dépaysement productif?) ; ce sont parfois des doutes quant à la disposition des regards (quelle direction faire suivre au regard de l'interviewé ? Vaut-il mieux qu'il regarde la caméra, le metteur en scène/intervieweur, ou l'interlocuteur d'un dialogue filmé sur le terrain?) ; ce peut être encore des réflexions d'ordre anthropologique (quel type de relation vais-je instaurer avec le sujet interviewé ? Dois-je garder une attitude purement professionnelle, rester détaché, ou me montrer particulièrement aimable [...]) ; enfin, il s'agit du choix des cadrages (à quelle distance vais-je me placer par rapport à l'enquête ? Avec quel type d'objectif vais-je le filmer²⁹?) »

Dans certains des films de la collection, nous avons des interlocuteurs (*Jacques Rivette, le veilleur, Éric Rohmer, preuves à l'appui*) alors que dans d'autres, c'est le réalisateur qui interroge les témoins (*Pasolini l'enragé, HHH, portrait de Hou Hsiao-Hsien*). L'entretien peut se passer dans le lieu où travaille le cinéaste ou alors dans celui où il vit (*The Scorsese Machine, Alain Cavalier, 7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine*). Il peut aussi se dérouler dans un lieu public (*Nico Papatakis, portrait d'un franc-tireur*). Parfois, il arrive que le sujet soit confronté à deux individus en hors-champ. Le documentaire transmet à ce moment là l'impression que le témoin ne sait pas où poser son regard (*D'un silence à l'autre*). Certains réalisateurs sont distants avec le cinéaste étudié (*Carl Th. Dreyer*), d'autres amicaux avec ce dernier (*Luis Bunuel : un cinéaste de notre temps*). Dès lors la série de documentaires offre au spectateur différentes approches du témoignage, ce qui nous permet d'en déduire que, si le témoignage est obligatoire, le documentariste n'est néanmoins pas dans une contrainte étouffante. Il est libre de l'aborder comme il le souhaite, selon sa propre créativité et ses propres idées.

Mais le choix d'approcher le sujet de telle ou telle manière ne signifie pas

29 Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lorsque Clio s'empare du documentaire (Volume 2) – Archive, témoignage, mémoire*, Paris, INA, 2011, pp.139-140.

pour autant que le témoignage se transforme en fiction. Pour que le témoignage soit une fiction, il faudrait que l'univers filmique du cinéaste étudié, s'il s'agit de films de fiction, remplace l'univers filmique du documentaire. Là encore, il faut changer la nature des images en passant d'un cinéma à l'autre. Parfois, le documentariste reprend le décor des films du cinéaste. Dans *Max Ophuls ou la ronde*, par exemple, les témoignages se déroulent soit devant des extraits de films, soit dans le décor utilisé pour réaliser *Lola Montès*. Dans les deux cas, deux espaces-temps se rencontrent et cohabitent dans le même plan. La citation rentre dans le témoignage et elle lui transmet une part de son univers filmique.



Citation derrière le témoin

Témoin dans le décor reconstitué

L'autre méthode consiste à filmer *à la manière du* cinéaste étudié. Là encore, le réalisateur renvoie à l'univers des films de l'auteur étudié et il insère ainsi de la fiction dans l'entretien. Le témoignage ne peut donc pas avoir une ambiance fictive s'il n'y a pas de coprésence avec la citation.

Dans ce cas, qui est le véritable réalisateur du documentaire ? Insérer des citations et reprendre l'esthétique de l'auteur de films peut poser question sur la paternité de l'oeuvre. Comme nous l'avons précédemment vu, parfois, les documentaires ont un univers filmique presque identique à ceux des films du cinéaste étudié. Mais les plans du film, aussi proches qu'ils peuvent l'être des

oeuvres du cinéaste, ne sont jamais totalement identiques à eux. Il y a toujours des différences qui distinguent le documentaire des films de l'auteur. Ces différences sont souvent l'expression de la pensée du documentariste. Ce dernier ne peut créer avec un regard objectif. Qu'importe le nombre de citations ou de plans filmés par le documentariste, le réalisateur du film est toujours celui qui a le *Final Cut*. Les plans ne sont rien tant qu'ils ne sont pas choisis et montés. Ce travail, c'est toujours le réalisateur ou un membre de son équipe qui s'en occupe, jamais l'auteur de films. Le documentariste est donc toujours le réalisateur du documentaire.

Pour en revenir aux entretiens, il semble que le témoignage ne puisse jamais être totalement fictif. Car la part fictive qu'il est possible de trouver dans certaines de ces séquences, n'est pas due à l'entretien mais à la citation. Pour que le témoignage soit une fiction, il faudrait que le témoin joue, du début à la fin de l'entretien, un personnage, et que son discours soit faux. Mais dans ce cas là, il ne s'agirait plus d'un témoignage. De toute manière, les réalisateurs ne désirent pas transformer complètement la nature du témoignage. Cela reviendrait à respecter les règles cinématographiques actuelles. Or, c'est contraire à *Cinéma, de notre temps*.

Le témoignage et la citation sont vus soit comme des documents, soit comme des fictions, selon les besoins du documentaire. Les réalisateurs utilisent ces deux éléments dans le but de supprimer certaines limites liées au cinéma, et de dédoubler le regard du spectateur. Les films doivent aider le public à modifier sa perception sur les choses. En règle générale, les réalisateurs de la collection ne sont jamais totalement libres dans la réalisation de leurs films. Ils ne peuvent

remplacer le témoignage et la citation par d'autres matériaux. La liberté de création des documentaristes ne se ressent donc pas dans le contenu des films mais plutôt dans leurs formes. Comment les réalisateurs réalisent-ils une œuvre originale à partir d'un cahier des charges ? Quels chemins prennent-ils pour mener à bien leur projet ? Réussissent-ils à atteindre les objectifs de la collection ?

CHAPITRE II

MANIER LES PREUVES



Georges Franju, le visionnaire, André S. Labarthe, 1996.

I. L'ENTRETIEN : UN ESPACE DE CONFRONTATION

Les documentaristes ne reprennent pas des témoignages préexistants. Ils effectuent des entretiens qui peuvent durer plusieurs jours, pour recueillir les paroles des témoins. Il est rare que ce soit des témoignages écrits ou uniquement sonores. Filmer un entretien, ce n'est pas simplement enregistrer le discours d'une personne, c'est aussi l'installer dans un espace et le filmer en action (sa gestuelle, ses réactions face aux imprévus, etc). Si le réalisateur ne reste pas passif face aux discours auxquels il n'adhère pas, il est pourtant rare que celui-ci s'exprime à l'oral. Le documentariste laisse-t-il donc entendre uniquement le discours du témoin, comme c'est souvent le cas avec la citation intégrale, ou témoigne-t-il également en utilisant une autre méthode ?

1. Le *témoignage cinématographique*

Dans *Claude Chabrol l'entomologiste*, il y a deux sortes de témoignages : le témoignage du début où l'auteur de films joue son propre rôle pendant que sa voix *over* narre sa méthode de travail, et ceux



1^{ère} séquence *Claude Chabrol, l'entomologiste*.

effectués avec Jean Douchet. La première séquence est mise en scène à la manière du cinéaste étudié. Le documentaire s'ouvre comme si le narrateur-

personnage allait raconter au spectateur une histoire. Ici, le travail de mise en scène est total. Nous pouvons même nous demander si, à cet instant, nous ne basculons pas complètement dans la fiction.

Plus tard, Claude Chabrol est assis dans son canapé. Il répond aux questions de Jean Douchet. Une télévision, installée près d'eux, diffuse les films du réalisateur. Le décor est remanié spécialement pour le film. L'entretien se déroule d'une manière assez classique quand, tout à coup, le téléphone sonne. Ce détail, s'il n'était pas prévu au départ, va finalement être utilisé pour créer l'ambiance du film. C'est quand la caméra délaisse une première fois les deux hommes pour aller vers le téléphone, puis quand elle filme Claude Chabrol entrain de partir pour aller répondre au deuxième appel, que l'appareil téléphonique prend de l'importance dans le documentaire. Il devient un élément de mise en scène.



Décor de l'entretien

Plan sur le téléphone qui sonne

Tout choix de cadrage, toute initiative sur les objets et sur les personnes à filmer, implique un point de vue. Selon l'endroit où la caméra filme, elle donne une interprétation particulière des rencontres avec les témoins. Une caméra portée ne produit pas le même effet qu'un plan fixe, de même qu'un travelling n'exprime pas la même chose qu'un zoom, etc. Les choix de filmage créent un sens qui est toujours différent d'un film à l'autre. De plus, pendant le montage, le documentariste peut décider de ne pas couper l'entretien ou il peut choisir de le

monter en parallèle avec les autres témoignages (*Jean Vigo*). Il peut aussi ajouter une voix *over* ainsi que des images qui contredisent les témoins (*La Nouvelle vague, remède ou poison?*), etc. Le témoignage est à la merci du réalisateur. Si les cinéastes étudiés transmettent à l'oral leurs pensées, les documentaristes, quant à eux, le font par l'intermédiaire de l'image. Les entretiens ne sont pas dénuées d'interprétation.

Le documentariste se sert du langage cinématographique pour émettre son point de vue. Il ne censure jamais le discours du témoin, il ne fait, au pire, que lui rétorquer son désaccord. Malgré le fait que le documentariste et le témoin s'expriment en même temps, il n'y a jamais un discours qui prend le pas sur l'autre. Les films ne font qu'exposer des opinions sur des sujets précis. Il y a là une nouvelle manière de dédoubler le regard du spectateur par le biais de deux discours qui se manifestent en même temps.

Ces deux témoignages n'ont pas les mêmes visées. Le témoin rapporte ce qu'il sait sur l'auteur de films et sur son cinéma. Son témoignage sert de preuve au message filmique du documentaire. Le réalisateur, quant à lui, témoigne, à cet instant, de ses sentiments et de ses actions. Son témoignage, que nous appellerons *témoignage cinématographique*, renvoie à une expérience vécue (expérience spectatorielle, la rencontre entre le documentariste et l'auteur de films, etc.). Contrairement au message filmique, il est toujours ponctuel. Il ne s'exprime que pendant les entretiens.

Nous pourrions être tenté de le comparer à la citation. Mais la citation ne devient un témoignage qu'à partir du moment où elle est vue dans une attitude documentarisante. Le spectateur, avant même de la voir, décide de regarder les extraits de films comme des documents sur le cinéaste étudié. Sa fonction de

témoin est donc lié au statut filmique. Le *témoignage cinématographique*, quant à lui, ne dépend pas seulement du regard du spectateur, il est aussi lié à la nature du film. Il n'est pas un témoignage passé qui s'actualise dans le présent de l'image, ni une fiction qui peut se regarder comme un document. Il est un document visuel qui n'existe que dans un film.

Le *témoignage cinématographique* fait partie du message filmique, tout comme en font partie les propos des témoins, les citations et les réflexions générales du réalisateur sur le cinéma. S'il peut facilement être confondu avec le message filmique, il n'est pourtant qu'un morceau de celui-ci. Les messages filmiques des documentaires ne se limitent pas à l'étude des films des auteurs étudiés. Ils transmettent les idées du documentariste au spectateur et non pas uniquement ses expériences.

Bien que le témoignage du témoin soit différent de celui du documentariste, ils sont tout de même vus et entendus au même moment. C'est pourquoi, quand il s'agit de filmer l'auteur de films, il devient intéressant de se demander lequel des deux témoignages a le plus d'impact sur le public. D'un côté, le spectateur est plus enclin à se focaliser sur le témoignage de l'auteur puisqu'il regarde le documentaire dans le but d'en savoir plus sur lui, mais de l'autre côté, il est indéniable que le langage cinématographique a plus de force que le langage verbal dans un film. Le discours oral n'utilise que le son pour exprimer la pensée du cinéaste alors que le *témoignage cinématographique* emploie l'image, le son et toutes les autres formes d'arts et de langages pour se développer. De ce fait, le témoignage oral de l'auteur de film est bien plus pauvre que le *témoignage cinématographique*.

Bien que le public soit là pour écouter la parole du cinéaste étudié, c'est

pourtant le *témoignage cinématographique* qui retient le plus son attention. Il monopolise tous les sens de ce dernier, contrairement au discours du cinéaste. Mais comme nous l'avons précédemment dit, le *témoignage cinématographique* n'est pas là pour étouffer la parole du témoin. C'est pourquoi, même si le spectateur y prête plus attention que le discours verbal, celui-ci a plutôt tendance à mettre en avant la pensée de l'auteur de films en même temps que celle du documentariste. Soit il crée des contrastes avec le deuxième discours, soit il l'approfondit. Le *témoignage cinématographique* est essentiellement l'interprétation du documentariste sur le cinéma de l'auteur de films. Il y a donc forcément toujours un renvoi au deuxième discours. Cette supériorité du *témoignage cinématographique* face au discours du cinéaste étudié permet d'atténuer les propos de ce dernier (nous retrouvons là la volonté de ne pas montrer de paroles de vérité) afin que le documentariste soit, lui aussi, entendu.

2. À chaque discours, sa scène

Certains entretiens ont un caractère plus intime que d'autres. Le choix de filmer et d'écouter des chercheurs en cinéma ou celui de laisser le cinéaste ou ses proches s'exprimer, oriente le réalisateur sur le contexte et l'espace dans lesquels il va filmer les entretiens.

Les proches du cinéaste étudié sont souvent seuls face à la caméra. Dans *Catherine Breillat, la première fois*, Catherine Breillat, Roxane Mesquida, Pascale Chavance et Luc Moullet témoignent, à tour de rôle, dans un espace peu fréquenté ou clos. Aucun témoin ne va à la rencontre de l'autre ; ils ont chacun leur espace-temps. Bien que le spectateur entende parfois Luc Moullet poser des questions

aux témoins, il ne le voit jamais rentrer dans le cadre. Le documentariste, en laissant les témoins raconter leurs expériences face à la caméra, reprend le principe du confessionnal. Ce dispositif met en confiance les témoins. Il aide le réalisateur à obtenir des aveux parfois difficiles.



Catherine Breillat



Roxane Mesquida



Pascale Chavance



Luc Moullet

Le spectateur peut remarquer la gêne ressentie par Catherine Breillat quand elle est interrogée dehors, près des escaliers utilisés pour *Tapage Nocturne*. Elle a du mal à répondre à Luc Moullet. C'est le seul moment dans le documentaire où elle est mal à l'aise, mais c'est aussi la seule séquence où elle est filmée en extérieur, sous le regard des passants. Les entretiens publics sont préférables lorsqu'il s'agit d'obtenir un discours général sur un cinéaste. Ce type d'espace n'est nullement un lieu pour se confier. Cependant, il arrive qu'un théoricien, par exemple, témoigne dans un espace isolé sans pour autant parler de choses intimes. C'est notamment le cas dans *La première vague : I. Delluc et Cie* avec Jean Mitry. Ce que nous proposons là ce ne sont donc pas des règles qui s'appliqueraient à toute la série, mais des pistes et des remarques qui permettent de

comprendre de quelles manières les documentaristes ont pu réaliser leurs scènes de témoignages et à quelles fins.

Parfois, le cinéaste étudié peut être confiné dans une pièce avec un groupe de personnes. Le documentariste ne filme plus d'une manière frontale les confessions d'un réalisateur, il s'intéresse plutôt à la relation qui se crée au fil de l'entretien entre les individus. Le témoignage est transmis au spectateur d'une manière indirecte, par l'intermédiaire d'un groupe d'individus ou de collaborateurs. Les paroles du témoin s'adressent d'abord à l'individu avec lequel il discute avant de s'adresser au spectateur. Par exemple, dans la première partie de *Jerry Lewis*, le cinéaste fait une intervention dans une classe de cinéma. Les étudiants prennent la place des intervieweurs de

Cinéma, de notre temps. La caméra filme l'échange qu'il y a entre les étudiants et le cinéaste. Jerry Lewis fait son *show*. Au fil de l'entretien, le spectateur découvre Jerry Lewis alors que ce dernier est entouré



Entrée de Jerry Lewis dans une salle remplie d'étudiants

d'inconnus. Si les documentaristes isolent souvent le cinéaste pour obtenir des confidences, nous pouvons constater, avec cet exemple, que cela n'est néanmoins pas une nécessité. La raison en est que l'entretien s'adapte souvent à la personnalité de l'auteur de films.

À l'inverse, un avis général sur un cinéaste s'appuie toujours sur des preuves et des analyses. Il est dénué de tout affect et de toute proximité avec l'auteur. Dans *No comment*, par exemple, plusieurs théoriciens du cinéma se

réunissent dans un appartement afin de réfléchir sur *Film socialisme* de Jean-Luc Godard. Pour éviter tout avis subjectif sur le film, le témoin est constamment repris par les autres théoriciens. Entre deux paroles, un profond silence se fait ressentir dans l'appartement austère. Le réalisateur utilise tous les outils qu'il possède pour créer de la distance entre les témoins, le spectateur et *Film socialisme*.

D'autres films de *Cinéma, de notre temps* ont ce type de témoignage. Certains l'utilisent pour mieux le détruire. Par exemple, Michel Simon, dans *Sacha Guitry*, dément les mensonges dits sur l'auteur de films. Hormis ce cas, les avis impersonnels ne sont, en général, présents que pour parler du cinéma du réalisateur étudié. Rare sont ceux qui ne sont pas utilisés dans le même but que *No comment*. Ou alors, ils sont utilisés par défaut, quand il n'y a aucun proche du cinéaste ni aucune trace filmique qui permette de parler de la vie de l'auteur. Ce type de témoignage est fondé sur l'observation des choses. La distance qu'elle implique, empêche le documentariste de l'utiliser à d'autres fins que celles énumérées.

Le dispositif choisi par le documentariste pour enregistrer le témoignage donne le ton à l'entretien. Le réalisateur oriente le témoin vers un type précis de témoignage. Souvent, lorsque le témoin se confie dans un espace privé, le spectateur est pris d'empathie pour lui. L'effet est voulu. Le réalisateur l'a produit et favorisé grâce à la création d'une ambiance particulière. Mais à chaque témoignage, sa scène ! Aucun entretien ne se déroule de la même manière. Dès que nous tentons d'émettre une théorie sur un espace qui favoriserait la confession, nous lui trouvons immédiatement un contre-exemple. Il est possible de voir des points communs entre différents entretiens mais jamais d'en ressortir

des généralités. L'originalité de ces séquences n'est donc pas due aux types de témoignages qu'il est possible de trouver dans la collection, mais elle provient des différentes mises en scène créées par les réalisateurs. Si les documentaristes utilisent des démarches courantes pour favoriser l'obtention de telle ou telle parole, chacun crée son propre dispositif pour témoigner.

