1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

93 | 2021

Le cinéma du diable : Méliès - L'Herbier - Epstein -
Autant-Lara - Batcheff

Paul Henley, *l'Aventure du réel. Jean Rouch et la
pratique du cinéma ethnographique* | Stéphane
Pichelin, *Robert Flaherty, une mythologie documentaire*
| Caroline Zéau, *le Cinéma direct, un art de la mise en
scène*

Manon Billaut

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8482>

DOI : 10.4000/1895.8482

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2021

Pagination : 260-265

ISBN : 978-2-37029-093-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Manon Billaut, « Paul Henley, *l'Aventure du réel. Jean Rouch et la pratique du cinéma ethnographique* | Stéphane Pichelin, *Robert Flaherty, une mythologie documentaire* | Caroline Zéau, *le Cinéma direct, un art de la mise en scène* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8482> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8482>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Paul Henley, *l'Aventure du réel. Jean Rouch et la pratique du cinéma ethnographique* | Stéphane Pichelin, *Robert Flaherty, une mythologie documentaire* | Caroline Zéau, *le Cinéma direct, un art de la mise en scène*

Manon Billaut

RÉFÉRENCE

Paul Henley, *l'Aventure du réel. Jean Rouch et la pratique du cinéma ethnographique*, Rennes, PUR-Cinéma, 2020, 518 p.

Stéphane Pichelin, *Robert Flaherty, une mythologie documentaire*, Rennes, PUR-Cinéma, 2020, 206 p.

Caroline Zéau, *le Cinéma direct, un art de la mise en scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Histoire et esthétique du cinéma/Travaux », 2020, 272 p.

- ¹ L'automne 2020 est marqué par la sortie de trois publications touchant au cinéma direct, l'un de manière frontale avec l'ouvrage de Caroline Zéau, *le Cinéma direct, un art de la mise en scène* et les deux autres au prisme de deux cinéastes majeurs du courant, Jean Rouch et Robert Flaherty : Paul Henley, *l'Aventure du réel. Jean Rouch et la pratique du cinéma ethnographique*, Stéphane Pichelin, *Robert Flaherty, une mythologie documentaire*. Ces trois publications examinent à nouveau des objets connus des études cinématographiques et du grand public, par la mobilisation d'archives à la fois film et

non film, ainsi que d'approches renouvelées dans une perspective interdisciplinaire. C'est précisément l'identité de la collection PUR-Cinéma, dirigée par Véronique Campan et Gilles Mouëllic, que de mêler analyses esthétiques et historiques, dans un « esprit d'ouverture à toutes les écoles de pensée » comme le stipule l'en-tête de la collection. Henley et Pichelin proposent ainsi deux approches transversales dans leurs monographies, entre cinéma et anthropologie. Sur le plan formel, l'iconographie est à l'honneur dans ces deux ouvrages : la collection rennaise offre de nombreuses pages dédiées aux illustrations – des photogrammes tirés des films, des images parues dans la presse et des documents d'archives. L'ouvrage de Zéau à L'Âge d'Homme se caractérise en revanche par une économie iconographique, avec seulement une vingtaine d'illustrations en fin du volume, d'une qualité pas toujours optimale, les images provenant certainement de films pour lesquels il n'existe pas de meilleure copie.

