

# LA RECEPTION CRITIQUE DU CINEMA DOCUMENTAIRE DANS LE DEBUT DES ANNEES SOIXANTE: CONTROVERSES ET POLEMQUES

Séverine Graff / Ph.D. Thesis Project<sup>1</sup>

Université de Lausanne

“Cinéma direct”, “Cinéma-vérité”, “Candid Eye”, “Living camera”: l’abondance des termes utilisés pour désigner le cinéma non-fictionnel du début des années soixante fait écho aux nombreuses publications historiques qui traitent de cette période. L’intérêt des historiens s’est majoritairement porté sur des films tels que *Chronique d’un Eté* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961), *Primary* (Robert Drew, Richard Leacock, 1961), *Les Inconnus de la Terre, Regard sur la Folie* (Mario Ruspoli, 1962), *Le Joli Mai* (Chris Marker, 1963) ainsi que sur les longs métrages réalisés au sein de l’ONF. Ces recherches ont à juste titre relevé les différences entre les réalisations des documentaristes étasuniens, français et canadiens tout en insistant sur les techniques d’enregistrement communes à ces cinéastes. Ces films marquent en effet les débuts dans le cinéma documentaire de la prise de son synchrone, rendue possible grâce au perfectionnement des magnétophones portables et synchronisés à une caméra dont le poids et la maniabilité bénéficient de nombreuses améliorations. L’emploi de ces technologies constitue pour les historiens le principal point commun entre les différents cinéastes, et, dans de nombreuses analyses historiques, c’est l’usage du 16mm et de la prise de son synchrone qui permet aux auteurs de déterminer quels cinéastes s’inscrivent dans la mouvance du cinéma-vérité. Bien que certains films antérieurs à 1960 aient été rétrospectivement définis comme des “films-vérité”, la sortie en 1961 de *Chronique d’un été*, co-réalisé par Rouch et Morin, marque le début de l’emploi de l’expression “cinéma-vérité” empruntée au cinéaste soviétique Dziga Vertov. Abondamment utilisé par certains chroniqueurs, ce label servira à désigner de nombreux films majoritairement non-fictionnels jusqu’au milieu des années soixante. Une étude précise de la presse généraliste et des revues de cinéma nous permettra de déterminer à partir de quand et selon quels critères les terminologies “cinéma-vérité”, “living camera”, “cinéma direct”, “candid eye”, “cinéma-sincérité”, “cinéma non-contrôlé” ou “cinéma-authenticité” sont utilisées afin d’esquisser les frontières de ces différentes expressions. On constate un clivage terminologique entre les historiens du mouvement: alors que les chercheurs étasuniens désignent cet ensemble de films par le vocable utilisé à l’époque, “cinéma-vérité”, les auteurs francophones privilégient quant à eux un terme plus tardif, “cinéma direct”. Ces derniers établissent en effet un lien de causalité entre le terme “cinéma-vérité” et les polémiques autour des films, allant jusqu’à affirmer que cette terminologie serait le principal point de controverse.

Un examen des articles qui font suite aux sorties des principaux films du mouvement montre que ces documentaires sont effectivement l’occasion d’un fort débat critique, voire d’une véritable bataille entre les grandes signatures de l’époque, mais que ces controverses ne portent pas tant sur le label “cinéma-vérité” que sur le contenu, les méthodes de réalisation ou le statut des films. Les opinions exprimées divergent entre les journalistes de presse généraliste et les critiques des

revues de cinéma. Les premiers s'offusquent dès 1961 qu'on puisse construire un film à partir de personnes ordinaires, filmées dans des situations parfois intimes, et soulignent les limites éthiques d'un tel cinéma. Les débats sont aussi relayés par les revues de cinéma, mais plus tardivement. Le dossier de presse de *Chronique d'un été* montre un décalage important entre la controverse dans les quotidiens non spécialisés et les revues de cinéma, puisqu'on constate que des journaux comme *France Observateur*, *Lettres françaises* ou les principaux quotidiens réagissent dès la sortie du film en 1961, alors que l'engouement des revues de cinéma pour ce film, comme pour les autres "films-vérité", datent de 1963. Le contenu et la portée des débats ne sont donc plus les mêmes lorsque la presse spécialisée consacre des articles, voire des numéros entiers au cinéma-vérité. Il n'est en effet généralement plus question d'un seul film, puisque la majorité des articles dès 1963 traitent du "cinéma-vérité", tantôt explicitement défini comme un mouvement artistique, tantôt comme une méthode de filmage. Les positions des différents journalistes divergent néanmoins: les critiques des principales revues de cinéma (*Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Cinéma*) sont partagés entre promouvoir le "cinéma-vérité" en tant que "nouveau cinéma", en écho à l'intérêt dont ils avaient fait preuve pour la Nouvelle Vague quelques années auparavant, ou au contraire rejeter cette nouvelle forme de cinéma. Leurs plus virulentes attaques portent sur le statut du "film-vérité" qui, fabriqué à partir d'un matériau "réel", ne constituerait pas, pour une partie de la critique, une production auctoriale.

Malgré le rôle majeur de la presse comme medium des débats, les articles critiques ne forment pas l'unique lieu d'expression des polémiques. En effet, les protagonistes confrontent leurs idées oralement lors de rencontres qui regroupent cinéastes, journalistes, techniciens et théoriciens du cinéma entre 1958 et 1970. Le MIPE-TV (Marché international des programmes et équipements de télévision) de Lyon en 1963 constitue un moment important des débats, puisque la majorité des opérateurs et des cinéastes du mouvement, ainsi que de nombreux journalistes s'y réunissent. D'autres rassemblements, plus informels, ont été l'occasion pour les documentaristes, les partisans et les détracteurs de ce cinéma d'échanger leurs idées. L'UNESCO offre notamment un cadre de discussion en organisant une série de Tables rondes auxquelles participent des cinéastes comme Rouch, Ruspoli ou Leacock, ainsi que des critiques.

Cette recherche aura pour but de faire un historique des débats et d'étudier le contenu des polémiques afin de saisir le sens des termes utilisés. Les controverses portant sur le contenu, la réalisation ou le statut des films traduisent différentes conceptions de ce que doit être, ou ce que doit devenir cette nouvelle forme de cinéma. Le renouveau du cinéma documentaire dans les années soixante ne tient pas uniquement à une amélioration dans la prise de son et d'image. Ces quelques années constituent certes une période importante en termes d'innovations techniques, de collaborations internationales et d'expérimentations filmiques, mais l'intérêt historique de cette décennie réside aussi dans les nombreux questionnements de la pratique documentaire. Une étude des sources parafilmmiques et des discours permettra donc de préciser la manière dont ce mouvement, réunissant des films hétéroclites dans leurs méthodes de réalisation, de financement ou de distribution, ont été réunis, par la presse mais aussi par les cinéastes, les collaborateurs de l'UNESCO et les historiens du documentaire, sous un label commun.

1 Thèse de doctorat en cours à l'Université de Lausanne, Section d'Histoire et esthétique du cinéma, sous la direction du Prof. Olivier Lugon.