Ne pouvons nous donc pas dire qu'il y a là un désir implicite de vouloir diriger le témoin et orienter son témoignage ? Contrairement à la fiction, le témoin ne récite pas un texte, il s'exprime librement. Seulement, quand le documentariste favorise tel ou tel témoignage par le dispositif qu'il met en place, il influence le discours du témoin. Pour mener à bien son projet, le réalisateur est obligé de garder le contrôle des entretiens, même s'il sait que, si les réponses ne conviennent pas, il pourra toujours, par la suite, les supprimer lors du montage. Le documentariste prend donc part au discours du témoin. Il en est en partie responsable.

Il n'y a pas de valorisation du témoignage de l'auteur de films comme le spectateur pourrait s'y attendre, mais bien une mise en avant des idées du documentariste. Ce sont les réflexions de ce dernier qui sont majoritairement exposées dans le film, et non les problèmes que soulève le cinéma de l'auteur étudié. Naturellement, comme le documentariste travaille sur les films d'un autre réalisateur, il n'est pas rare que les idées de l'un soient liées à la pensée de l'autre, et que, par conséquent, les questions posées dans les œuvres filmiques de l'auteur se retrouvent dans le documentaire. Mais c'est tout de même toujours la parole du documentariste qui prédomine sur celle de l'auteur de films. C'est pourquoi il est possible d'étudier, à plusieurs reprises, le même auteur de films sans que cela ne nuise à la singularité des documentaires concernés. La pensée du cinéaste étudié

est la même d'une œuvre à une autre, mais le réalisateur, quant à lui, change d'un film à l'autre de la collection.

II. L'ACTE DE CITER

Antoine Compagnon écrit : « la citation en tant que signe appelle toutes ces modalités de la perception, elle opère dans le discours un départ de sens que ni la reconnaissance ni la compréhension, séparées ou associées, ne suffisent à traiter, un départ de sens qui demande une interprétation³⁰. » Les extraits de films qui sont antérieurs au documentaire, ne sont pas suffisants pour être reconnus comme des citations. Ils ont besoin de l'intervention d'éléments extérieurs pour acquérir de nouveaux sens. La citation n'existe que si le réalisateur donne sa propre interprétation des plans cités. Marie-France Chambat-Houillon écrit :

« La citation à la télévision suit le dogme du respect de la littéralité du texte source, dogme issu du modèle verbal général, mais avec cette particularité non négligeable que le lieu d'accueil, l'émission télévisée, est de nature plurisémiotique. Cette nature du discours de l'émission permet l'existence à la télévision de citations de paroles orales et de propos écrits, d'images fixes muettes comme d'images mouvantes et sonores, de musique écrite ou bien jouée. Cette "capa-cité" exemplaire permet au média télévision d'avoir pour objet de citation la totalité de la gamme des discours possibles tout en respectant leur nature expressive initiale³¹. »

Citer à la télévision est un geste *inter-sémiotique*. Cela amène à se poser la question suivante : jusqu'où y a-t-il encore citation ?

30 Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p.72.

31 Marie-France Chambat-Houillon, « De l'audiovisuel vers le télévisuel : deux modèles de citation pour les émissions de télévision », *Citations 1 – citer à travers les formes – Intersémiotique de la citation*, op. cit., p.183.

1. Le choix de la citation

L'art de citer, c'est savoir composer une nouvelle oeuvre à partir de matériaux divers. Un des tous premiers gestes dans la réalisation du documentaire consiste à choisir quels types de citation utiliser, et quelles coupes effectuer dans le film source, pour ensuite intégrer le morceau dans le documentaire. Tout cela dépend du message que veut transmettre le réalisateur. Comme l'explique Florence Claisse : « choisir, reproduire, modifier, c'est faire naître un nouvel état de choses, une nouvelle réalité. Si ces actes sont accomplis par le langage, alors le discours produit va à la fois créer un monde et s'y référer³². » Choisir un extrait de film signifie réaliser un documentaire tout en regardant un autre film. La citation a un double visage. Elle est un morceau d'une nouvelle oeuvre et la trace d'un film passé. Elle a pour fonction d'être le lien entre le passé et le présent. Elle est comme un entre-deux sur la courbe du temps.

« L'énonciateur citant peut choisir de ne pas conserver l'intégralité de la nature expressive de la séquence citée, introduisant par là, une hiérarchie implicite entre les matières d'expression initiales qui seront retenues dans la citation³³ ». Il s'agit là d'une citation partielle. Nous ne retiendrons là que trois matières d'expression :

- Le son. Dans *Éric Rohmer, preuves à l'appui*, les documentaristes citent le film par l'enregistrement sonore. Nul besoin de montrer l'image, le son suffit à faire remémorer au public la séquence de *Pauline à la plage*.
- L'écrit. Les articles de journaux et les écrits tels que les scénarii, les notes

32 Florence Claisse, *L'énonciation cinématographique*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1997, p.47.

33 Marie-France Chambat-Houillon, « De l'audiovisuel vers le télévisuel : deux modèles de citation pour les émissions de télévision », *Citations 1 – citer à travers les formes – Intersémiotique de la citation, op. cit.*, p.184.

de tournage ou encore les textes adaptés, renvoient à un film sans pour autant y faire directement référence. *Catherine Breillat, la première fois* est constitué, par exemple, de plans sur des articles de journaux qui critiquent *36 fillettes*.

- La photographie. L'image seule suffit à ramener le film dans la mémoire du spectateur. C'est notamment le cas dans *Alain Cavalier, 7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine* où le cinéaste parle de ses films à travers des photographies de tournage. Souvent, il les montre à l'intérieur d'un cadre grossissant qui a la forme d'une télévision. Le spectateur a l'impression de regarder des images cinématographiques mises sur pauses.

Ces citations renvoient à des films mais elles ne sont jamais des références entières. Elles doivent être complétées par autre chose. Le documentariste s'emploie à cette tâche, et il crée ce qu'il manque à la citation : son interprétation sur le cinéma étudié. Dans la séquence, il y a donc à la fois l'objet étudié et son analyse. Lorsque le documentariste expose son point de vue dans le film, il peut soit compléter, soit rectifier, soit prolonger la pensée du cinéaste étudié. Dans tous les cas, il actualise la pensée de l'auteur de films.

De nombreux extraits sont commentés par un témoin ou par l'intervieweur. Dans *La première vague : II. Marcel L'Herbier une re-vision*, par exemple, Eve Francis raconte comment fut Marcel L'Herbier sur le tournage d'*El Dorado*. Au même moment, un extrait de ce film est diffusé à l'écran. Marie-France Chambat-Houillon écrit :

« À cette possibilité de l'énonciateur citant de sélectionner les traits pouvant être répétés littéralement s'ajoute celle de mettre en place une stratégie de compensation des matières signifiantes du texte cité par sa recontextualisation dans son environnement télévisuel inédit. Cette compensation expressive se retrouve souvent

à l'oeuvre dans les citations partielles : soit en proposant une médiation visuelle inédite [...] lorsqu'une citation cinématographique se décline musicalement ; soit, inversement, en ajoutant des commentaires *ad hoc* sur une citation cinématographique strictement visuelle, amputée de sa qualité sonore initiale³⁴. »

Nous ne pouvons pas être entièrement d'accord avec ce que dit Marie-France Chambat-Houillon. Car si, effectivement, il arrive qu'un commentaire soit sur une citation partielle (par exemple, une voix *over* commente des photographies de films dans *Luis Bunuel : un cinéaste de notre temps*) ou qu'un décor autre que celui du film cité apparaisse à l'image pendant que le spectateur écoute le son de l'extrait de film (à la fin de *Samuel Fuller, Independent Film-maker*, la bande son de *La maison de bambou* passe sur une pancarte noire, puis elle continue sur le générique), les ajouts de mise en scène et ceux faits au montage peuvent aussi être présents dans des citations totales (dans *Le Home cinéma des frères Dardenne*, par exemple, la citation totale est parfois ralentie, comme si celle-ci se trouvait sur un écran dont les bords ne seraient pas révélés, et qu'une personne en hors-champ la manipulait avec l'aide d'un magnétoscope). L'intérêt de ces ajouts n'est donc pas forcément compensatoire.

Selon nous, ces suppléments ont comme objectif de doubler l'enjeu. D'une part, le réalisateur, à cet instant, dédouble le regard du spectateur et d'autre part, il y a une double lecture³⁵ de l'extrait. Les réalisateurs ne se contentent pas simplement d'intégrer des références sur le cinéaste étudié, ils utilisent également la citation à d'autres fins comme, par exemple, celle qui consiste à analyser

34 Marie-France Chambat-Houillon, « De l'audiovisuel vers le télévisuel : deux modèles de citation pour les émissions de télévision », *Citations 1 – citer à travers les formes – Intersémiotique de la citation*, op. cit., p.185.

35 Il ne faut pas confondre la double lecture avec une double nature. La double lecture signifie qu'il faut lire sur deux niveaux la citation. Le spectateur trouve simultanément deux interprétations du plan. La nature, quant à elle, est l'ensemble des propriétés qui constituent l'image. Elle est ce sur quoi l'interprétation se fait mais elle ne crée pas simultanément de double interprétations de l'image. Elle ne crée qu'une seule image. Elle est rattachée à la matière tandis que la lecture d'une image est obligatoirement rattachée au spectateur.

l'extrait plan par plan afin d'essayer de comprendre l'esthétique du réalisateur. Grâce à ces éléments, ils expérimentent de nouveaux procédés. Ils s'approprient la citation sans perdre son lien avec le film d'origine.

Certains extraits de films utilisés dans les documentaires sont assez longs. Leur durée se justifie soit par un souci d'immersion dans le cinéma de l'auteur de films, soit par un désir de montrer la virtuosité du cinéaste sur des actions précises. Comme exemple, nous pouvons citer les extraits de films de *La première vague : I. Delluc et Cie*, ou encore ceux de *Busby Berkeley*. Le risque avec ce type de citations est qu'elles ont tendance à faire plonger plus profondément le public dans l'univers filmique des extraits cités. Quand le documentariste cite un film, le spectateur peut oublier qu'il ne regarde pas un film de fiction mais un documentaire : le spectateur peut se méprendre sur la fonction de la citation. Comme le fait remarquer Sébastien Févry, « si le spectacle second est suffisamment développé, il peut captiver l'imaginaire du spectateur. La représentation enchâssée acquiert une certaine autonomie et se détache de la diégèse première. La scène n'est plus une scène, l'écran une toile. Le spectateur n'a plus conscience d'être face à un spectacle. Il se projette alors dans l'espace même de la représentation³⁶. » Ce malentendu peut modifier, durant un instant, la nature de l'univers filmique.

Si une citation peut être un document, la réciproque est-elle possible ? Les images d'archives peuvent-elles être des citations ? Dans *Souleymane Cissé*, le réalisateur insère des images d'archives relatant certains épisodes historiques de l'Afrique. Dans *Oliveira l'architecte*, Paulo Rocha utilise des images d'archives sur l'exposition internationale d'automobiles, d'avions et des sports en Mai 1924.

36 Sébastien Févry, *La mise en abyme filmique*, Liège (Belgique), Éditions du céfal, 2000, p.73.



Film d'archive dans *Souleymane Cissé* Film d'archive dans *Oliveira, l'architecte*

Dans les deux documentaires, ces images ont été extraites de films d'archives. Si nous suivons la définition de la citation³⁷, rien ne nous permet de contredire le fait que les images d'archives puissent être des citations. Il n'est pas nécessaire que la personne qui filme ces événements soit un auteur de films, ni que ces images soient les passages d'une œuvre filmique, pour qu'il y ait citation. Il suffit simplement que ces images proviennent d'un film antérieur.

Bien entendu, lorsque le documentariste utilise des images d'archives, il est difficile de renvoyer le spectateur au film source, puisqu'il y a de grandes chances que celui-ci ne le connaisse pas. Mais à défaut de le connaître, le public peut se l'imaginer. Les extraits fournissent le contexte historique, l'événement filmé, le grain de l'image ainsi que la méthode utilisée pour filmer l'action. Il y a suffisamment d'éléments pour essayer de deviner comment peut être le film source. Dans ces conditions, le renvoi au film ne peut pas être exact mais il est possible. De toute façon, à chaque fois qu'un spectateur ne connaît pas le film cité, il opère de la même manière. Lorsque le public sait que c'est un extrait issu d'un autre film qu'il ne connaît pas, inconsciemment, il tente d'imaginer le film cité dans son entier. Les guillemets des images d'archives étant fortement soulignés, le

³⁷ La citation : « passage d'un texte rapporté exactement et signalé comme tel » (Collectif, *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2000, p.221).

spectateur ne peut ignorer qu'il s'agisse là d'une autre forme de citations. Elles sont une preuve supplémentaire qui nous permet d'affirmer qu'il existe un grand nombre d'éléments divers pour citer un film dans *Cinéma, de notre temps*. Cependant, il convient de bien choisir celui qui est le plus adapté à l'intention du documentariste.

Il semble difficile de trouver une limite à la citation. Tout morceau récupéré sur un autre film et réemployé par le documentariste peut renvoyer à sa source de départ. Ces morceaux peuvent être très divers, ce ne sont pas nécessairement des extraits de films du cinéaste étudié. Quand les documentaristes intègrent les citations à leurs films, ils multiplient les discours et les sens de ces fragments par l'actualisation de la pensée que l'extrait véhicule. La citation s'assemble au reste du film et elle peut, selon la manière dont elle est utilisée, aider à modifier la nature de l'univers filmique. Dans ce cas, elle dépasse la simple fonction de référent puisqu'elle interpelle en même temps le spectateur sur les données qu'il reçoit lorsqu'il regarde un film. La citation a plusieurs visages et plusieurs fonctions.

2. Comme des *rushes*

Il suffit de voir comment les documentaristes reprennent les citations, pour prendre conscience qu'ils les utilisent comme n'importe quel autre morceau du film. Ils se les approprient afin qu'elles s'harmonisent avec le reste de l'oeuvre filmique.

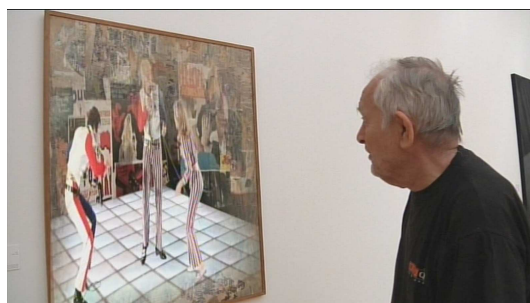
Dans certains documentaires, des extraits de films sont diffusés sur des écrans de cinéma, de télévisions, d'ordinateurs ou encore sur celui d'un Ipod.

André S. Labarthe écrit :

« Jusque là, citer un film, à quelques très rares exceptions près, c'était laisser la place au film sur toute la surface de l'écran. Ou du téléviseur, mais le téléviseur était assimilé à l'écran de cinéma. Aujourd'hui, citer un film, ce peut être aussi citer la manière dont ce film est perçu. Dans certains films récents que nous avons tournés pour Cinéma, de notre temps, comme le *David Lynch* de Guy Girard, ou le *Chabrol* et le *Scorsese* dont j'ai assuré la réalisation, les extraits de films cités sont montrés sur des moniteurs, c'est-à-dire encadrés par le bois ou la matière plastique qui entoure l'écran. Cet encadrement de l'écran [...] n'est pas sans conséquences. D'abord il réinstalle un cadre là où le cinéma, comme l'a montré Bazin, avait su voir un cache. Ensuite, à cause des circonstances qui accompagnent l'usage de la télévision, éclairage, présence des objets familiers, conversations, etc., il contribue à diminuer la fascination de l'image. L'image télévisée n'occupe qu'une portion de l'espace où s'exerce notre perception. Le film est comme contaminé par les objets qui entourent le téléviseur. Il devient, ou tend à devenir, lui-même, un objet, parmi d'autres objets. D'une certaine façon, il devient un film cité. [...] Montrer un extrait de film sur un moniteur lui-même montré [...], c'était en quelque sorte, introduire des guillemets, marquer les limites spatiales de la citation.³⁸ »

Ces écrans s'appellent des écrans seconds et ce type de citation, des films seconds.

L'écran second « est une délimitation spatiale, une restriction visuelle, un marquage de champ, une figure de l'image, et il a toujours, comme tel, quelque chose de muet, il agit le redoublement sans le parler, il l'accomplit sans le déclarer³⁹ ». Dans *L'archipel du cas'o*, Sébastien Juy utilise les cadres des peintures pour citer les films de Marc'o. Dans un musée, le cinéaste regarde un tableau quand, tout à coup, un extrait de film apparaît dans le cadre, à la place de la toile. Les



Écran second dans *Marc'o*

38 André S. Labarthe, « Citer le cinéma » in *La saga Cinéastes de notre temps*, op. cit., pp.42-43.

39 Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p.73.

écrans seconds du documentaire deviennent des miroirs (les films de Marc'o sont son reflet ou son envers). Ils donnent au témoin le statut de spectateur.

Parfois, le public est dupé. Il pense regarder une citation en plein écran quand, tout à coup, le chef opérateur dézoome. À cet instant, il dévoile l'écran second sur lequel est diffusé l'extrait. Dans *Jacques Becker*, un extrait d'*Edouard et Caroline* est, dans un premier temps, vu en plein écran puis, grâce à un mouvement optique, l'écran de cinéma finit par apparaître.



Avant dézoomage

Après dézoomage

Dans ce cas, le dézoomage entraîne un changement d'univers diégétique. Le public subit ce que Dominique Blüher appelle « la mise en scène de l'embranchement » : « on passe du film second au film premier ; l'embranchement sur le film premier révèle ainsi après-coup que les images précédentes appartiennent non au film premier, mais au second niveau enchâssé. Le spectateur (réel) est alors contraint de réinterpréter ce qu'il vient de voir à la lumière de ce nouveau contexte⁴⁰ ». Ce type de plan est à la fois une réflexion sur la place du spectateur et un rappel sur le fait que l'image cinématographique est trompeuse. Le spectateur doit se méfier et rester actif face à l'image pour pouvoir toujours la réinterpréter en cas de changement. Lors du dézoomage, il y a comme un

⁴⁰ Dominique Blüher, *Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*, Lille, Atelier national de la reproduction des thèses, 1996, pp.116-117.

basculement qui s'opère dans l'esprit du spectateur, comme si cette rupture le réveillait de son demi-sommeil. Il prend tout à coup ses distances face à l'image, ce qui l'amène à réfléchir sur ce qu'il vient de voir.