- 2 Les trois publications montrent, chacune à leur manière, que les notions liées au film documentaire demeurent souvent floues et mal appliquées. Après l'ouvrage de Séverine Graff sur le cinéma vérité paru aux PUR, celui de Zéau s'attaque à un autre courant majeur du cinéma documentaire, le cinéma direct, et cherche à en définir le dispositif. Il revient sur les préjugés courants – aucune intervention sur le réel filmé, aucune forme de mise en scène, pas de montage pensé sinon un « assemblage mécanique de segments filmés imposant leur propre logique », c'est-à-dire un « impensé de la représentation », résume l'auteure. Or, l'analyse des films, de leur genèse, et des discours produits par leurs réalisateurs, initiateurs et théoriciens de cette nouvelle forme cinématographique, montre qu'une telle considération est un contre-sens. En effet, le cinéma direct, s'il correspond à une évolution technologique du matériel de prises de vues et de son, est avant tout une posture politique (ou philosophique, comme préfère l'affirmer Zéau), du filmeur par rapport au filmé. D'un point de vue esthétique, les maîtres du cinéma direct, Jean Rouch en tête, sont même considérés comme une influence pour le cinéma moderne et la Nouvelle Vague.
- 3 Zéau pointe la complexité de l'historicisation des origines du cinéma direct dans son contexte d'émergence, au tournant des années 1950-1960 en France, période marquée par l'apparition de nouvelles formes singulières et spontanées de cinéma de non-fiction, qui constituaient autant de critiques multiples du modèle établi dans une société en plein bouleversement. Chaque film peut présenter de nouvelles innovations techniques, terminologiques et théoriques, et ainsi s'isoler dans un nouveau courant, ce qui explique la difficulté à définir le style du cinéma direct. La notion fut forgée par Mario Ruspoli en alternative à celle de cinéma-vérité. À noter que les historiens anglophones empruntent toujours le terme de « cinéma-vérité » pour désigner ce genre de films, le « direct cinema » étant réservé aux films tournés caméra à l'épaule. Les historiens français ne sont pas non plus tous d'accord. Pour beaucoup, que l'on parle de cinéma direct, cinéma vérité, documentaire, ciné-œil, l'ambition est toujours la même : atteindre et donner à voir une vérité. La terminologie changerait donc simplement en fonction du contexte géographique et temporel dans lequel elle serait employée. Pour François Niney par exemple, le cinéma direct désigne le cinéma québécois. Ce qui conduit Zéau à proposer une nouvelle définition.
- 4 L'auteure abdique cependant devant la complexité du modèle, avouant que « le cinéma direct résiste à toutes les tentatives de catégorisation théorique et qu'aucune d'entre elles ne survit à l'épreuve de l'analyse d'un seul [film] ». Ainsi montre-t-elle de façon habile que ce qui fait le cinéma vérité est son auteur, par sa façon d'aborder le réel qu'il

filme, plutôt que la forme elle-même – même si de manière évidente la forme découle de cette position philosophique. La revendication de la posture de l'auteur face à la réalité rappelle la définition que donne Roberto Rossellini du néo-réalisme quelques années plus tôt : « Pour moi, c'est surtout une position morale de laquelle on regarde le monde. Elle devient ensuite une position esthétique, mais le départ est moral » (dans *le Cinéma révélé*).