Dans *David Cronenberg, I Have To Make The Word Be Flesh*, le réalisateur utilise l'écran second pour un tout autre but. Un extrait du *Festin Nu* se rembobine. En contrechamp, le spectateur voit Serge Grünberg appuyé sur la télécommande. A cet instant, ce n'est plus David Cronenberg qui est maître de ses œuvres mais le théoricien. André S. Labarthe établit ici une réflexion sur le travail de l'image par l'intermédiaire de Serge Grünberg. Le théoricien utilise la télévision et le magnétoscope comme des outils pour analyser le film. André S. Labarthe constate que « le photogramme est un objet trompeur et le magnétoscope, qui permet l'arrêt sur image, un outil qui nous abuse. L'un et l'autre ouvrent à une autre jouissance, Roland Barthes l'avait noté, qui voyait dans le photogramme une autre manière de lire le cinéma, mais cette autre jouissance ne jouit pas de la même façon⁴¹. » Il y a une réflexion sur les différents moyens utilisés pour analyser une image, et sur ce que ces derniers amènent comme modifications dans le visionnage d'un film. André S. Labarthe questionne là son propre travail ainsi que les nouvelles techniques de diffusion d'un film. Il fait à la fois une étude du cinéma et une étude de l'étude du cinéma. C'est un acte réflexif.



Plan 1

Plan 2

Plan 3

Dans *Nanni Moretti*, dans *Chahine & Co* ou encore dans *John Cassavetes*,

41 André S. Labarthe, *Du premier cri au dernier rôle*, Yellow Now, 2004, p.68.

certaines citations apparaissent pendant que les cinéastes sont en train de monter les films cités. Elles sont diffusées soit en plein écran, comme dans *John Cassavetes* par exemple, soit sur l'écran de la table de montage. Ce qui est intéressant ici, ce n'est pas la citation en tant que telle, mais le travail qui y amène, c'est-à-dire le processus de création. Dans *Où gît votre sourire enfoui ?*, Pedro Costa décide de filmer les *rushes* du prochain film de Straub et Huillet



Citation dans l'écran de la table de montage dans *Où gît votre sourire enfoui ?*

directement sur l'écran de la table de montage. Le spectateur observe le travail minutieux des monteurs. Il n'y a plus la dimension imaginaire du film. Le réalisateur montre l'envers du décor, c'est-à-dire l'aspect technique du cinéma. C'est de

nouveau un acte réflexif, sauf qu'il ne s'agit pas ici de réfléchir sur le travail du théoricien mais plutôt sur celui du cinéaste.

Les films seconds peuvent aussi renvoyer au contenu premier du film. « La réflexivité filmique désigne tous les jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir soit avec les autres films, soit avec lui-même⁴² ». La mise en abyme est un type de réflexivité filmique homofilmique. Elle « ne se contente plus de réfléchir l'énoncé du film cadre ; elle réfléchit également le processus d'énonciation cinématographique⁴³ ». Souvent, les mises en abyme des documentaires de la collection ont pour but de réfléchir soit sur les propos du cinéaste, soit sur leurs univers filmiques, soit sur le dispositif mis en place par les

42 Jacques Gernstenkorn, « À travers le miroir. Notes introductives », *Le cinéma au miroir*, Paris, Vertigo, 1987, n°1, p.9.

43 Sébastien Févry, *La mise en abyme filmique*, op. cit., p.29.

documentaristes. C'est une méthode simple pour comprendre le cinéma d'autrui tout en réfléchissant sur le cinéma d'une manière générale.

Mais lorsque le réalisateur utilise des citations pour réfléchir sur le cinéma, n'y a-t-il pas plutôt, dans les documentaires, une *réflexivité mutuelle*. Dans *Boetticher Rides Again*, par exemple, Philippe Garnier diffuse des extraits de westerns de Budd Boetticher sur un écran portable. S'il s'agissait d'une mise en abyme traditionnelle, le film second devrait renvoyer au film premier – le thème du film premier (les westerns du cow-boy Boetticher) se reflète dans le film second, et les décors et le format du film second sont les mêmes que celui du film premier.



Plan 1

Plan 2

Ici, c'est le documentariste qui reprend l'esthétique des films du cinéaste étudié, et non pas l'inverse. Il serait donc plus juste de dire que c'est le film premier qui s'adapte aux films seconds. Pourtant, il serait aussi absurde de rejeter complètement notre idée de départ. Car la reprise de films implique de modifier les extraits utilisés, afin de pouvoir, par la suite, les assembler et les harmoniser avec le reste du documentaire. La citation s'adapte donc toujours à la structure et à l'esthétique du film premier. Les films se réfléchissent mutuellement. Nous avons pris comme exemple un cas de mise en abyme, mais nos propos conviennent pour tous les autres types de réflexivités filmiques traités dans les documentaires qui utilisent la citation. La réflexivité filmique ne se fait pas toujours à sens unique,

elle peut parfois se produire dans les deux sens.

« Dans les cas de réflexivité *hétérofilmique*, le film renvoie à d'autres films que lui-même. [...] Relevons également le cas des citations où le film accueille les extraits d'un autre film⁴⁴. » Certains réalisateurs décident de faire des reconstitutions de scènes de films cités. Il ne s'agit pas là de faire le pastiche d'un film mais plutôt de filmer *à la manière* de tel ou tel cinéaste, renvoyant de la sorte à une forme de citation, et non pas à une imitation totale. Au début d'*Oliveira l'architecte*, Paulo Rocha reprend le passage d'*Amour de perdition*. Manoel de Oliveira et João Bénard da Costa arrivent devant la porte d'entrée de la cinémathèque de Lisbonne puis, ils commencent à discuter. La caméra, placée de l'autre côté de cette porte, ne filme que leurs silhouettes. Lorsque le réalisateur commence à ouvrir la porte, le spectateur peut être surpris, car ce n'est ni Manoel de Oliveira qui apparaît à l'écran ni le directeur, mais les personnages du film cité. Paulo Rocha a assemblé un plan du documentaire avec un extrait d'*Amour de perdition*, lequel est immédiatement suivi par un extrait des *Cannibales*. Il n'y a ici aucune distinction faite entre les différents types d'images. Les deux premiers espaces-temps se confondent : Manoel de Oliveira vit dans ses films ou plutôt, ses films sont, d'une certaine manière, le reflet de sa vie. Cet exercice esthétique auquel prend part Paulo Rocha, a donc pour but de réfléchir sur le travail de l'auteur de films et de lui rendre hommage.

44 Sébastien Févry, *La mise en abyme filmique*, op. cit., p.28.



Plan 1



Plan 2



Plan 3 : citation



Plan 4 : citation



Plan 5 : citation

Marie-France Chambat-Houillon appelle ce type de reconstitutions, une « citation-performance » : « la répétition ne transite plus dès lors par la conservation de la matérialité initiale de l'œuvre citée, mais par une re-crédation de celle-ci, sous l'impulsion productive du contexte de l'émission. [...] La citation ne

répète plus l'oeuvre, mais la *re-présente* par le biais de l'imitation⁴⁵. » Effectivement, le réalisateur ne fait là que suivre un modèle. La citation est à la fois absente et présente dans le documentaire. Si elle n'apparaît pas physiquement dans le film, la « re-crédation » renvoie obligatoirement le spectateur à l'original. L'oeuvre filmique citée imprègne les nouvelles images du documentaire. Comme si le cinéma d'avant hantait le cinéma de maintenant.

La citation n'est souvent, pour le documentariste, qu'un prétexte pour réfléchir sur le cinéma. Elle n'est plus réduite à sa simple fonction d'exemple ou à celle de référence, elle amène de nouvelles idées et de nouveaux questionnements. Ce qui intéressent les réalisateurs, ce n'est pas tant le fait de citer que la manière dont ils s'approprient les citations. Une citation dans un film de *Cinéma, de notre temps* n'est intéressante que grâce aux choix esthétiques faits sur celle-ci. Pour reprendre et harmoniser la citation avec le reste du film, le documentariste est obligé de se servir de celle-ci pour développer son interprétation sur le cinéma étudié. Au départ, la citation n'est qu'un élément au service du film. Très vite, elle est retravaillée afin qu'elle devienne nécessaire au documentaire. Rappelons que c'est la singularité du réalisateur qui fait naître l'oeuvre filmique. Les citations faisant partie intégrante du film, elles sont obligatoirement, elles aussi, affectées par l'esthétique du documentariste.

45 Marie-France Charnbat-Houillon, « De l'audiovisuel vers le télévisuel : deux modèles de citation pour les émissions de télévision », *Citations 1 – citer à travers les formes – Intersémiotique de la citation, op. cit.*, p.191.

III. *CHANTAL AKERMAN* PAR *CHANTAL AKERMAN*

Jusqu'à présent, *Chantal Akerman* est le seul documentaire de *Cinéma, de notre temps* qui dresse le portrait de la personne qui le réalise. D'emblée, nous pouvons noter que le documentaire se scinde en deux parties. Il est symétrique. Au début du documentaire, Chantal Akerman explique qu'à l'origine, elle envisageait de ne faire l'oeuvre filmique qu'avec des morceaux de films. Elle voulait assembler les citations entre elles afin de faire naître quelque chose de nouveau. Mais André S. Labarthe lui a demandé de rajouter son témoignage à son projet initial. Cette information peut expliquer la rupture qu'il y a, dans le film, entre le témoignage de Chantal Akerman et les citations. Le documentaire peut être vu de deux manières : soit il s'agit de deux films que la réalisatrice a rassemblés pour n'en former plus qu'un, soit c'est une contrainte qui s'est greffée sur le premier projet. Mais « la démarche, établie sur ces deux ensembles composant des approches successives, boucle le face à face sur lui-même et le décline : Akerman face à elle-même (toute démarche autoportraitique est ce regard porté sur soi ; face à la demande [...] ; face à la caméra (machine enregistreuse, mécanique ne laissant aucune trace de subjectivité sur les images qu'elle produit) ; Akerman face à son spectateur ; face à cette place vide et incertaine car sans présence identifiée [...] ; Akerman face à ses films ; face à son cinéma⁴⁶. »

46 Marie-Françoise Grange, *L'autoportrait en cinéma*, Rennes, PUR, 2008, pp.88-89.

1. Un documentaire à deux temps

Chantal Akerman lit son témoignage. Mathias Lavin note : « s'il faut déceler une évolution dans ce parcours, je la situerais dans la part déterminante prise par l'écriture au fil des années. Certes cette présence est ancienne, il suffit de penser à la lecture des lettres écrites de Belgique par sa mère dans *News from Home* (1976). Elle a même fait l'objet d'une ébauche de théorisation [...] où Akerman formulait de manière explicite la nécessité d'écrire pour voir⁴⁷ ». Cette méthode lui permet d'avoir le recul nécessaire pour aborder sa propre vie. Mais les feuilles derrières lesquelles elle se cache, peuvent aussi être interprétées comme une protection et une barrière entre le public et elle. Philippe Lejeune écrit : « transformer un effet d'énonciation en un simple énoncé rapporté ; en une sorte de récit de paroles au style indirect libre assumé par un nouveau narrateur qui s'est interposé entre le premier et nous. L'autobiographe constate son propre discours au lieu de l'assumer directement, il se recule d'un cran, et, en réalité se dédouble en tant que narrateur⁴⁸. » C'est le principe du "Je est un autre".

"Je" peut devenir un autre au moment où l'artiste crée une œuvre. Arthur Rimbaud explique sa conception de la création artistique dans une lettre adressée à Paul Demeny : « Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. [...] La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il

47 Mathias Lavin, « Écrire à côté de ses lacets – Chantal Akerman », *Que fabriquent les cinéastes ?*, Nantes, Capricci, 2007, p.80.

48 Philippe Lejeune, *Je est un autre – l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p.42.

l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver⁴⁹ ». Arthur Rimbaud explique que l'artiste ne maîtrise pas ce qu'il fabrique. Il observe sa création qui, pourtant, naît de ses propres mains. Ses actions sont dictées par une force particulière qui est à la fois en lui et étrangère à lui. C'est comme un autre à l'intérieur de lui-même qui crée l'oeuvre. C'est ainsi qu'il apprend à se connaître. Cette idée est présente dans le film. La lettre de Chantal Akerman raconte ses peurs et ses doutes lors de l'élaboration du projet. Elle a réfléchi sur elle-même à travers la réalisation de ce film.

La narratrice lit une histoire à la troisième personne du singulier. L'utilisation de ce pronom personnel met de la distance entre la lectrice et l'héroïne. Chantal Akerman distingue son être passé de son être présent, comme si le "Je" passé était devenu un autre. Selon les périodes qu'elle narre, elle fragmente son être. Il y a plusieurs "Je" dans Chantal Akerman, lesquels sont étrangers les uns aux autres. Cette idée rejoint celle de Friedrich Nietzsche. Le philosophe explique qu'il y a plusieurs *âmes* dans un corps. C'est pourquoi, selon lui, l'expression "je pense" revient à l'idée que « c'est *moi* qui pense, qu'il doit y avoir, en général, quelque chose qui pense, que "penser" est l'activité et l'effet d'un autre, considéré comme cause, qu'il existe un "moi", enfin qu'il a déjà été établi ce qu'il faut entendre par penser⁵⁰ ». D'ailleurs, « une pensée ne vient que quand *elle* veut, et non pas lorsque c'est *moi* qui veux⁵¹ ». Il termine en écrivant :

« Dans chaque acte de la volonté il y a une pensée directrice. Et il faut bien se garder de croire que l'on peut séparer cette pensée du "vouloir", comme s'il restait encore, après cela, de la volonté ! Le troisième lieu, la volonté n'est pas seulement un

49 Arthur Rimbaud, « Lettre du Voyant, à Paul Demeny, 15 mai 1871 », *Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, 1972.

50 Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal – Prélude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Mercure de France, 1913, p.33.

51 *Ibid.*, p.34.

complexus de sensations et de pensées, mais encore un penchant, un penchant au commandement. Ce que l'on appelle "libre arbitre" est essentiellement la conscience de la supériorité vis-à-vis de celui qui doit obéir. « Je suis libre, *il* doit obéir » - ce sentiment est caché dans toute manifestation de la volonté, de même cette tension de l'esprit, ce regard direct qui fixe exclusivement un objet, l'évaluation absolue de la nécessité de faire telle chose « et non point telle autre », la certitude intime qu'il sera obéi au commandement, quels que soient les sentiments propres à celui qui commande. Un homme qui *veut* ordonne quelque chose à son être intime, lequel obéit, ou est du moins imaginé obéissant⁵². »

En reprenant les propos de Friedrich Nietzsche, nous pouvons dire que Chantal Akerman, d'une part, différencie son être pensant de son être agissant et d'autre part, elle montre, dans son documentaire, la présence de plusieurs *âmes* dans un même corps. Elle insinue qu'il ne s'agit pas de la même âme dans le passé et dans le présent. Chantal Akerman ne parle pas directement au spectateur. Elle ne fait que lire des mots écrits par un autre elle-même. Son être présent reste donc, d'une certaine manière, muet. Son esprit ne s'expose pas directement au jugement du public. Là encore, un corps transporte la pensée d'un autre à l'écran.

Il est également possible d'émettre une autre hypothèse sur la présence tenace de la troisième personne du singulier. Cette hypothèse repose sur les propos de Roland Barthes : « Parler de soi en disant "il" peut vouloir dire : je parle de moi *comme d'un peu mort*, pris dans une légère brume d'emphase paranoïaque, ou encore : je parle de moi à la façon de l'acteur brechtien qui doit distancer son personnage : le "montrer", non l'incarner, et donner à son débit comme une chiquenaude dont l'effet est de décoller le pronom de son nom, l'image de son support, l'imaginaire de son miroir (Brecht recommandait à l'acteur de penser tout son rôle à la troisième personne⁵³) ». Si à la fin du documentaire, Chantal

52 Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal – Prélude d'une philosophie de l'avenir*, op. cit., pp.36-37.

53 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, Écrivains de toujours, n°96, p.171.

Akerman décline son identité, cette idée de Roland Barthes est tout de même valable pour le reste du film. Le fait qu'elle attende pour dire son nom et son lieu d'habitation, prouve qu'elle désire "montrer" son personnage au spectateur, avant de le relier à soi. La réalisatrice maintient constamment une distance entre le personnage qu'elle présente, et elle (la réalisatrice du film).

La partie réalisée avec des extraits de films va dans une direction opposée à celle prise dans le témoignage. Ce n'est plus le corps qui est à la merci du spectateur (ce dernier étant exposé directement à la vue du public lors du témoignage, il est vulnérable et fragile), mais l'être interne de Chantal Akerman. Bien que la réalisatrice continue de se protéger derrière des images, "Je" n'est plus un autre. De plus, nous pouvons constater que le discours change. Si, dans le témoignage, Chantal Akerman lisait en désordre des pensées et des questions existentielles, les citations, quant à elles, sont assemblées les unes aux autres d'une manière très structurée. Leur assemblage conte la vie de Chantal Akerman dans l'ordre chronologique. La réalisatrice évoque son passé à travers un regard subjectif. Comme le fait remarquer Sébastien Hubier dans *Littératures intimes – Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, c'est une constance dans l'écriture autobiographique.

Michael Tarantino écrit :

« Pour apprécier le travail d'Akerman, l'oeil du spectateur doit bouger, que ce soit pour assimiler un cadre qui se déplace sans cesse, ou pour explorer un cadre immobile et le définir en situant ses éléments constitutifs. À mesure que voitures et personnes entrent et sortent du champ [...], nous prenons conscience, non seulement de la répétitivité qui caractérise ces mouvements, mais aussi de l'espace contigu qui existe (invisible) à côté de celui que nous regardons. Et à mesure que le film se déplace de la campagne à la ville, de l'extérieur à l'intérieur, des machines aux gens, Akerman construit un récit fondé sur la différence, mais une différence marquée par

des similitudes qui nous sont révélés à travers des stratégies formelles de cadrage. On doit donc faire bouger ses yeux pour trouver le point où les coutures se rejoignent⁵⁴. »

Ces propos sur *D'Est* s'adaptent parfaitement au documentaire étudié, à l'exception que les similitudes ne se découvrent pas uniquement par le cadrage mais aussi par le montage. Dans *Chantal Akerman*, le spectateur peut voir se succéder trois extraits de différents films où la réalisatrice filme une personne immobile et silencieuse, ou encore deux extraits de films où des individus marchent dans un endroit désertique. Parfois, un extrait est relié à un autre extrait par une action commune (le cirage de chaussure par exemple). La réalisatrice crée ainsi une continuité narrative. Ce sont ces types de raccords et d'enchaînements entre les scènes qui construisent une histoire. Le récit de la partie intitulée "autoportrait" est donc fait à partir de bouts de films récupérés par ci par là, comme un *patchwork*.



Plan 1

Plan 2

La logique instaurée de film en film par la réalisatrice se retrouve dans ce documentaire. Le film, coupé en deux, est à l'image de Chantal Akerman : un regard complexe sur elle-même où sa vie et son cinéma ne font plus qu'un. S'il s'agit bien d'un documentaire construit en deux temps, les parties ne sont pas si

54 Michael Tarantino, « L'oeil qui bouge : notes sur les films de Chantal Akerman », *Chantal Akerman : D'Est, au bord de la fiction*, Paris, Galeries nationales du Jeu de Paume, 1995, pp.48-49.

coupées l'une de l'autre : elles se complètent. Mais pouvons nous réellement parler d'autoportrait pour ce documentaire ?

2. Une réalisatrice mise à nue

Dans la première partie, Chantal Akerman lit ses pensées et morcelle son histoire. Dans la deuxième partie, elle rassemble des bouts de films afin de narrer son propre récit d'une manière continue. Le premier bloc adopte plus la forme de l'autoportrait tandis que l'autre est plus proche de l'autobiographie. Contrairement à l'autoportrait, l'autobiographie consiste à raconter son parcours d'une manière suivie. C'est un « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*⁵⁵. »

« Pour qu'il y ait autobiographie [...], il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage⁵⁶. » Ici, même si Chantal Akerman parle parfois d'elle-même à la troisième personne, l'auteur, la narratrice et le personnage sont une seule et même personne. Lorsque le discours est à la première personne, il y a une spontanéité qui ressort de l'élocution de la cinéaste. La première personne du singulier constitue « le point d'ancrage de la subjectivité dans le langage : c'est à partir d'elle que pourra s'inscrire dans l'énoncé tout ce qui renvoie à la conscience de soi, à l'intériorité, à la singularité et à la spontanéité du moi, tout ce qui échappe à l'universalité et à la stricte observation du monde⁵⁷ ». Plus tard dans le documentaire, cette première personne réapparaît sous une autre forme. Lors des

55 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.14.

56 *Ibid.*, p.15.

57 Sébastien Hubier, *Littératures intimes – Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, pp.17-18.

citations, les personnages changent d'un extrait de film à un autre, ce qui ne nous permet pas de pouvoir les considérer comme des protagonistes. Ils sont plutôt des avatars de Chantal Akerman. La réalisatrice utilise différents procédés, comme si elle essayait de découvrir toutes les formes cinématographiques possibles pour faire son autobiographie.

Les deux pancartes qui coupent le film, listent les films de la cinéaste en deux catégories : ceux utilisés dans le documentaire et ceux qui en sont absents. Cela permet à Chantal Akerman de rappeler au spectateur qu'elle ne montre, dans ce film, que certains moments de sa vie, lesquels sont, par ailleurs, mis en scène. « Comme les mémoires dont elle est issue, l'autobiographie, où des souvenirs se trouvent revivifiés, éclaire le chemin parcouru par son auteur et réinterprète continûment les expériences heureuses et malheureuses de ce dernier⁵⁸ ». L'histoire de Chantal Akerman est faite de trous.

Pendant le témoignage, il y a des fondus au noir. Par habitude, le fondu au noir marque une ellipse temporelle ou/et il clôt un chapitre. Or là, le spectateur s'aperçoit qu'il n'y a ni de changement d'espace ni de changement de temps. Le discours du premier plan continue au deuxième plan, après le fondu au noir. Ce type de fondu n'est donc pas là pour servir de transition. S'il crée une rupture entre les plans, c'est dans le but de montrer les oublis volontaires ou non dans l'histoire de la cinéaste, comme une preuve de sa sincérité. Ces fausses transitions sont des percées dans le discours, des creux à l'intérieur du récit.

Jean-Philippe Miraux écrit : « Davantage assemblage que narration suivie, l'autobiographie moderne sera interstitielle, consciente que le blanc, l'ellipse, l'analepse fonderont autant sa définition générique que les lignes qui composent

58 Sébastien Hubier, *Littératures intimes – Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p.72.

l'oeuvre : les risques d'erreur, de transposition qu'évoquait Rousseau avec une certaine angoisse [...] deviennent condition même de l'écriture autobiographique qui développe une œuvre plus proche du fragmentaire, du choix, du florilège que du flot continu de la narration exacte⁵⁹. » Si Jean-Philippe Miraux parle ici de l'autobiographie, ses propos conviennent aussi pour l'autoportrait que tente de faire Chantal Akerman dans la première partie de son documentaire. Le documentaire est certes fragmenté en deux, mais il est aussi né à partir de fragments (les extraits de films et les plan-séquences du témoignage) qui s'assemblent les uns aux autres.

Sa forme s'apparente à celle d'un journal intime filmé. Chaque citation renvoie à un événement réel, comme si elle était une page de l'histoire de la cinéaste. Comme le fait remarquer Michael Tarantino pour *D'Est*, « l'accent mis sur la vision, dans *D'Est*, a eu des précédents formels dans les premiers films d'Akerman, qui relevaient à la fois de la fiction et du journal intime⁶⁰. » Mais si, d'ordinaire, elle utilise sa vie pour créer des histoires, ici, c'est l'inverse qui se produit. Chaque film est une partie d'elle-même ainsi qu'une partie de sa vie. Les assembler dans une nouvelle œuvre signifie donc reconstruire son histoire. Une histoire qu'elle recomposera de nouveau dans son ouvrage *Chantal Akerman – autoportrait en cinéaste*, comme s'il lui était nécessaire de se chercher constamment.

En utilisant souvent l'écriture personnelle dans son cinéma, la réalisatrice désire se connaître intimement. Sébastien Hubier remarque : « c'est peut-être précisément par ce rapport au temps passé, apparemment perdu mais toujours

59 Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie – Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, pp.66-67.

60 Michael Tarantino, « L'oeil qui bouge : notes sur les films de Chantal Akerman », *Chantal Akerman : D'Est, au bord de la fiction*, op. cit., p.43.

ressuscité par l'écriture, que l'intimité essaie de connaître mieux son caractère, ses travers, ses qualités naturelles⁶¹. » Dans le témoignage, son corps est à la fois proche puisqu'il est face au spectateur, et lointain puisqu'il se trouve de l'autre côté de l'écran. Quant à son discours, si "Je" est un autre, il est tout de même toujours en elle. Chantal Akerman prend donc ses distances tout en sachant qu'elle est le sujet principal. Malgré des dispositifs qui incluent toujours un intermédiaire entre le témoin et le spectateur, la réalisatrice se dévoile au public. Elle est seule face à la caméra, entretenant ainsi une relation privilégiée avec le spectateur.

Chantal Akerman a besoin d'être distante par rapport à sa vie, car elle ne veut pas tomber dans le voyeurisme. Elle garde une certaine pudeur vis à vis de sa vie privée. Lors du témoignage, la caméra fixe filme la réalisatrice, consciente d'être filmée, en plan italien et, parfois, en gros plan.



Chantal Akerman n'oublie jamais la présence de la caméra, même si cette dernière essaie de s'effacer le plus possible. Elle ne doit pas agresser le témoin. La réalisatrice, en parlant de son film *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, dit :

« On *sait* qui regarde ; on sait toujours quel est le point de vue, tout le temps. C'est toujours pareil. Mais pourtant, j'ai regardé avec beaucoup d'attention, et cette

61 Sébastien Hubier, *Littératures intimes – Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p.74.

attention n'était pas distanciée. Ce n'était pas un regard neutre – de toute façon, ça n'existe pas [...]. Je l'ai laissée vivre sa vie plein cadre. Je ne me rapproche jamais trop, mais je n'étais jamais *très* loin. Je l'ai laissée dans son espace. Ce n'est pas une absence de contrôle. Mais la caméra n'était pas voyeuse, au sens commercial, parce que l'on savait toujours où j'étais. Vous comprenez, je ne filmais pas à travers le trou de la serrure⁶². »

La cinéaste reprend cette idée, sauf qu'ici, c'est elle-même qu'elle essaie de préserver et de mettre en confiance. Curieusement, il y a toujours une distinction faite entre Chantal Akerman la réalisatrice et Chantal Akerman le témoin, comme si elles étaient deux personnes différentes, étrangères l'une à l'autre. Ceci explique pourquoi elle reprend des méthodes déjà utilisées dans ses films précédents. Le fait qu'elle soit le témoin de son propre documentaire ne crée aucun changement dans sa manière de réaliser un film. Elle dissocie bien ses deux positions, comme un dédoublement nécessaire pour mener à bien sa recherche.

« Ce que l'on pourrait appeler le formalisme dramatique de Chantal Akerman réside dans des stratégies d'énonciation fortes qui articulent dialectiquement impression et regard, subjectivité et altérité, actualité et histoire⁶³ ». Effectivement, Chantal Akerman construit son documentaire dans la dialectique. Il y a constamment une chose et son opposé qui se rencontrent au sein d'une même image : proche/distant, Je/autre, présent/passé, subjectivité/objectivité, vie privée/vie professionnelle, etc. Le film ne peut pas être vu sous un seul angle, et c'est certainement la raison pour laquelle elle décide de réaliser à la fois un autoportrait et une autobiographie.

L'expression "se mettre à nue" n'est pas ici employée dans l'idée de s'exhiber, ou encore d'aller dans un voyeurisme obscène. Non, cet autoportrait-

62 Michael Tarantino, « L'oeil qui bouge : notes sur les films de Chantal Akerman », *Chantal Akerman : D'Est, au bord de la fiction*, op. cit., p.51.

63 Catherine David, « D'Est : variations Akerman », *Chantal Akerman : D'Est, au bord de la fiction*, op. cit., p.62.

autobiographie est, au contraire, très pudique et très fragile. Pour que Chantal Akerman dévoile son esprit, il faut se taire, l'écouter et regarder ce qu'elle désire nous montrer. "Se mettre à nue", ici, c'est oser exprimer des choses enfouies en soi. Ces choses qui, inconsciemment, hantent le cinéma de Chantal Akerman sans pour autant arriver à en parler directement. Dans le documentaire, ce n'est plus son être interne qui crée de nouvelles fictions, mais ce sont ses fictions qui aident la réalisatrice à se connaître. Le processus est inversé. Contrairement à tous les autres documentaires de *Cinéma, de notre temps*, Chantal Akerman ne détaille pas son cinéma, et l'entretien ne reste pas en surface. C'est une introspection.

Après avoir vu les témoignages et les citations comme des fragments, nous pouvons affirmer qu'il aurait été réducteur de n'analyser ces deux matériaux que sur leur nature documentaire ou fictive. Les documentaristes les utilisent aussi pour essayer de répondre à d'autres enjeux, comme, par exemple, quand le théoricien et le réalisateur réfléchissent sur leurs métiers. Il y a une envie forte de la part des réalisateurs de ne pas laisser leurs esthétiques et leurs idées être étouffées par le cinéma de l'auteur de films. Si les *styles* des cinéastes étudiés sont très marquants visuellement, les documentaristes les amoindrissent par divers procédés. Ainsi, ils traitent d'un cinéma sans se laisser submerger par celui-ci, ce qui leur permet d'étendre leurs réflexions sur le cinéma d'une manière générale. Les documentaires ne se limitent pas à l'étude d'auteurs de films, ils réfléchissent sur leurs propres images.

Le cahier des charges de la collection est un prétexte pour réfléchir sur le cinéma, et pour mettre en avant les idées et les expériences des documentaristes. Mais l'obligation de respecter ce cahier des charges a quelque chose de bénéfique

pour les cinéastes, car il les oblige à se différencier des autres documentaristes de la collection par la forme de leur film, les poussant ainsi à approfondir leur recherche esthétique. Ces derniers essaient de dépasser les limites cinématographiques mais aussi de se dépasser en tant que créateur. La contrainte augmente leur créativité.

CHAPITRE III

VOIR AUTREMENT



Bleu comme une orange, André S. Labarthe, 1968.

I. DES EXPÉRIENCES FILMIQUES

Le film est un lieu d'expérimentation. Les réalisateurs ne se contentent pas de travailler la citation et le témoignage d'une manière isolée, ils les font aussi se rencontrer. Les relations qu'ils créent entre ces deux matériaux, font naître des formes filmiques particulières.

1. Le cinéaste dans le théâtre de ses fictions

Dans chaque film, le documentariste insère le cinéaste dans ses fictions. Il met toujours en relation le créateur avec sa création. Selon le cinéma étudié, certains documentaires ont un univers filmiques plus "irréaliste" que d'autres. Dans ce cas là, la mise en scène est exagérée, et la fausseté de la scène se voit au premier coup d'oeil. Le réalisateur fait ainsi le portrait d'une "image", celle qu'a réussi, au fil du temps, à faire naître le cinéaste dans l'esprit des spectateurs.

Dans *Jean-Pierre Melville (portrait en neuf poses)*, le cinéaste, avec ses lunettes de soleil et son chapeau, joue un personnage dans la société. Il porte un masque. Le film montre là l'aspect mystifiant du cinéma. L'illusion s'insère dans la réalité : le documentariste filme un décor réel mais le personnage est "fictif". De cette manière, le réalisateur montre



Personnage Jean-Pierre Melville

les différents visages de Jean-Pierre Melville. Si la réalité est légèrement modifiée, le film ne dupe néanmoins jamais le cinéphile qui accepte aisément ces

changements. Le documentariste avertit le spectateur de la supercherie en soulignant fortement les traits fictifs du personnage. Ainsi, le public ne prend jamais le comportement de Jean-Pierre Melville ni certaines de ses actions comme des choses réelles et naturelles. Il regarde le documentaire avec un certain recul. Une image cinématographique, même quand il s'agit d'un documentaire, n'est pas réelle. Elle ne peut, tout au plus, qu'être une imitation des faits de la nature. Grâce à sa mise en scène, André S. Labarthe rappelle donc ce fait au spectateur.



Martin Scorsese dans son bureau

À l'opposé de ce type de documentaire, il y a ceux où le réalisateur décide de filmer l'homme qui se cache derrière la caméra. Le spectateur peut épier Martin Scorsese devant son bureau, ou il peut tenter de suivre Ken Loach qui court

dans les rues de Liverpool. Les actions ne sont pas prévues et les décors ne sont pas choisis à l'avance. Mais les réalisateurs utilisent une méthode de filmage qui a été réfléchi en amont. Cette technique est souvent utilisée pour renvoyer à l'esthétique des films étudiés et à la méthode de travail de l'auteur. C'est pourquoi, plutôt que de dire que le réalisateur utilise des attributs liés principalement au cinéma documentaire pour se rapprocher de la réalité, il est préférable de penser qu'il les utilise dans le but de faire rentrer l'auteur de films dans le théâtre de ses fictions. Les documentaristes dupent, involontairement, les spectateurs sur leurs véritables intentions, car ils dénaturent l'image sans en avertir le public. Il y a au moins autant de profilmique que d'afilmique dans les entretiens de ces films. En

somme, tous les documentaristes utilisent plus ou moins le même procédé pour créer leurs documentaires.

Lorsque les cinéastes reprennent l'esthétique des films des auteurs étudiés pour réaliser leurs œuvres filmiques, il y a toujours soit une mise à distance du spectateur par rapport à l'aspect fictif des entretiens, soit le public n'a pas conscience de plonger dans un univers fictif. Dans tous les cas, cette méthode n'est là que pour analyser les films de l'auteur et pour réfléchir sur d'autres aspects du cinéma. La citation est plus un document et une mise en garde sur l'image, qu'une fiction qui ferait oublier au spectateur son objectif premier (regarder un documentaire). De ce fait, s'il y a bien une coprésence entre la citation et le témoignage par le biais de la reprise du *style*, amenant ainsi un univers fictif dans l'entretien, la fiction n'est pas vue d'une manière habituelle, elle est détournée.

Mais cette démarche n'est pas originale. Elle se retrouve dans d'autres films. Si les documentaristes essaient de repenser la forme du documentaire, ils n'arrivent pas pour autant à dissocier l'approche choisie pour traiter d'un cinéaste, de son traitement. Ils restent attachés au raisonnement logique adopté par tous. Ils ne sont donc pas complètement en marge du sens commun. Mais cela n'enlève rien à l'intérêt que nous portons à la collection, car les réalisateurs transmettent leurs propres idées sur les limites de l'image cinématographique au moment du montage. Il y a, dans *Cinéma, de notre temps*, deux manières principales de monter les plans.

Bresson ni vu ni connu distingue constamment la citation du témoignage. Les images sont ordonnées de sorte qu'aucun témoignage ne se superpose aux extraits de films et inversement. La rupture entre ces deux types d'images est marquée par des fondus au noir. C'est par ce procédé que le spectateur est soit

placé devant l'homme, soit face à ses films, soit devant une femme qui lit un passage d'un livre que le cinéaste a adapté, etc. Tous ces blocs permettent au spectateur de voir le sujet sous différents angles. Le réalisateur lui donne toutes les pièces du puzzle, à lui après de le recomposer pour lui donner un sens. Ce type de film est loin des enjeux de la collection. S'il respecte scrupuleusement le cahier des charges, il délaisse son objectif. Il n'y a ici rien d'innovant et c'est pourquoi, nous estimons que ce film est un échec pour la recherche entreprise par les réalisateurs de *Cinéma, de notre temps*. François Weyergans ne prend aucun risque. Il n'y a aucune expérimentation faite sur l'image. Or, c'est bien cela l'esprit de la collection.

André S. Labarthe écrit à propos de *Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi* : « [l'émission] a été conçue, en effet, comme un amalgame libre d'allure, où se mêlent et se répondent (souvent sans crier gare) reportage sur Godard, extraits de films, interviews diverses, le tout monté de façon à dégager ce qui a paru être une caractéristique du cinéma selon Godard : l'effacement quasi total de la cloison qui sépare habituellement la fiction du document. Ainsi, au cours de l'émission, le spectateur sera-t-il amené plus d'une fois à se demander : où sommes nous ? Où allons nous ? Que représente cette image : un élément de reportage ou un élément de film⁶⁴ ? » Les réalisateurs doivent supprimer les frontières habituelles qu'il y a entre les différents types d'images. Le réalisateur doit se libérer des formes communes qui ne font plus évoluer le regard du spectateur, pour tester de nouvelles approches esthétiques. En créant une confusion chez le spectateur, le documentariste l'oblige à s'interroger sur sa propre perception des choses. Il réveille le public de la torpeur dans laquelle l'image "habituelle" l'avait plongée.

64 André S. Labarthe et Janine Bazin, *La saga Cinéastes, de notre temps - une histoire du cinéma en 100 films*, op. cit., p.35.