- 5 C'est l'idée matrice de l'ouvrage de Zéau que d'expliquer l'impossible définition du cinéma direct par l'ontologie même de cette forme, qui est le résultat d'une philosophie, une pensée de la représentation, plus qu'un style. Les trois auteurs s'accordent à dire que le cinéma direct naît d'un nouveau dispositif de tournage avec son synchrone, magnétophone portable et petite caméra 16 mm légère et insonore. Pour Rouch, cette prise de vues directe est même ce qui sous-tend l'éthique du tournage, dans le rapport du filmeur au filmé. Ce qui fonde l'esthétique est donc bien la pensée directrice d'un auteur, comme le souligne Zéau, au contraire d'une improvisation totale dépourvue de toute intention – selon une vision réductrice de cette forme cinématographique. Dès lors, le cinéma direct serait avant tout une attitude.
- 6 L'ouvrage s'organise en trois grandes parties. Il se concentre d'abord sur une archéologie de la mise en scène du réel axée sur la définition de la notion de documentaire. Puis il propose une exploration du cinéma direct par l'entremise de ses auteurs, avec des motifs tels que le retour sur soi (l'autocritique d'Edgar Morin), le mouvement vers l'autre (essentiellement chez Rouch), et le rapport particulier au montage en tant qu'expérience renouvelée, nécessairement *a posteriori*. La dernière partie s'intéresse, quant à elle, à la portée politique de la démarche et convoque les projections de ces films ainsi que les discours qui les accompagnent. L'analyse des films que Zéau rattache au courant (ceux des réalisateurs les plus connus, tels Johan van der Keuken, Richard Leacock, Flaherty, Jean Rouch et Frederick Wiseman) montre bien la diversité des formes et des outils mobilisés par les cinéastes dans leur démarche. Mais l'intention est toujours la même, dans un rapport d'égal à égal entre filmeur et filmé. Pour parvenir à ce dialogue, à cette relation sans équivoque, tous les moyens techniques peuvent être mobilisés. Chaque réalisateur forge en effet son style au sein de cette « matrice », catégorie bien trouvée par l'auteure pour définir une esthétique du cinéma direct qui ne se réduit donc pas à une forme dans un moment donné du cinéma, mais bien à une approche de la réalité, une posture documentaire.
- 7 Le retour sur les carrières de Jean Rouch et Robert Flaherty permettent encore de préciser et renouveler les connaissances sur le genre documentaire. La publication de l'ouvrage de Paul Henley dans une édition largement revue et augmentée (par rapport à la première parution en anglais aux Presses de l'Université de Chicago, en 2009) s'inscrit dans un mouvement de redécouverte du cinéma ethnographique. Le Festival international Jean Rouch, fondé en 1982 par le cinéaste lui-même, est reconnu aujourd'hui comme l'une des plus importantes manifestations européennes de cinéma documentaire liées à l'anthropologie et plus largement aux sciences humaines. Présentant à l'automne à Paris plus de 70 films documentaires, il rencontre chaque année un succès certain. Il est l'œuvre du très actif Comité du film ethnographique qui travaille à la conservation et à la valorisation de l'œuvre de Rouch. Henley lui dédie son ouvrage. Lui-même anthropologue et réalisateur de films, Henley a en effet étudié de nombreuses sources, celles du Comité du film ethnographique dont les bureaux sont situés au Musée de l'homme, mais aussi celles du CNC et de la BnF notamment, afin

d'écrire cette synthèse très documentée de la carrière de Rouch et de son œuvre foisonnante : en 60 ans, ce dernier a tourné plus de 100 films de genre divers, comprenant même trois films publicitaires pour des marques de voiture représentées en Afrique. Henley n'étudie pas tous ces films, mais circonscrit son corpus aux 17 fictions qui permettent à son sens de considérer Rouch comme le maître du cinéma ethnographique.