Né en 1914, Norman McLaren, par exemple, détruit les limites entre les plans. Les images ne cessent de se superposer les unes aux autres. Les films de Norman McLaren sont au second plan tandis que le cinéaste témoigne dans un rond au premier plan. Plus tard, l'effet s'inverse. C'est Norman McLaren qui est au second plan et des extraits de films au premier plan. Ou alors la bande son du film s'invite sur les plans sur le cinéaste étudié et inversement. À un moment, un extrait de film est même diffusé sur la silhouette du réalisateur. La citation et le témoignage ne sont plus seulement des images liées entre elles, elles sont mélangées et assemblées dans un même plan. Mais bien qu'elles s'interpénètrent comme s'il n'y avait jamais eu de barrière entre elles, le spectateur arrive toujours à distinguer le témoignage de la citation dans le plan. Leurs fonctions, totalement différentes l'une de l'autre, ne changent pas. Ce sont deux matériaux qui peuvent cohabiter dans un même plan. Ils ne sont pas contradictoires. C'est pourquoi nous ne pouvons pas dire que les fonctions des deux matériaux fusionnent, et qu'elles créent quelque chose d'autre dans l'image. Il y a toujours à la fois une citation et un témoignage dans ce type de plan.



Différents assemblages entre la citation et le témoignage de Norman McLaren dans *Né en 1914*, Norman McLaren.

Il est indispensable de distinguer deux catégories de films : ceux qui ont une forme assez traditionnelle et ceux qui sont le résultat d'expérimentations. Si tous les documentaires font rentrer l'auteur de films dans ses fictions, certains réalisateurs dépassent cet objectif. Aucun documentaire n'est en totale opposition

avec les démarches traditionnelles de réalisation d'un film, mais certaines œuvres filmiques essaient, en plus, de nouvelles combinaisons de plans afin de dépasser les conventions cinématographiques. C'est cette dernière catégorie qui nous intéresse, car c'est elle qui prend le plus de risques esthétiques. Elle suit la pensée labarthienne. Les autres, quant à eux, ne sont pas pour autant dénués d'intérêt puisqu'ils montrent là la difficulté pour un cinéaste de s'extirper d'un cadre dans lequel il a toujours créé ses films.

Contrairement à ce qu'aurait pu laisser sous-entendre notre partie sur le dédoublement du regard, ce n'est pas en utilisant l'esthétique de l'auteur de films ou en trouvant des points communs entre les citations et les entretiens, que les documentaristes arrivent à réfléchir les limites de l'image cinématographique. C'est la façon de monter les images entre elles qui amène ou non le réalisateur à répondre à cet enjeu. Bien sûr, les similarités entre les plans peuvent renforcer l'idée transmise par le montage, mais elles ne sont là que comme un plus, et non pas comme une nécessité. Autrement dit, la manière dont ce problème est abordé dans le film, dépend du documentariste et non pas de l'esthétique des films étudiés.

2. Une nature indéterminée de l'image

S'il n'y a aucun changement dans les fonctions de la citation et du témoignage au moment de leur fusion dans le plan, cela ne signifie pas pour autant que l'image ne subit aucune modification. En effet, le spectateur a plus de difficulté à cerner cette image, contrairement à celle que crée, par exemple, le documentariste de *Bresson ni vu ni connu*. C'est pourquoi, à partir de deux

exemples, nous allons essayer de comprendre quelle(s) conséquence(s) cet assemblage peut avoir sur la nature des plans.

Alfred Hitchcock et John Ford, le loup et l'agneau est divisé en deux parties : au début, John Ford parle de son cinéma puis, c'est au tour d'Alfred Hitchcock. Le discours hitchcockien est appuyé par des extraits de films. La première partie du film est issue de *John Ford : entre chien et loup*, et la deuxième partie reprend des images déjà utilisées dans un numéro spécial sur Alfred Hitchcock de *Cinéma, cinémas*. Il s'agit donc là d'une récupération de plans qui ramène les morts à la vie ou plutôt leurs images. « [Les matériaux-images] sont plastiques à raison même de leur capacité de survivance, c'est-à-dire de leur rapport au temps des fantômes ; ils sont plastiques à raison même de leur capacité de métamorphose, c'est-à-dire de leur rapport au temps des corps⁶⁵. » Le réemploi de plans dans une nouvelle œuvre annonce un temps vécu qui n'est plus, mais également la présence de corps morts qui continuent d'exister dans l'image, tels des fantômes qui errent dans le monde des vivants. Ces séquences ne sont plus tout à fait les mêmes qu'à leur naissance. Si elles gardent la *trace* de leur origine, elles évoluent aussi avec le temps ou plutôt, elles s'adaptent à la nouvelle œuvre. Ainsi, John Ford n'est plus seul, il est accompagné d'Alfred Hitchcock, et Alfred Hitchcock ne dialogue plus uniquement avec ses films mais également avec John Ford, comme si cette séparation faite entre eux, dans le film, n'annonçait pas deux parties distinctes, mais simplement un champ contrechamp. Il y a bien dans ces images une capacité de survivance :

« La survivance est passage du temps dans l'image et passage de l'image dans le temps. Pour exprimer la dimension temporelle de l'image en tant qu'entité organique à fonction représentative, Aby Warburg parle de *matériaux-image du devenir*. Pour

65 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002, p.161.

Warburg, l'image porte ontologiquement en elle la trace du passé. Pour rencontrer les empreintes du temps, il va falloir les chercher moins dans le contexte de production que dans l'image elle-même. [...] Autrement dit, les images recyclées sont *en devenir* dans le nouveau discours, à interpréter par le spectateur : traces du passé impressionnées sur la pellicule, introduites dans un processus discursif en circulation. Le réemploi inscrit le matériau-image dans le présent et permet un retour sur le passé⁶⁶. »

Laetitia Kugler rajoute : « [les images réemployées] sont le lieu organique d'une figuration matérielle de l'absence. Réemployées, elles permettent aussi de *faire mémoire* : l'image, lieu de sépulture, est mise en discours par un acte que l'on peut qualifier de "sépulture-geste"⁶⁷ ». Le documentariste, en réalisant un film sur deux grandes figures du cinéma, fait une sorte d'hommage. Nous pouvons également constater qu'au fil du temps, ces derniers sont devenus des *idoles* du cinéma. En ramenant des images passées dans le présent, il y a, d'une certaine manière, une volonté d'effectuer un culte d'adoration sur deux mythes du cinéma – il ne s'agit pas tant de voir des individus que des silhouettes célèbres. C'est pourquoi, si ces entretiens gardent leur nature documentaire, ils deviennent aussi des fictions, au sens où le spectateur est en face de cinéastes idolâtrés. Le public voit à la fois des êtres humains et des personnages mythiques.



John Ford

Alfred Hitchcock

66 Laetitia Kugler, « Quand Cléo retrouve Mnémosyne : le documentaire de réemploi » in *Lorsque Cléo s'empare du documentaire Volume 2 – archive, témoignage, mémoire, op. cit.*, pp.66-67.

67 *Ibid.*, p.67.

Une journée d'Andreï Arsenevitch est hanté par une voix *over* qui commente les images du film. Elle n'est pas la voix d'une bonimenteuse. Elle *s'incarne* dans l'image telle une entité invisible. Elle est à la fois dans l'image et à l'extérieur de celle-ci. Elle est une voix sortie d'outre-tombe. Germain Lacasse explique que la voix *off* (mais qui convient aussi pour la voix *over* du documentaire) « implique déjà une deterritorialisation, [elle] indique dans une autre langue un autre lieu, ou peut-être un non-lieu : où est le site de cette voix, quel est son point d'ancrage, le corps qui la rend possible, l'identité de ce corps, les marques ou les repères de sa présence et de sa localisation ? Au nom de qui parlent cette voix et ce corps, et qui représentent-ils ? Et quand ? *Off*, c'est la distance, ou aussi bien l'absence, le non-lieu, et peut-être aussi le non-temps, le lieu et le temps insituables ? Toujours⁶⁸ ? » Le non-lieu dont parle Germain Lacasse, c'est le hors-champ, l'au-delà du cadre – un espace où Andreï Tarkovski continue d'exister malgré sa mort. La voix de la femme se mélange avec celle des images. Tantôt elle dialogue avec les personnages des films d'Andreï Tarkovski, tantôt avec l'équipe de tournage du *Sacrifice*, tantôt avec la famille du réalisateur soviétique, etc. Barbara Laborde écrit :

« Marker utilise systématiquement cette partition polyphonique, *off* ou *in*, qui mêle à la voix du mort celle des vivants, comme pour indiquer que si la mort est individuelle, une survie collective est possible. Ce travail sur la voix, très spécifique au cinéma de Chris Marker, trouve sans doute ici une dimension supplémentaire, celle de renouer le lien mémoriel et de questionner notre rapport à la Mort et aux morts, en mettant en scène une parole détournée, au double sens d'un détour par le discours sur le mort et d'un détournement de sa position d'énonciation mis en scène comme une vacance que l'acte cinématographique vient combler. Un point de jonction s'établit alors entre la parole du mort et celle des vivants et le tombeau filmique crée ainsi une caisse de résonances, un *espace*

68 Germain Lacasse, « Où est off ? Et qui » in *Voix off, qui nous parle ?*, Marseille, Images en manœuvres, 2004, p.41.

de survivance qui rejoint le sens architectural et monumental du tombeau⁶⁹. »

Chris Marker crée un espace-temps où les morts communiquent avec les vivants. : « s'il s'agit de donner la parole aux morts, seule l'image cinématographique possède cette faculté qui échappe même à l'écriture : l'exhumation d'un visage d'outre-tombe et d'une voix qui résonne hors du tombeau, dans ce hors temps, presque fantastique, qu'est l'image de cinéma⁷⁰. » L'image permet à la voix de rester au présent et de rendre éternel l'image et l'esprit de Tarkovski. « On dépasse ici le strict enjeu commémoratif, car Marker, en faisant de ses tombeaux et de ses hommages de véritables films, s'inscrit dans un travail de représentation. Le verbe « représenter » est ici à envisager selon ses deux acceptions : il s'agit de *rendre présent à nouveau* l'ami, le mort, mais aussi de *le rendre présent d'une façon nouvelle*, c'est à dire en inventant de nouvelles formes⁷¹. » C'est en assemblant les images filmées par Chris Marker à celles du cinéaste étudié que le documentariste arrive à la fois à ramener le réalisateur dans la mémoire collective, et à l'enfermer dans le présent de l'image. Les plans deviennent ainsi intemporelles, ce qui leur donne un caractère fictif, malgré le fait qu'elles soient déjà utilisées comme des documents.

La fusion entre la citation (quand elle n'est pas utilisée comme un document) et le témoignage a tendance à modifier la nature de l'image. Logiquement, celle-ci devrait être à la fois un document et une fiction. Pourtant, cela est impossible. Si l'image avait une double nature, cela signifierait que les propriétés qui la définissent ne se contrediraient pas. Or, certaines propriétés de la fiction sont contraires à celles du document. Elles ne peuvent donc pas coexister

69 Barbara Laborde, « Du mémorial au mémoriel : hommages et tombeaux dans l'oeuvre de Chris Marker » in *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, op. cit., pp.136-137.

70 *Ibid.*, p.135.

71 *Ibid.*, p.138.

dans un même plan. Il ne peut y avoir qu'une nature de l'image. Nous rejetons aussi l'idée que l'aspect fictif puisse l'emporter sur l'aspect documentaire ou inversement, sinon le plan serait lisible, le spectateur ne verrait pas une image confuse.

Malheureusement, nous sommes dans l'incapacité de pouvoir définir sa nature exacte. Si ce n'est ni une fiction ni un document, c'est peut-être une nouvelle nature qui serait née de l'entrelacement des deux. Ou alors peut-être qu'il s'agit d'autre chose. Les termes cinématographiques manquent pour pouvoir décrire correctement cette image. Nous serions tentés de l'appeler "l'image totale" puisque sa nature est faite à partir de deux natures opposées, mais cette expression a déjà été tellement utilisée par les théoriciens du cinéma qu'elle n'a plus aucun sens. De toute façon, il est indéniable que celle-ci naît de la transgression de la logique de séparation entre le document et la fiction. C'est pourquoi elle est indéterminée.

Nous pouvons constater que dans les deux films que nous venons d'étudier, cette indétermination dans la nature de l'image ne se crée pas de la même manière d'un film à l'autre. Elle peut naître et exprimer différentes choses selon les outils et les combinaisons de plans utilisés. Si les réalisateurs prennent à chaque fois une voie différente pour la créer dans leurs documentaires, c'est tout simplement dans le but d'essayer de la comprendre et de voir tout son potentiel. En la manipulant dans tous les sens, ils espèrent, un jour, réussir à la cerner, et à faire ainsi avancer la recherche théorique.

Cette nature indéterminée de l'image prouve qu'il est possible de voir autrement les choses et qu'il reste encore de nombreuses portes à ouvrir. Elle montre aussi que les termes cinématographiques actuels ne sont pas adaptés à ces

nouvelles formes filmiques. Ils sont insuffisants et limités contrairement au langage cinématographique. Naturellement, ces formes ne sont que des propositions esthétiques, mais elles montrent déjà là les faiblesses du cinéma et du langage actuel. Elles incitent à une évolution esthétique et théorique.

Nous sommes amenés à penser qu'à cause du manque de connaissance, le spectateur, lorsqu'il est face à ce type d'image, a tendance, inconsciemment, à l'interpréter soit comme un document soit comme une fiction, bien qu'il sache que son interprétation finale sera approximative. Les limites du langage sont donc un frein à notre intelligence et à notre perception des choses.

II. EFFACER LES LIMITES DE L'IMAGE

Les documentaristes ne font pas que réfléchir sur la nature de l'image, bien que celle-ci agisse directement sur l'interprétation du film. Il y a de nombreuses autres limites qui méritent que nous y prêtions attention, car c'est l'ensemble des limites qui créent le cadre de l'image cinématographique. Logiquement, elles doivent toutes avoir une raison d'être pour exister, et non pas être présentes simplement dans le but de satisfaire une société qui a besoin de cadres pour se repérer. Il s'agit donc ici de revoir, d'une manière plus correcte, l'image cinématographique dans son entier, et de noter les conséquences que ces modifications entraînent sur le film.

1. Une révision de l'image par la réflexivité

Les réalisateurs ne se contentent pas de réfléchir sur le cinéma d'une manière traditionnelle. S'ils reprennent des méthodes communes pour créer de la réflexivité, c'est aussi pour pouvoir se pencher plus particulièrement sur les différentes limites liées à l'image.

Par exemple, la *réflexivité mutuelle* que nous avons précédemment vue, a pour conséquence d'amoindrir la distinction faite entre le film premier et le film second. Les films renvoyant l'un à l'autre, l'écran second se fait petit à petit oublier dans la séquence. Pourtant, il s'agit là de deux types d'images distincts. Le film premier est un documentaire tandis que le film second est une fiction. Si le spectateur oublie rapidement cette différence, c'est grâce au travail du documentariste, lequel dénature légèrement les images pour produire sa réflexivité

filmique. Dès lors, la frontière entre les deux types d'images diminue. Le passage d'un univers filmique à un autre est possible. La ressemblance entre les plans unit les univers filmiques, comme s'ils étaient issue du même film source.

Les documentaristes utilisent aussi des réflexivités cinématographiques. Selon Jacques Gerstenkorn, « la réflexivité cinématographique consiste à afficher le dispositif, autrement dit à inscrire dans le film des références au fait cinématographique⁷². » Le film renvoie à l'institution cinématographique, c'est-à-dire au tournage, à l'élaboration d'un film mais également au dispositif cinématographique, lequel peut se manifester par l'intermédiaire d'écrans seconds (porte, fenêtre, miroir, film dans le film). En mettant en scène des éléments du dispositif cinématographique, le film peut « renvoyer ainsi aux conditions générales de l'énonciation d'un film⁷³ ». Dans *Abel Gance, portrait brisé*, c'est une fenêtre qui sert d'écran second. Abel Gance, Janine Bazin et André S. Labarthe discutent, assis autour d'une table, sur une terrasse, au loin. Une fenêtre est au premier plan. La caméra les filme. Puis, elle zoome sur les trois individus, donnant ainsi l'illusion au spectateur qu'elle traverse la fenêtre pour aller les rejoindre. Le public passe de l'extérieur à l'intérieur de l'écran, comme s'il était invité à écouter la conversation. L'écran est comme une frontière qui coupe l'espace-temps en deux mondes bien distincts. Le spectateur est d'un côté du miroir, les protagonistes de l'autre.

72 Jacques Gerstenkorn, « À travers le miroir. Notes introductives », *Le cinéma au miroir*, op. cit., p.7.

73 Sébastien Févry, *La mise en abyme filmique*, op. cit., p.26.



Avant le zoom

Après le zoom

Comme l'écrit Christian Metz, « l'écran occupe une place absolument singulière : il est le cadre et le cache de la représentation (Bazin, Mitry), ce qui ouvre et ce qui ferme la vue (Jacques Aumont), ce qui montre et ce qui cache (le « lieu du pas-tout-voir » pour Michel Chion)⁷⁴ ». L'écran limite le regard du spectateur. Le public peut avoir l'impression d'être proche des personnages, l'écran l'empêchera toujours de réellement les atteindre. Le réalisateur montre là une frontière qu'il est impossible de détruire, celle qui sépare le monde du spectateur de l'univers filmique. Ce type de plan, dans les films de la collection, reflète l'acceptation de la part des documentaristes de ne pas pouvoir supprimer toutes les frontières que posent l'image et le cinéma. Ils ne remettent jamais en doute la position du spectateur par rapport au film.

Les tournages dans les films de *Cinéma, de notre temps*, quant à eux, ont un autre objectif. Dans la deuxième partie de *Jerry Lewis*, le cinéaste est filmé devant le bâtiment où il tourne son prochain film. Il n'arrive pas à garder son sérieux. Le spectateur ne peut s'empêcher de voir le personnage de fiction qu'a créé l'acteur-réalisateur, alors que l'équipe technique prépare, derrière Jerry Lewis, la prochaine scène. Lorsque le documentariste filme le travail des techniciens, il enregistre des documents. Il n'y a donc qu'un pas pour passer de la fiction au

⁷⁴ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, op.cit., p.75.

document, du clown Jerry Lewis au professionnel de cinéma. Ici, jamais la fiction et le document s'interpénètrent. C'est toujours soit l'un, soit l'autre qui est la nature de l'image. Mais cela n'empêche pas un plan de changer constamment de nature. De la sorte, il dévoile au public son caractère indécis. Une image n'est jamais concrète, elle n'a pas de forme précise. En la faisant basculer sans cesse d'un pôle à un autre, les documentaristes la montre telle qu'elle est en réalité, incertaine et fragile. Ils s'amuse avec la ligne qui sépare la fiction du document. Au bout d'un temps, peut-être finira-t-elle par rompre. C'est en tout cas ce que souhaite André S. Labarthe.

Hors des tournages mais toujours derrière des écrans, il y a les projectionnistes. Parfois, des individus témoignent dans des cabines de projection. Le documentariste ne réfléchit plus sur le travail du cinéaste ni sur la fabrication d'un film, mais plutôt sur sa diffusion. Lorsque le spectateur regarde un film, il ne voit en général que la salle et l'écran. Là, il a la possibilité, en regardant l'écran, de voir le travail qui se déroule derrière lui. Le film permet donc au spectateur de regarder deux endroits en même temps. Il lui offre une vision globale de la projection d'un film. Que le documentariste filme un tournage ou une cabine de projection, il dédouble le regard du spectateur.

Lors des entretiens dans les cabines de projection, le réalisateur indique le métier du témoin. Il prévient le spectateur que celui-ci n'est pas vraiment un projectionniste, qu'il joue un rôle. Cela n'empêche pas pour



Jacques Nolot (comédien et scénariste) dans une cabine de projection dans *André Téchiné*, après la Nouvelle Vague

autant l'individu de témoigner réellement. C'est son expérience personnelle que le témoin utilise pour répondre aux questions de l'intervieweur. Si l'action est fausse, le témoignage, quant à lui, n'est pas mis en scène. De plus, les plans où la personne témoigne ne sont pas les mêmes que ceux où elle joue. Il y a bien une distinction faite entre le personnage et le témoin, malgré le fait que le spectateur, lui, les confonde. C'est donc en assemblant les plans que le documentariste arrive à avoir à la fois des attributs de la fiction et des "codes" du documentaire dans sa séquence.

Nous revoilà devant une nature indéterminée de l'image. À l'exception faite qu'ici, ce n'est pas le mélange entre la citation et le témoignage qui la crée, mais plutôt la double fonction de l'individu (à la fois témoin et personnage) qui rend confus la nature des plans. Que les documentaristes utilisent le montage ou tout autre procédé pour effacer certaines limites liées à l'image, le résultat, si l'expérience est réussite, est toujours le même. Le spectateur est toujours confronté à une nature de l'image qui lui est étrangère.

La réflexivité des films permet de rappeler qu'une image a un cadre, mais que celui-ci n'est, en réalité, pas aussi étouffant que celui que la société veut lui imposer. Une image cinématographique ne peut pas être autre chose qu'une image projetée sur un écran. Mais à l'intérieur de cet écran, elle n'est pas obligée de choisir un camp en particulier. Qu'importe la forme qu'elle prend, elle sera toujours une image. Il ne va pas de soi qu'elle puisse être définie.

Les points que nous venons d'étudier peuvent se retrouver dans d'autres films qui ne sont pas issue de la collection. Ils ne sont pas spécifiques à *Cinéma, de notre temps*. Les réflexivités sont ici utilisées afin que le spectateur puisse rentrer, petit à petit, dans la recherche menée par les documentaristes. Le public

commence par regarder les choses qu'il connaît pour ensuite se focaliser sur ce qui lui est étranger.

2. Des films "ouverts"

Umberto Eco explique ce qu'est un texte "ouvert" : « [l'auteur] décide (c'est là que la typologie des textes risque de devenir un continuum de nuances) jusqu'à quel point il doit contrôler la coopération du lecteur, où il doit la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative. [...] En menant sa stratégie avec perspicacité, il essaiera d'atteindre un seul but : pour nombreuses que soient les interprétations possibles, il fera en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation non point d'exclusion mais bien de renforcement mutuel⁷⁵. » Umberto Eco suggère que certains textes ont des pistes d'interprétation multiples et éparses dans le but de donner au lecteur une plus grande liberté interprétative.

Selon nous, les films de *Cinéma, de notre temps* qui respectent les enjeux de la collection, sont des films "ouverts". Pour un même film, bien que la forme soit identique, l'interprétation du film peut différer d'un spectateur à un autre. Mais attention, entendons par là que c'est par le manque de connaissance et de termes pour pouvoir désigner la nouvelle nature de l'image précédemment évoquée, que les films s'ouvrent à des interprétations diverses et variées. Ne sachant comment interpréter ces nouvelles formes, le spectateur voit l'image comme un document et une fiction, ce qui n'est pas possible. C'est pourquoi il choisit, inconsciemment, l'un ou l'autre. Grâce à ce type d'image qui influe sur toute la nature du film, le

⁷⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula – Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1979, pp.71-72.

spectateur a donc l'impression qu'il a une plus grande liberté d'interprétation que celle accordée en général par les autres films. Il est libre de déterminer la nature du film, c'est-à-dire la base sur laquelle s'appuient les interprétations filmiques. Mais même si ce n'est qu'une impression, cela a tout de même pour conséquence d'ouvrir le film et le regard du spectateur. Ce dernier a l'impression que le réalisateur ne lui donne pas d'indication précise et c'est pourquoi, il se pose des questions.

Le cinéma et la télévision sont des arts de masse. Si le spectateur choisit le film qu'il veut voir selon ses goûts, les œuvres filmiques doivent être, en théorie, compréhensibles par tous. Le risque de créer des films "ouverts" est que ces derniers ne puissent pas être compris par certains spectateurs. Umberto Eco écrit : « en d'autres mots, dans sa production ultime, même Joyce, l'auteur du texte le plus ouvert dont il nous soit donné de parler, construit son propre lecteur à travers une stratégie textuelle. Référé à des lecteurs que le texte ne postule pas et qu'il ne contribue pas à produire, le texte devient illisible (plus qu'il ne l'est) ou alors cela devient un autre livre⁷⁶. » Pour éviter une incompréhension de la part du spectateur, les documentaristes font des compromis.

Le spectateur est familiarisé avec les compétences dominantes, c'est-à-dire avec des schémas perceptifs : « exactement comme dans la perception courante, l'activité du spectateur devant l'image consiste à utiliser toutes les capacités du système visuel, et notamment ses capacités d'organisation de la réalité – et à les confronter aux données iconiques précédemment rencontrées, stockées en mémoire sous forme schématique⁷⁷ ». Jacques Aumont rajoute : « Gombrich insiste, en outre, sur le fait que ce travail de reconnaissance, dans la mesure même

⁷⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula – Le rôle du lecteur*, op. cit., pp.72-73.

⁷⁷ Jacques Aumont, *L'image*, op. cit., p.64.

où il s'agit de *re*-connaître, s'appuie sur la mémoire, plus exactement, sur une réserve de formes d'objets et d'arrangements spatiaux mémorisés : la constance perceptive *est* la comparaison incessante que nous faisons, entre ce que nous voyons et ce que nous avons déjà vu⁷⁸. » Pour faire évoluer le regard du spectateur, il nous semble que *Cinéma, de notre temps* essaie justement de transformer le « *re*-connaître » en *re*-voir. Il part des connaissances du public pour, petit à petit, le libérer de ces dernières, et lui permettre ainsi de voir autrement l'image.

Jacques Aumont poursuit : « le regard innocent est donc un mythe, et le premier apport de Gombrich a consisté justement à rappeler que voir, ce ne peut être que comparer ce que nous attendons avec le message que reçoit notre appareil visuel⁷⁹. » Effectivement, la compréhension d'une image ne se produit qu'à partir du moment où le message filmique rencontre les connaissances du spectateur. Mais si le message filmique est inaccoutumé, cela enraye le système habituel de perception. Les connaissances du public ne sont pas suffisantes pour arriver à décoder le message filmique. Ainsi, le film oblige le spectateur à réfléchir sur ce qu'il voit et à produire de nouvelles connaissances.

Bien entendu, cette démarche doit se faire progressivement et en douceur pour ne pas perdre complètement le public. Une œuvre illisible a plutôt tendance à décourager le spectateur qu'à l'inciter à réfléchir dessus. C'est pourquoi les documentaristes ne peuvent pas complètement nier les compétences cinématographiques. Ils les utilisent d'une manière particulière, voire les modifient légèrement, afin que le spectateur puisse toujours interpréter les films, tout en faisant modifier sa perception sur les choses : le documentariste, par

⁷⁸ Jacques Aumont, *L'image, op. cit.*, p.59.

⁷⁹ *Ibid.*, p.62.

l'intermédiaire de l'oeuvre filmique, aide, pas à pas, à construire le *spectateur modèle* pour ce type de films. Umberto Eco explique : « pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que "connaissance de codes") qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement⁸⁰. »

Il conclut : « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire⁸¹ ». Ces propos confirment que l'idée que nous avons précédemment énoncée est possible. Le film peut créer de nouvelles connaissances qui seront utilisées pour percevoir différemment les choses. Si le spectateur interprète les images à partir des compétences qu'il a acquises au fil du temps, il n'est pas pour autant fermé aux autres suggestions. Sa pensée n'est pas figée, elle est constamment en développement. Le public est vu de deux manières différentes :

« D'un côté, on considère le spectateur comme un *décodeur* : c'est-à-dire comme quelqu'un qui déchiffre un ensemble d'images et de sons ; comme un visiteur qui se contente de recouvrer le sens de la représentation ; comme un transcripteur qui, à la fin du parcours, traduit en clair un message chiffré. D'un autre côté, on considère le spectateur comme un *interlocuteur* : c'est-à-dire comme quelqu'un à qui on peut adresser des propositions et dont on peut attendre un signe d'intelligence ; comme le complice subtil de celui qui évolue sur l'écran ; comme un partenaire à qui l'on

80 Umberto Eco, *Lector in fabula – Le rôle du lecteur*, op. cit., pp.67-68.

81 *Ibid.*, p.69.

confie une tâche et qui l'accomplit avec bonne volonté⁸². »

L'échange et la complicité qui naissent entre l'oeuvre filmique et le spectateur, encouragent le public à l'interpréter. Qu'importe les propositions que font les films, le spectateur, s'il se concentre un minimum, donnera toujours un sens aux images qu'il regarde. Le public peut donc être dérouté un instant par les propositions qu'offrent les films "ouverts", mais au final, il réagit de la même manière que pour n'importe quel autre film.

Comprenons bien qu'André S. Labarthe ne désire pas supprimer les frontières de l'image, il veut juste les déplacer : « on sait bien que les frontières ne disparaissent pas : elles se déplacent, changent de nature, apprennent l'invisibilité⁸³ ». Si aucun changement dans les compétences et dans la manière de penser l'image ne peut être réellement fait sans la coopération du spectateur, il n'en demeure pas moins que l'oeuvre filmique ainsi que l'auteur ont également un rôle à jouer dans l'interprétation faite par le public. Si un film possède plusieurs sens, ce dernier a tout de même un cadre que le spectateur ne doit pas dépasser pour ne pas aller dans la surinterprétation : « une oeuvre peut permettre une multiplicité d'interprétations, mais ça ne signifie pas que toute interprétation est la bonne. L'oeuvre est donc le paramètre pour identifier les mauvaises interprétations qui ne tiennent pas⁸⁴. » Le réalisateur, en créant des limites interprétatives, dirige implicitement le spectateur vers une direction. André S. Labarthe dit :

« celui qui fait le film. Entendez non pas le réalisateur, mais le regardeur – au sens où Mallarmé précise : « ce conte s'adresse à l'intelligence du lecteur qui met les

82 Francesco Casetti, *D'un regard l'autre – Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p.20.

83 André S. Labarthe, *Du premier cri au dernier râle*, op. cit, p.86.

84 Umberto Eco, *L'expérience des images*, op. cit., p.33.

choses en scène, elle-même⁸⁵. » Mais le réalisateur dans tout cela ? Eh bien il confectionne un piège, qu'il livre en kit, fournissant au regardeur un ensemble de matériaux et de formes – prédécoupées et prédisposées – qui lui permettront, selon l'expression de Mallarmé, de mettre les choses en scène, lui-même. Autrement dit : de fabriquer du sens. (À lui, le réalisateur, de faire en sorte que le regardeur ne puisse fabriquer n'importe quel sens [...])⁸⁶ ».

Ces propos méritent notre attention car ils ne prennent pas le même sens selon s'il s'agit d'un film "fermé" ou d'un film "ouvert". Pour les films "fermés", le spectateur est guidé par le cinéaste et son œuvre. Il a donc une liberté limitée pour interpréter les films.

À l'inverse, dans le cas des films "ouverts", il y a toujours un cinéaste qui fabrique du sens, mais certains points du film telle que la nature de l'univers filmique, sont tellement abscons là-dessus (geste évidemment volontaire de la part du réalisateur et du film) que le public a une totale liberté dans l'interprétation de ces éléments. L'ouverture n'intervient que sur les points qui permettent de faire avancer la recherche entreprise par les cinéastes de *Cinéma, de notre temps*. Le reste de l'œuvre, quant à lui, a une structure plus fermée qui permet de ne pas perdre le public : le film n'est pas illisible puisque le spectateur a quelques repères. Le public peut aisément interpréter cette structure fermée avec les compétences qu'il a déjà acquises, et se centrer ainsi plus sur les points qui lui sont plus obscurs. De cette manière, le réalisateur retient l'attention du spectateur sur les véritables enjeux du film. Le procédé entre le film "fermé" et le film "ouvert" est donc le même, sauf que certains sens produits dans le film "ouvert" sont plus vagues que ceux du film "fermé".

En créant des univers filmiques hésitants, les documentaristes renforcent leurs films qui se soustraient à la domination des compétences acquises. Les films

⁸⁵ Il parle de l'interprétation du film.

⁸⁶ André S. Labarthe, *André S. Labarthe, Tempo*, S.I, Ciné-fils, 1993, p.75.

s'ouvrent davantage aux interprétations, invitant ainsi le spectateur à repenser l'image et le cinéma. Les réalisateurs de *Cinéma, de notre temps* ne renient pas les compétences cinématographiques, ils essaient simplement, sur certains points, de les dépasser ou plutôt, de les déplacer.

III. *DAVID CRONENBERG, I HAVE TO MAKE THE WORD BE FLESH : UNE EXPLORATION INTERNE*

Le personnage cronenbergien « s'inscrit dans un huis clos qui laisse peu d'échappées sur l'extérieur. En conséquence, Cronenberg épure son récit, en diminuant le nombre des personnages confinés dans un espace calfeutré afin de mieux tourner l'horreur vers le dedans. Au bout du compte, ce désir poétique d'un voyage immobile, d'une sorte de navigation dans un nouvel espace-temps, cède à l'accident fécond d'une exploration interne⁸⁷. » Ces propos résument assez bien le dispositif mis en place par André S. Labarthe pour questionner l'auteur de films.

1. Traverser l'écran

Le couloir rouge reflète la passion, la sexualité, le désir, l'émotion et le sang. Les murs bleus, quant à eux, plongent le témoin et l'intervieweur dans un rêve. Le



confinement et l'immersion dans ces monochromes nous amènent à penser que les deux hommes sont dans un ailleurs, autre que le monde réel. Serge Grünberg constate : « l'univers de Cronenberg, il faut le redire, est un univers mental. Les

87 Géraldine Pompom et Pierre Véronneau, *David Cronenberg : la beauté du chaos*, Condé-sur-Noireau, Cerf, 2003, p.114.

rapports entre les personnages n'y ont aucune réalité, on y voit plutôt des allégories, des idées, des concepts, des obsessions, des pulsions, des désirs et des frayeurs étalés avec une complaisance qui, je crois, est à la source du "dégoût" qu'éprouvent certains et, en tout cas, du sentiment de confusion qui contamine le spectateur⁸⁸. » L'espace dans lequel se situent les deux hommes est un laboratoire d'émotion.

La caméra ne cesse de faire des panoramiques et des travellings, passant sans cesse des individus aux images télévisées. Les mouvements de caméra servent de transition entre le dedans et le dehors, comme si David Cronenberg parlait à ses films et que ces derniers lui répondaient. La caméra joue donc le rôle de passeuse. Elle traverse le miroir pour voir de l'autre côté de celui-ci. Mais lorsqu'elle filme les citations en gros plan, l'espace-temps où se trouve David



Cronenberg, et les univers filmiques des citations ne sont plus séparés. Ils sont tous les deux vus plein cadre. Ainsi, les

personnages des films cités deviennent des protagonistes du documentaire. Ils rentrent dans l'espace-temps premier de celui-ci, ce qui leur permet de pouvoir se répondre d'un écran de télévision à l'autre. Il n'y a plus de frontière entre les espaces-temps du film.

Lorsqu'André S. Labarthe utilise des corps faits de chair (David Cronenberg) ou de métal (la télévision), il reprend le dispositif de *Videodrome* : il

⁸⁸ Serge Grünberg, *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p.104.

crée un rapport intime entre l'homme et la télévision. Quand David Cronenberg refuse d'exprimer ses envies et ses pulsions inavouées, les citations interviennent pour révéler au public les pensées du cinéaste. L'écran de télévision est pour David Cronenberg un moyen de voir ce qui, en théorie, ne peut être vu par l'oeil humain. Il l'utilise pour pouvoir dépasser la matière et s'intéresser à l'être interne. André S. Labarthe l'emploie dans le même but, sauf qu'ici, les citations rendent vulnérable le cinéaste.

Si David Cronenberg reste imperturbable devant Serge Grünberg, son esprit, quant à lui, ne résiste pas aux machines qu'il affectionne tant. Il est pris au piège par sa propre création. Le cinéaste se voit à travers l'écran de télévision. Il est fasciné, voire hypnotisé par ces miroirs télévisuels. Serge Grünberg écrit : « le réalisme de Cronenberg consiste justement à ne pas nous *dévoiler* une horreur étrangère, soudaine ou mythique, mais à se servir de l'écran comme d'un miroir, comme pour nous y faire *réfléchir*, nous opposer à notre double, voire parfois nous retourner, comme l'on fait d'un animal qu'on dépèce⁸⁹. » L'effet que produisent les télévisions dans le documentaire, est le même que celui décrit par le théoricien. André S. Labarthe met David Cronenberg devant ses propres films pour que son être conscient se confronte à son inconscient, comme s'il était à une séance de thérapie.

Lorsque la caméra fait des gros plans sur les écrans de télévisions, elle rend palpable les idées développées dans les extraits de films. André S. Labarthe conçoit son documentaire comme un corps où la



Gros plan sur un écran de télévision qui diffuse un extrait de *Crash*

⁸⁹ Serge Grünberg, *David Cronenberg*, op. cit., p.71.

présence du cinéaste ainsi que celle de ses films peuvent être assimilées à l'âme et à l'esprit. L'espace où se situe le réalisateur est une métaphore de son corps interne. Les câbles, les télévisions, le couloir et la couleur rouge représentent son organisme.