- 8 Selon l'auteur, Rouch a, en effet, « modelé » ce genre spécifique et inventé par là-même le métier de cinéaste-ethnographe. La caméra n'était alors pas considérée comme un instrument d'observation scientifique mais un moyen de représentation de la réalité, annulant la barrière entre le documentaire et la fiction. Son étude s'empare de la notion de cinéma direct, l'auteur rappelant, comme le fait Zéau, que le cinéma direct marque avant tout un dépassement de la frontière entre fiction et documentaire. Mais si Zéau considère vraiment le cinéma direct comme une position philosophique sous-entendant le rapport du filmeur au filmé, Henley insiste de son côté sur les moyens techniques renouvelés au début des années 1960 comme la condition *sine qua non* à l'apparition du cinéma direct. La petite caméra 16 mm et le son synchrone offrent en effet à Rouch la possibilité d'être un « filmeur en marche » comme le désigne Antoine de Baecque dans la préface de l'ouvrage, reprenant une analyse de François Weyergans parue dans les *Cahiers du cinéma* en 1961 dans laquelle le critique compare Rouch au chorégraphe Jérôme Robbins dans sa mise en scène.
- 9 De plus, Henley centre son approche sur la portée ethnographique de son cinéma, en soulignant la portée scientifique et esthétique de ses films. À ce titre, il reconnaît que certains titres ont été écartés de son corpus car étant de « qualité cinématographique moindre », jugement de valeur dont devrait normalement s'abstenir une approche historique. Pour ce qui est de l'esthétique des films, il met en valeur le photographe fécond que Rouch a été, comme l'a bien montré la très belle exposition qui s'est tenue à l'automne 2017 à la Bibliothèque nationale de France, *Jean Rouch, l'Homme-Cinéma*, à l'occasion du centenaire de la naissance du cinéaste-ethnographe. Henley rappelle ainsi que Raymond Depardon se situe Rouch entre Pierre Verger et Cartier-Bresson.
- 10 Du côté de l'anthropologie, Rouch a contribué à la connaissance des peuples d'Afrique noire par sa thèse de doctorat soutenue en 1952 mais aussi par de nombreux articles scientifiques, rapports, et autres publications. Malgré ce foisonnement de publications et de prises de parole, il existe peu de textes de Rouch sur sa pratique du cinéma ethnographique et sur le cinéma en général. C'est cette lacune que vient combler l'ouvrage d'Henley, en se présentant comme une exploration de son œuvre ciné-ethnographique dont une grande partie demeure méconnue. Il fait ainsi le choix de se pencher davantage sur la pratique du cinéaste que sur la forme et le contenu des films, le travail d'analyse de la teneur ethnographique des films ayant déjà été menée par Paul Stoller (anthropologue américain et africaniste). Henley étudie notamment de près les aspects techniques de l'enregistrement et du montage avec la description des stratégies adoptées par Rouch dans la continuité de l'éthique dont il se revendique.
- 11 Bien documenté, l'ouvrage d'Henley nous apprend quelques anecdotes, comme celle de l'achat par le cinéaste de sa première caméra 16 mm Bell Howell au Marché aux Puces de Saint-Ouen en 1946, celle-là même avec laquelle il tourna *Moi un noir* en 1957 (prix Louis Delluc 1958). Henley évoque aussi l'influence surréaliste – dans la spontanéité et l'improvisation du cinéaste (voir à ce sujet l'étude de Jean Jamin « Objets trouvés des paradis perdus. À propos de la mission Dakar-Djibouti », *Collections passion*, éditions

Jacques Hainard et Roland Kaehr, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 1982, pp. 69-100 ; sur les liens entre le surréalisme et l'ethnographie voir Christopher W. Thompson, (dir.), *l'Autre et le sacré. Surréalisme, cinéma et ethnologie*, Paris, L'Harmattan, 1995).

- 12 L'ouvrage livre ainsi des informations biographiques non seulement sur Rouch et son cinéma, mais également sur les populations africaines étudiées par le cinéaste, qu'il s'agisse de leur culture, de leur histoire ou de leurs coutumes et croyances. Il nous permet par là-même de mieux comprendre les films et l'approche de Rouch, tout comme le contexte socioculturel et politique qu'il décrit. Rouch fut notamment très marqué par les croyances, la magie, la sorcellerie et les rites de guérison qui sont très présents dans la culture africaine. C'est ce qu'il montre de façon explicite dans son film *les Maîtres fous* mais qu'il travaille également dans de nombreux autres œuvres. De façon très documentée, Henley livre finalement une bonne synthèse du cinéma ethnographique de Rouch et constitue un véritable ouvrage de référence.
- 13 Dans la même collection des PUR, Stéphane Pichelin publie son étude sur Robert Flaherty, issue d'une thèse consacrée au statut du documentaire dans le processus d'institutionnalisation du cinéma en France entre 1915 et 1932, menée à l'Université de Rennes 2 sous la direction de Laurent Le Forestier. Dans la préface, Gilles Mouëllic insiste sur l'importance des nouvelles recherches en archives qui invitent à reconsidérer certains mythes. Car Flaherty, comme Rouch, est un mythe. Pichelin s'empare de cette célèbre figure en replaçant le parcours du cinéaste dans la dimension collective de la création, pointant notamment l'apport de ses équipes – l'opérateur, le monteur, et la main d'œuvre locale. Pichelin discute aussi les fondamentaux du genre documentaire en analysant le travail de Flaherty avec les autochtones qui deviennent de véritables acteurs ou encore la place de la musique dans ses films. Pichelin reprend l'approche sémio-pragmatique forgée par Roger Odin pour questionner les rapports entre le documentaire et la fiction, et redéfinit la frontière entre les deux genres par l'analyse de la pratique singulière de Flaherty.
- 14 L'œuvre de Flaherty est souvent convoquée pour remettre en cause le postulat selon lequel le documentaire se définirait par une mise en scène sans intervention sur le réel. Comme le souligne Pichelin, les chercheurs et critiques ont passé plus de temps à démontrer comment Flaherty ne respectait pas la déontologie documentaire plutôt que d'essayer de raccrocher l'œuvre du cinéaste au genre. L'auteur nous apprend que, dès 1926, la presse s'attaquait au non-respect de la réalité factuelle dont faisait preuve le film de Flaherty et aux falsifications multiples contenues dans le film. L'analyse de *Nanouk* montre en effet que la mise en scène vise le spectaculaire - de la même manière que la sortie des usines Lumière a été tournée plusieurs fois avant d'arriver à l'effet escompté. Le débat entre la pureté documentaire d'un côté et la mise en scène fictionnelle de l'autre a fait couler beaucoup d'encre (voir notamment François Niney, *le Documentaire et ses faux semblants*, et les travaux de Gianfranco Bettitini qui ont montré la nature des interventions de Flaherty dans le montage, ce que Pichelin résume en une formule : « l'hypocrisie du montage »).
- 15 L'enjeu du livre de Pichelin est, au contraire, d'analyser l'œuvre du cinéaste au prisme du documentaire, dont il montre les limites de la définition. Contrairement à celle de Rouch, la filmographie de Flaherty est courte ce qui permet à Pichelin d'englober l'ensemble du corpus. En effet, malgré le très grand succès de son premier film, *Nanouk of the North* (*Nanouk l'esquimaux*, 1919-1922), qui demeure son œuvre la plus connue, Flaherty a ensuite eu beaucoup de difficultés à s'imposer dans le mode de production