Par ailleurs, André S. Labarthe manipule le son et les voix des personnages qu'il décontextualise, pour ensuite les intégrer à l'espace-temps où se situe David Cronenberg. Les sons prennent forme dans l'ailleurs. Leur liberté intensifie leur propos, et ils créent des corps invisibles que le spectateur désire atteindre. En entendant des cris de plaisir ou encore des coups de fouet, le public s' imagine la scène. Le documentariste rend ainsi plus palpable et plus intense la séquence, contrairement à si elle avait été visible à l'écran. L'imagination rapproche l'objet du spectateur, elle supprime la barrière de l'écran. Le public a l'impression de toucher les corps, comme s'il prenait part à la scène. Il est actif et réactif face aux sons et aux images du documentaire. Il est fasciné par l'esprit du cinéaste.

2. De l'autre côté du miroir

Au début du film, la voix *over* d'un homme introduit le documentaire. Elle cite et répète d'un ton grave et lent *Les chants de Maldoror*. Les mots prononcés donnent un nouveau sens aux plans : le spectateur attend que des créatures fantastiques surgissent à tout instant. La voix *off* est prise comme une voix intérieure. Son immatérialité témoigne de l'existence d'un deuxième espace-temps dans le plan, lequel est invisible à l'oeil humain. Elle renvoie à l'aspect surréaliste et fantastique du documentaire. Ado Kyrou écrit :

« Lorsque je parle de *surréalisme*, j'entends : libération de l'homme par la recherche et la découverte du "fonctionnement réel de la pensée", destruction des séniles idées cartésiennes selon lesquelles des bornes insurmontables sont plantées le long de la vie de l'homme, afin que ce dernier puisse se fier à l'"acquis" et refuser toute intrusion salvatrice au-delà du quotidien manifeste. « Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie » (André Breton, *Premier Manifeste du surréalisme*)⁹⁰. »

Mais si le surréalisme refuse la réalité, nous aimerions donc voir comment André S. Labarthe traite son sujet d'une manière onirique.

Serge Grünberg et David Cronenberg discutent lorsque, tout à coup, surgit



une ombre dans le couloir. Sorti de nulle part, l'homme au chapeau ne fait que traverser le champ, sans un mot,

sans un geste pour autrui, comme s'il venait d'un autre monde. Comme l'écrit Dominique Païni, en étudiant *Ombre* d'Edgar Allan Poe, « l'ombre englobe toutes les inquiétudes dans son uniformité. C'est une chose indéfinissable, une terreur qui ne dit pas son nom [...] Comme la mort, elle fascine autant qu'elle terrifie. [...] Elle devient le symbole du royaume des morts, du canal de Charon. Définie par la négative (ce n'est ni un homme, ni un Dieu), elle est l'expérience du néant, le couronnement de la terreur⁹¹. » La noirceur de cette entité se répand sur les

90 Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 2005, pp.13-14.

91 Dominique Païni, *L'attrait de l'ombre*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2007, p.9.

individus du documentaire. La caméra transforme lentement Serge Grünberg en ombre. Le chef-opérateur filme de plus en plus l'intervieweur de dos. Les choix de cadrage et de lumière donnent l'impression qu'il n'est plus qu'une masse noire, comme si son identité s'effaçait petit à petit. Le théoricien finit par apparaître comme un personnage rêvé par David Cronenberg, dont sa seule fonction serait de sonder l'esprit du cinéaste.

La présence discrète de l'ombre renvoie le spectateur à un lieu qu'il n'aperçoit jamais dans le film, le hors-champ. Comme l'écrit Jean-Claude Seguin, l'ombre vue comme un détail « participerait d'une construction plus globale dans laquelle il fonctionnerait en quelque sorte comme le "grain de sable" qui viendrait éclairer, voire modifier le sens, sans que pour autant une focalisation préalable ait été opérée⁹². » Cette masse noire, qui peut-être vue comme une part refoulée de l'univers filmique, bouleverse l'espace-temps du film. Seul le spectateur est conscient de ce changement, ce qui fait naître une complicité entre lui et le documentariste. L'ombre ouvre au public les portes d'un deuxième monde. Elle « implique le spectateur dans son jeu⁹³ » : il doit imaginer la partie invisible du documentaire.

Le film étant vu comme une représentation de l'esprit, son champ peut se renommer "la partie consciente" et son hors-champ, "la partie inconsciente" de l'univers filmique. « L'ombre de l'image, c'est également ce qu'il y a *derrière l'image*, sa "doublure d'invisible", ainsi que l'aurait dit Merleau-Ponty. [...] D'ailleurs, n'est-ce pas toujours, peu ou prou, un dialogue, à jamais fini, avec nos morts, avec "notre part d'invisible", pour citer Monique Banu-Borie, qui, bel et bien, nourrit nos œuvres, véritables champs de Bataille, lieux des conflits les plus

92 Jean-Claude Seguin, « Quelques propositions pour l'étude du détail au cinéma », *Le détail et le tout*, Bron, Grim-Grimia/Université Lumière-Lyon 2, 2000, p.47.

93 Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, Paris, UGE, 1976, p.18.

amers comme les plus structurants⁹⁴ ? » Le hors-champ, appelé par Murielle Gagnebin l'ombre de l'image, donne naissance au champ du documentaire. Dans *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty explique que l'être ne peut exister sans le néant et inversement. Pour qu'une chose soit là, son contraire doit nécessairement être présent. C'est pourquoi, une fois que l'ombre est révélée au spectateur, le champ ne cesse de rappeler au public la présence du hors-champ. Le hors-champ « pourrait se définir comme l'ensemble des éléments (personnages, décors, etc.) qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginairement, pour le spectateur, par un moyen quelconque⁹⁵. » Le documentariste utilise l'apparition furtive de l'homme en noir pour lier les deux espaces-temps. Il assemble l'univers spirituel avec l'univers matériel, ce qui a pour conséquence de faire naître des présences spectrales dans le champ de l'image.

Quand l'ombre passe du hors-champ au champ, elle traverse la frontière qui sépare le conscient de l'inconscient du film. Philippe Durand explique : « aux entrées et sorties de champ, ajoutons les traversées de champ, l'espace caché n'étant plus qu'un sas entre deux hors-champs diamétralement opposés. C'est ainsi que les personnages de *Vampyr* (Carl Th. Dreyer, 1932) ne font que passer : ils entrent dans le champ, y flottent quelques instants, puis disparaissent dans le hors-champ⁹⁶. » Comme les personnages de *Vampyr*, l'ombre interpelle le spectateur, puis elle disparaît. Les entités fantastiques peuvent apparaître à tout moment dans le documentaire, sans aucune explication, telles des fantômes qui hantent l'esprit du cinéaste. C'est comme si le spectateur regardait le rêve de David Cronenberg.

Maxime Scheinfeigel écrit : « voilà qu'on arrive à l'idée de "l'incarnation"

94 Murielle Gagnebin, *L'ombre de l'image – de la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p.9.

95 Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2008, p15.

96 Philippe Durand, *Cinéma et montage – un art de l'ellipse*, Paris, Cerf, 1993, p.98.

de l'oeuvre tout entière, par la mise en forme des extraits. L'oeuvre apparaît en effet, absente mais présente, entièrement présente⁹⁷. » Les citations s'incarnent dans la première réalité du documentaire. Malgré la présence d'écrans, les personnages des films de David Cronenberg communiquent avec le cinéaste. Il n'y a plus aucune séparation entre les espaces-temps. Les citations et les témoignages s'interpénètrent, et leur union fait naître des images confuses dont leur nature est le produit de l'entrelacement du document avec la fiction.

Pour effacer certaines limites de l'image, les documentaristes expérimentent de nouvelles formes filmiques. Au final, ils créent une nouvelle nature de l'image qui montre au public les faiblesses théoriques et esthétiques actuelles. Mais le manque de connaissance amène le spectateur à choisir une nature qui lui est connue, plutôt que d'admettre celle qu'il ne comprend pas, pour pouvoir interpréter, d'une manière inexacte, ce type de plans. En réagissant de la sorte, le spectateur a l'impression que le documentaire qu'il regarde, s'interprète plus librement que d'ordinaire. Le public est alors invité à ouvrir son regard sur les choses, à voir avec ses yeux, et non avec des compétences approximatives et obsolètes. C'est ainsi que les réalisateurs ouvrent une brèche dans le cadre conventionnel du cinéma.

97 Maxime Scheinfeigel, « Quand la télévision aime les Cinéastes et le Cinéma, de notre temps », *Spéculaire, op. cit.*, p.123.

CONCLUSION



Il était une fois André S. Labarthe, Estelle Fredet, 2009.

Si certains films de *Cinéma, de notre temps* sont très abscons dans leurs formes, ceci est dû au fait qu'ils sont très proches d'une « zone d'indétermination entre la fiction et la non-fiction⁹⁸ ». Les documentaristes de la collection ne suppriment pas uniquement les guillemets des citations, ils font aussi sauter la compartimentation entre des sphères habituellement représentées de façon nettement séparée. Comme l'écrit José Moure à propos du film-essai, « mais alors que certains films ou produits audiovisuels se plaisent à jouer du mélange de la réalité et de la fiction pour tromper le spectateur, le film-essai assume cette indétermination, la travaille, la réfléchit, en fait l'objet même de sa méditation⁹⁹ ». Nous touchons là à l'essence même de la collection. Les films de *Cinéma, de notre temps* sont des « œuvres-limites », c'est-à-dire des œuvres « qui transgressent la logique de séparation des genres et/ou radicalisent une forme d'écriture et notamment celle du documentaire¹⁰⁰ ».

C'est pourquoi, bien que tout au long de notre recherche nous avons appelé ces films des documentaires, nous n'avons également jamais cessé de souligner que ces derniers possédaient tous des formes hybrides. Si ces œuvres filmiques sont dites documentaires, elles n'en prennent pas la forme "traditionnelle". Noël Burch confirme nos propos : « dans bon nombre de ses émissions (Gance, Godard, Leenhardt) Labarthe s'est efforcé de structurer les ruptures de ton et de style implicites dans l'emploi alterné d'entretiens filmés et autres documents "bruts" avec des citations d'oeuvres, cherchant une forme-essai *discontinue* face à la continuité, souvent si plate, du documentaire classique¹⁰¹... »

Cinéma, de notre temps est un recueil de films-essais. L'essai, c'est « une

98 José Moure, « Essai de définition de l'essai au cinéma », *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2004, p.37.

99 *Ibid.*, p.37.

100 *Ibid.*, p.27.

101 Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986, p.95.

action d'expérimenter : tentative. [...] Un ouvrage en prose rassemblant des réflexions diverses ou traitant un sujet d'intérêt général sans prétendre l'épuiser ni arriver à des conclusions fermes ou définitives¹⁰². » La collection est comme un laboratoire de recherches et d'expérimentations. Elle ne donne jamais de réponses précises, elles apportent seulement des pistes et des propositions au spectateur afin que ce dernier puisse réfléchir sur l'image et sur le cinéma.

La série a une logique dialectique. Elle est à la fois objective de part son aspect théorique, et subjective puisqu'elle est aussi une recherche esthétique. La singularité des œuvres filmiques est due au fait que les réalisateurs prennent, à chaque fois, des chemins différents. « Ainsi l'Essai trouve son incontestable légitimité dès lors que s'aventurant dans un domaine inexploré, l'expérimentation s'avère indispensable avec l'innovation pour horizon et résultat. [...] Mais en cinéma comme en physique, il n'y a d'essai que pour autant qu'existe la conscience précise de ce qui est essayé et aussi de la manière dont l'expérimentation devra être conduite avec l'horizon d'un prolongement théorique¹⁰³. » Pour dédoubler le regard du spectateur et effacer les limites de l'image cinématographique, les documentaristes prennent de nouvelles directions. Le cahier des charges de la série augmente leur créativité, mais il est aussi utilisé comme un prétexte pour exposer les expériences et les idées des réalisateurs sur le cinéma.

Certains cinéastes n'ont aucun scrupule pour contourner ou détourner le cahier des charges lorsqu'il s'agit de proposer de nouvelles formes filmiques. Cela reste un cas relativement rare mais ils suivent là l'esprit de *Cinéma, de notre temps* : sortir des cadres. Car si le cadre n'empêche pas la liberté de création, la collection de documentaires reste tout de même en marge de celui-ci. Dès qu'il

102Collectif, *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2000, p.398

103Guy Fihman, « L'essai cinématographique et ses transformations expérimentales », *L'essai et le cinéma, op. cit.*, p.44.

gêne à la recherche, les réalisateurs le détruisent sans hésitation. Pourtant, nous avons pu voir, au fil de notre recherche, que les cinéastes ne niaient pas complètement les démarches traditionnelles pour réaliser un documentaire, ni les compétences actuels pour interpréter un film. D'ailleurs, ils utilisent différents types de réflexivités connues pour répondre aux enjeux des œuvres filmiques. Lorsque les réalisateurs ressentent le besoin d'employer des méthodes qui s'opposent aux règles cinématographiques actuelles, c'est uniquement pour faire évoluer la recherche théorique et esthétique. Les cinéastes ont pour objectif de déplacer la frontière des compétences cinématographiques, qu'importe les moyens utilisés.

Ils essaient de repenser l'image, ce qui implique que l'œil doit modifier ses paramètres de vision, et l'esprit actualiser son savoir, pour pouvoir ensuite interpréter d'une manière plus juste les images. C'est aussi rappeler au spectateur qu'il n'y a pas qu'une seule représentation du réel mais une infinité de représentations encore inexplorées. Les films doivent ouvrir le regard du spectateur. Ils contribuent au développement intellectuel de l'individu.

Les documentaristes remettent en doute le savoir actuel du spectateur dès lors qu'ils lui montrent de nouvelles combinaisons de plans. Ils vont à l'encontre des conventions cinématographiques qui consistent à séparer le document de la fiction, ce qui a pour conséquence de montrer les faiblesses esthétiques et théoriques du cinéma actuel. Ils mélangent les citations avec les témoignages afin de créer une nouvelle nature de l'image, laquelle naîtrait de l'entrelacement du document avec la fiction. Elle est le produit d'une recherche qui consiste à effacer certaines limites de l'image. C'est pourquoi elle est indéterminée.

Le spectateur, habitué à dissocier le document de la fiction, ne sait

comment interpréter, d'une manière correcte, cette nouvelle image. Inconsciemment, il choisit de l'interpréter soit comme un document, soit comme une fiction, bien qu'il sache que cela fausse son interprétation du film. Le manque de connaissance ne nous permet pas, précisément, de pouvoir nommer ni de pouvoir comprendre ce nouveau type d'image. Mais ces plans démontrent déjà que les cinéastes sont encore loin d'avoir épuisé toutes les possibilités qu'offre le langage cinématographique. Effacer les limites de l'image, ce n'est donc pas dénaturer le plan, mais c'est ouvrir les portes à de nouvelles interprétations.

De cette méconnaissance en résulte des films "ouverts" qui, si le spectateur n'est pas encore capable de comprendre tout à fait ces nouvelles images, lui permettent tout de même de s'émanciper, petit à petit, de la domination des compétences acquises pour aller vers un savoir nouveau. Les formes filmiques ouvertes autorisent des interprétations plus libres que d'ordinaire. Mais l'ouverture ne se focalise que sur les propriétés de l'image cinématographique. Elle est ciblée. Pour ne pas créer une œuvre filmique illisible et perdre le spectateur, le reste du film continue à s'appuyer sur des compétences déjà acquises par le public. Ainsi, le spectateur ne s'attarde que sur ce qui lui est nouveau. Ces nouvelles données qu'il reçoit, font progressivement évoluer son regard et ses connaissances, même si les termes manquent.

Grâce à cette rétroaction, nous pouvons espérer que cette ouverture du regard permettra, un jour, aux spectateurs et aux théoriciens de comprendre la nouvelle nature de l'image créée par les documentaristes. Ces derniers assument et travaillent cette indétermination de l'image afin de continuer à explorer sa nature fragile et mystérieuse. Leur but est d'aller le plus loin possible dans la création d'une image sans limite. Ils essayent de la fabriquer de différentes manières afin

de réussir à la comprendre et de pouvoir voir tout son potentiel.

Ce recueil de films-essais ne donne pas de réponses précises sur les questions qu'il expose dans ses films, mais il contribue, à sa manière, à la recherche cinématographique. La série a pour but de faire réfléchir. Elle ouvre le débat sur l'image cinématographique, ce qui amène le spectateur à s'interroger sur ce qu'il voit plutôt que de rester dans sa torpeur. Elle remet en doute le langage cinématographique et théorique actuel afin de faire réagir la société sur l'état du cinéma, lequel a tendance à choisir la facilité plutôt que des chemins inconnus. Elle rappelle que l'évolution du cinéma ne peut se faire sans prise de risque, car ce sont souvent les réalisateurs qui en prennent le plus, qui proposent les recherches les plus intéressantes. La collection est ouverte et c'est pourquoi, ses idées sur le cinéma évoluent avec le temps.

C'est peut-être d'ailleurs ce dernier point qui différencie *Cinéma, de notre temps* des autres films-essais. Souvent, il ne s'agit que d'un film-essai dont sa réflexion ne porte que sur le cinéma du moment. Au bout d'un temps, celui-ci finit par avoir des idées dépassées. Or là, il s'agit d'un recueil de films-essais qui est perpétuellement *en devenir*. Sa réflexion se complexifie au fur et à mesure que les films viennent s'y insérer. Son actualisation permanente, avec l'arrivée constante de nouveaux films, lui permet de toujours réfléchir sur le cinéma du moment. Ses propositions ne deviennent jamais obsolètes, elles s'adaptent aux pensées actuelles. *Cinéma, de notre temps* est une réflexion au présent.

Selon Diane Arnaud, dans *L'essai et le cinéma*, l'essai peut aussi être une forme de l'entre-deux. Mais l'essai au cinéma n'ayant pas de réelle définition, nous dirons plutôt que l'entre-deux dépend du film-essai étudié. Il nous semble que le problème de l'entre-deux peut se poser dans les films de la collection. Comme

l'explique Diane Arnaud, pour comprendre l'entre-deux, il convient de le rapprocher de « l'entre-images » de Raymond Bellour : « l'entre-images est ainsi (virtuellement) l'espace de tous les passages. Un lieu, physique et mental, multiple. À la fois très visible et secrètement immergé dans les œuvres remodelant notre corps intérieur pour lui prescrire de nouvelles positions, il opère entre les images, au sens très général et toujours singulier du terme. Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable : il est la variation et la dispersion même¹⁰⁴. » Il rajoute : « c'est entre les images que s'effectuent, de plus en plus, des passages, des contaminations, d'êtres et de régimes : ils sont parfois très nets, parfois difficiles à circonscrire et surtout à nommer¹⁰⁵. » Ces contaminations et ces passages sont nombreux dans la collection, et ils s'effectuent à travers différentes formes (cinéma-écriture, cinéma-photographie, télévision-cinéma, etc.). C'est pourquoi il serait intéressant de continuer notre recherche sur cette question de l'entre-deux dans *Cinéma, de notre temps*.

104Raymond Bellour, *L'Entre-images 1 – Photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, 2002, p.14.

105Raymond Bellour, *L'Entre-images 2- Mots, Images*, Paris, POL, 1999, p.10.

FILMOGRAPHIE *CINÉMA, DE NOTRE TEMPS*

LUIS BUNUEL : UN CINÉASTE DE NOTRE TEMPS, Robert Valey, 1964.

*LA NOUVELLE VAGUE PAR ELLE-MÊME/ LA NOUVELLE VAGUE, REMÈDE
OU POISON ?*, Robert Valey , 1964.

JEAN VIGO, Jacques Rozier, 1965.

ABEL GANCE, PORTRAIT BRISÉ, Hubert Knapp, 1965.

JEAN-LUC GODARD OU LE CINÉMA AU DÉFI, Hubert Knapp, 1965.

ERICH VON STROHEIM, Robert Valey, 1965.

BRESSON : NI VU NI CONNU, François Weyergans, 1965.

FRANÇOIS TRUFFAUT OU L'ESPRIT CRITIQUE, Jean-Pierre Chartier, 1965.

MAX OPHULS OU LA RONDE, Michel Mitrani, 1965.

CARL TH. DREYER, Éric Rohmer, 1965.

SACHA GUITRY, Claude de Givray, 1965.

ROGER LEENHARDT OU LE DERNIER HUMANISTE, André S. Labarthe, 1965.

*MARCEL PAGNOL OU LE CINÉMA TEL QU'ON LE PARLE (1^{ÈRE} ET 2^{ÈME}
PARTIE)*, André S. Labarthe, 1966.

PASOLINI L'ENRAGÉ, Jean-André Fieschi, 1966.

ET POURTANT ILS TOURNENT, Claude Nahon, 1966.

RAOUL WALSH OU LE BON VIEUX TEMPS, André S. Labarthe et Hubert
Knapp, 1966.

JOHN FORD : ENTRE CHIEN ET LOUP, André S. Labarthe et Hubert Knapp, 1966.

LE CELLULOÏD ET LE MARBRE, Éric Rohmer, 1966.

JEAN RENOIR, LE PATRON, 1^{ÈRE} PARTIE : LA RECHERCHE DU RELATIF, Jacques Rivette, 1967.

JEAN RENOIR, LE PATRON, 2^{ÈME} PARTIE : MICHEL SIMON, LA DIRECTION D'ACTEUR, Jacques Rivette, 1967.

JEAN RENOIR, LE PATRON, 3^{ÈME} PARTIE : LA RÈGLE ET L'EXCEPTION, Jacques Rivette, 1967.

SAMUEL FULLER, INDEPENDANT FILM-MAKER, André S. Labarthe, 1967.

VISAGES DU NOUVEAU CINÉMA ITALIEN (DE BOSIO, BERTOLUCCI, BELLOCHIO), Jean-André Fieschi, 1967.

D'UN SILENCE L'AUTRE, André S. Labarthe, 1967.

LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ, DIALOGUE EN HUIT PARTIES ENTRE FRITZ LANG ET JEAN-LUC GODARD, André S. Labarthe, 1967.

JACQUES BECKER, Claude de Givray, 1967.

ALEXANDRE ASTRUC : L'ASCENDANT TAUREAU, Jean Douchet, 1967.

EN PASSANT PAR LE QUÉBEC : LE JEUNE CINÉMA CANADIEN, Jean-Louis Comolli, 1968.

LA PREMIÈRE VAGUE : I. DELLUC ET CIE, Noël Burch et Jean-André Fieschi, 1968.

LA PREMIÈRE VAGUE : II. MARCEL L'HERBIER, UNE RE-VISION, Noël Burch et Jean-André Fieschi, 1968.

BLEU COMME UNE ORANGE, André S. Labarthe, 1968.

PIERRE PERRAULT, L'ACTION PARLÉE, Jean-Louis Comolli et André S. Labarthe, 1968.

JERRY LEWIS (1^{ÈRE} PARTIE), André S. Labarthe, 1968.

FESTIVAL DE TOURS, André S. Labarthe, 1968.

ALAIN ROBBE-GRILLET, 1^{ÈRE} PARTIE : LES FORMES D'ÉROS, Noël Burch et André S. Labarthe, 1968.

ALAIN ROBBE-GRILLET, 2^{ÈME} PARTIE : LA DÉSIGNATION, Noël Burch et André S. Labarthe, 1968.

CONVERSATION AVEC GEORGE CUKOR, Hubert Knapp et André S. Labarthe, 1969.

JOHN CASSAVETES, Hubert Knapp et André S. Labarthe, 1969.

CINÉMA HONGROIS : N°1 MIKLOS JANCZO, Jean-Louis Comolli, 1969.

CINÉMA HONGROIS : N°2 VIVRE ET FILMER EN HONGRIE, Jean-Louis Comolli, 1969.

RENÉ CLAIR, Jacques Baratier, 1969.

KING VIDOR, Hubert Knapp et André S. Labarthe, 1969.

FRANÇOIS TRUFFAUT, DIX ANS DIX FILMS, Jean-Pierre Chartier, 1970.

ROME BRÛLÉE (PORTRAIT DE SHIRLEY CLARKE), Noël Burch et André S. Labarthe, 1970.

INTRODUCTION À LA MÉTHODE FRIEDRICH WILHELM MURNAU, Alexandre Astruc 1970.

BUSBY BERKELEY, Hubert Knapp et André S. Labarthe, 1971.

JEAN-PIERRE MELVILLE (PORTRAIT EN NEUF POSES), André S. Labarthe, 1971.

JERRY LEWIS (2^{ÈME} PARTIE), André S. Labarthe, 1971.

J'AURAIS AIMÉ AIMER LOLA À NANTES, Bernard Bouthier, 1972.

CLAUDE AUTANT-LARA, L'OREILLE DU DIABLE, PORTRAIT EN 3 PARTIES, André S. Labarthe, 1972.

NÉ EN 1914, NORMAN MCLAREN, André S. Labarthe, 1972.

DAVID LYNCH, DON'T LOOK AT ME, Guy Girard, 1990.

JACQUES RIVETTE, LE VEILLEUR, 1^{ÈRE} PARTIE : LE JOUR, Claire Denis avec la collaboration de Serge Daney, 1990.

JACQUES RIVETTE, LE VEILLEUR, 2^{ÈME} PARTIE : LA NUIT, Claire Denis avec la collaboration de Serge Daney, 1990.

THE SCORSESE MACHINE, Jean-André Fieschi, 1991.

CLAUDE CHABROL L'ENTOMOLOGISTE, André S. Labarthe avec la collaboration de Jean Douchet, 1992.

D'UN SILENCE L'AUTRE, André S. Labarthe (remontage du documentaire de 1967), 1993.

SOULEYMANE CISSÉ, Rithy Panh, 1993.

CHAHINE & CO, Jean-Louis Comolli, 1993.

PASOLINI L'ENRAGÉ, Jean-André Fieschi, 1993 (remontage de l'émission de 1966).

ABBAS KHIAROSTAMI, VÉRITÉS ET SONGES, Jean-Pierre Limosin, 1994.

NANNI MORETTI, André S. Labarthe, 1994.

OLIVEIRA L'ARCHITECTE, Paulo Rocha, 1994.

BRESSON : NI VU NI CONNU, François Weyergans (remontage du documentaire de 1965), 1994.

SHOHEI IMAMURA, LE LIBRE PENSEUR, Paulo Rocha, 1995.

ANDRÉ TÉCHINÉ, APRÈS LA NOUVELLE VAGUE..., Laurent Perrin, 1995.

LA NOUVELLE VAGUE PAR ELLE-MÊME, Robert Valey et André S. Labarthe (remontage du documentaire de 1964), 1995.

BOETTICHER RIDES AGAIN, Claude Ventura avec la collaboration de Philippe Garnier, 1995.

ÉRIC ROHMER, PREUVES À L'APPUI (1^{ÈRE} ET 2^{ÈME} PARTIES), André S. Labarthe avec la collaboration de Jean Douchet, 1996.

ALAIN CAVALIER, 7 CHAPITRES, 5 JOURS, 2 PIÈCES-CUISINE, Jean-Pierre Limosin, 1996.

JEAN PIERRE MELVILLE (PORTRAIT EN NEUF POSES), André S. Labarthe (remontage du documentaire de 1971), 1996.

GEORGES FRANJU, LE VISIONNAIRE, André S. Labarthe, 1996.

CITIZEN KEN LOACH, Karim Dridi, 1997.

CHANTAL AKERMAN, Chantal Akerman, 1997.

HHH, PORTRAIT DE HOU HSIAO-HSIEN, Olivier Assayas, 1998.

DAVID CRONENBERG. I HAVE TO MAKE THE WORD BE FLESH, André S.

Labarthe avec la collaboration de Serge Grünberg, 1999.

TAKESHI KITANO L'IMPRÉVISIBLE, Jean-Pierre Limosin, 1999.

MOSSO, MOSSO (JEAN ROUCH COMME SI...), Jean-André Fieschi, 1999.

PHILIPPE GARREL, ARTISTE, Françoise Etchegaray, 1999.

UNE JOURNÉE D'ANDREĬ ARSENEVITCH, Chris Marker, 2000.

AKI KAURISMÄKI, Guy Girard, 2001.

ALFRED HITCHCOCK ET JOHN FORD, LE LOUP ET L'AGNEAU, André S. Labarthe, 2001.

OÙ GÎT VOTRE SOURIRE ENFOUI ?, Pedro Costa avec la collaboration de Thierry Lounas, 2001.

ABEL FERRARA : NOT GUILTY, Rafi Pitts, 2003.

OTAR IOSSELIANI, LE MERLE SIFFLEUR, Julie Bertuccelli, 2006.

LE HOME CINÉMA DES FRÈRES DARDENNE, Jean-Pierre Limosin, 2006.

IL ÉTAIT UNE FOIS ANDRÉ S. LABARTHE, Estelle Fredet, 2009.

NICO PAPATAKIS, PORTRAIT D'UN FRANC-TIREUR, Timon Koulmasis et Iro Siafliaki, 2010.

PORTRAIT DE MON PÈRE, JACQUES BARATIER, Diane Baratier, 2010.

VICTOR ERICE : PARIS-MADRID ALLERS-RETOURS, Alain Bergala, 2010.

LE SYSTÈME MOULLET, André S. Labarthe, 2011.

L'ARCHIPEL DU CAS'O, Sébastien Juy, 2011.

DIOURKA À PRENDRE OU À LAISSER (version originale), Estelle Fredet et André S. Labarthe, 2012.

NO COMMENT (À PROPOS DE FILM SOCIALISME DE JEAN-LUC GODARD), André S. Labarthe, 2012.

CATHERINE BREILLAT, LA PREMIÈRE FOIS, Luc Moullet, 2012.

PORTRAIT D'OTTO PREMINGER, André S. Labarthe, 2013.

L'USINE DE MICHEL GONDRY, André S. Labarthe, en cours.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LE CINÉMA

AKERMAN, Chantal, *Chantal Akerman – autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma ; Centre Pompidou, 2004.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel et VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2008.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2007.

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images 1 – Photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, 2002.

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images 2- Mots, Images*, Paris, POL, 1999.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (sous la direction de), *Lorsque Clio s'empare du documentaire (Volume 2) – Archive, témoignage, mémoire*, Paris, INA, 2011.

BONITZER, Pascal, *Le regard et la voix*, Paris, UGE, 1976.

BURCH, Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986.

CHAPOULIE, Jean-Marc et CHIBANE, Bruno, *André S. Labarthe, Tempo*, S.I, Ciné-fils, 1993.

COLLECTIF, *Voix off : qui nous parle ?*, Marseille, Images en manœuvres, 2004.

COLLECTIF, *Film-mémoire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.

COLLECTIF, *Chantal Akerman : D'Est, au bord de la fiction*, Paris, Galeries nationales du Jeu de Paume, 1995.

DURAND, Phillippe, *Cinéma et Montage – un art de l'ellipse*, Paris, Le Cerf, 1993.

ERMAKOFF, Catherine (sous la direction de), *Que fabriquent les cinéastes ?*,

Nantes, Capricci, 2007.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Politique des auteurs et théorie du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002.

GAGNEBIN, Murielle (sous la direction de), *L'ombre de l'image – de la falsification à l'infigurable*, Seysell, Éditions Champ Vallon, 2002.

GAGNEBIN, Murielle et LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (sous la direction de), *L'essai et le cinéma*, Seysell, Éditions Champ Vallon, 2004.

GRANGE, Marie-Françoise, *L'autoportrait en cinéma*, Rennes, PUR, 2008.

GROUPE DE RECHERCHE SUR L'IMAGE DANS LE MONDE IBÉRIQUE ET IBÉROAMÉRICAIN – BRON, RHÔNE, *Le détail et le tout*, Bron, Grimb-Grimia/ Université Lumière-Lyon 2, 2000.

GRÜNBERG, Serge, *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

HABIB, André et PACI, Viva (sous la direction de), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008.

KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 2005.

LABARTHE, André S. et LOUNAS, Thierry, *La saga Cinéastes, de notre temps - une histoire du cinéma en 100 films*, Nantes, Capricci, 2011.

LABARTHE, ANDRÉ S., *Du premier cri au dernier rôle*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001.

NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran - essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002.

PAÏNI, Dominique, *L'attrait de l'ombre*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2007.

PIERRON-MOINEL, Marie-Jo., *Modernité et documentaires - une mise en cause de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2010.

POMPON, Géraldine et VÉRONNEAU, Pierre, *David Cronenberg - la beauté du chaos*, Paris, Ed. du Cerf, 2003.

RÉFLEXIVITÉ, MISE EN ABYME ET CITATION

BEYLOT, Pierre (coordonné par), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BLÜHER, Dominique, *Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*, Lille, Atelier national de la reproduction des thèses, 1996.

CLAISSE, Florence, *L'énonciation cinématographique*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1997.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1987.

JAUBERT, Anna, LOPEZ, Juan Manuel, MARNETTE, Sophie, ROSIER, Laurence et STOLZ, Claire, *Citations – Tome 1, Citer à travers les formes - Intersémiotique de la citation*, Paris, Academia, 2011.

METZ, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Meridiens-Klincksieck, 1991.

FEVRY, Sébastien, *La mise en abyme filmique : essai de typologie*, Liège, Editions du Céfal, 2009.

LE SPECTATEUR ET LE CINÉMA

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2005.

CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

ECO, Umberto, *Lector in fabula – Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1979.

JULLIER, François, *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002.

LAMBERT, Frédéric (coordination scientifique), *L'expérience des images*, Paris, Ina, 2011.

AUTRES OUVRAGES

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, Écrivains de toujours, n°96, 1975.

BONY, Anne, *L'architecture moderne*, Paris, Larousse, 2006.

CERRUTTI, Mauro, FAYET, Jean-François et PORRET, Michel, *Penser l'archive : histoires d'archives-archives d'histoire*, Lausanne (Suisse), Éditions Antipodes, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Ecrits – Tome 1 1954-1969*, Paris, Gallimard, 2001.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF, 1997.

LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, Paris, Flammarion, 1990.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre – L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2001.

MIRAUX, Jean-Philippe, *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*, Paris,

Armand Colin, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par delà le bien et le mal – Prélude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Mercure de France, 1913.

POE, Edgar Allan, *Contes, Essais, Poèmes*, Paris, Robert Laffont, 2009.

RIMBAUD, Arthur, « Lettre du Voyant, à Paul Demeny, 15 mai 1871 », *Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, 1972.

ROUGÉ, Bertrand (textes réunis par), *Cadres et marges*, Pau, Université de Pau, 1995.

ARTICLES SUR LE CINÉMA

FREDET, Estelle, « Différent de lui-même (Il était une fois André S. Labarthe) », *Spéculaire*. Revue Cinergon, Lézignan-Corbières (Aude), 2010, n°19, p.124-142.

GERSTENKORN, Jacques, « À travers le miroir. Notes introductives », *Le cinéma au miroir*, Vertigo, 1987, n°1, p.7-10.

LABARTHE, André S., « Dédoublement », *Spéculaire*. Revue Cinergon, Lézignan-Corbières (Aude), 2010, n°20, p.279-288.

REVILLARD, Sophie, « « Cinéastes de notre temps ». Une mémoire télévisuelle du cinéma », *Vingtième Siècle*, Revue d'histoire, 1995, n°46, p.155-161.

SCHEINFEIGEL, Maxime, « Quand la télévision aime les Cinéastes et le Cinéma, de notre temps », *Spéculaire*. Revue Cinergon, Lézignan-Corbières (Aude), 2010, n°19, p.119-123.

SITE INTERNET

BAECQUE, Antoine de, « Janine Bazin, sa vie, son rôle », <http://next.liberation.fr/cinema/0101448584-janine-bazin-sa-vie-son-role>, 12/12/2012.

DROITS SUR LES IMAGES

Certaines images sont la propriété de l'INA :

- *BOETTICHER RIDES AGAIN*, Claude Ventura avec la collaboration de Philippe Garnier, 1995.
- *J'AURAIS AIMÉ AIMER LOLA À NANTES*, Bernard Bouthier.
- *GEORGES FRANJU, LE VISIONNAIRE*, André S. Labarthe, 1996.
- *CLAUDE CHABROL L'ENTOMOLOGISTE*, André S. Labarthe avec la collaboration de Jean Douchet, 1992.
- *JERRY LEWIS (1^{ÈRE} PARTIE)*, André S. Labarthe, 1968.
- *ABEL GANCE, PORTRAIT BRISÉ*, Hubert Knapp, 1965.
- *SOULEYMANE Cissé*, Rithy Panh, 1993.
- *JACQUES BECKER*, Claude de Givray, 1967.
- *BLEU COMME UNE ORANGE*, André S. Labarthe, 1968.
- *ANDRÉ TÉCHINÉ, APRÈS LA NOUVELLE VAGUE...*, Laurent Perrin, 1995.