américain. En témoigne l'échec de son film suivant, *Moana* (1926), pour lequel, conscient de l'audience réduite qu'il était susceptible de toucher, Flaherty avait demandé une distribution cantonnée à quelques circuits spécialisés. Le réalisateur fut par ailleurs écarté du tournage de *Tabu* (*Tabou*, 1931) que Murnau, principal bailleur de fonds du film, termina seul et dont il fut seul crédité comme auteur de l'histoire originale.

- 16 Pour identifier la singularité de la démarche du cinéaste, Pichelin la compare à celle d'un prédateur, et s'attache ainsi à montrer qu'elle n'a rien d'innocente. Dans une première partie, il revient brièvement sur le parcours de Flaherty avant d'analyser chaque film dans son contexte de production. Les analyses esthétiques sont souvent bien menées, s'attaquant à la structure générale du film, la composition des intertitres, le montage, afin de montrer à chaque fois le passage du documentaire au drame. Dans la presse de l'époque, autant française qu'américaine, on insistait déjà sur l'intensité dramatique des films, convoquant finalement peu la notion de documentaire. Pichelin décortique par exemple très précisément l'organisation du récit de *Man of Aran* (*L'Homme d'Aran*, 1932-1934) afin de montrer – comme l'avait déjà noté Jean Mitry – que le film s'organise selon un principe de progressivité. Les personnages sont montrés plusieurs fois dans un certain type d'actions, de façon à créer du suspense et une attente chez le spectateur, sur le modèle d'une construction dramatique fictionnelle. Comme pour Nanouk Pichelin montre ainsi dans son analyse que le film emprunte à des structures discursives issues des œuvres de fiction, en démontrant même que le cinéaste y adopte les principes du montage « organique » théorisé par Eisenstein.
- 17 La deuxième partie de l'ouvrage s'attache en revanche à démontrer l'inscription de l'œuvre de Flaherty dans le genre documentaire. Pichelin analyse les dispositifs mis en place à chaque film en quittant le terrain de la sémio-pragmatique. Il s'intéresse notamment à la conception territoriale des films afin de souligner leur valeur ethnographique. Là encore, l'auteur fait montre d'une très bonne maîtrise du corpus en menant des analyses précises – prouvant que les films ont bien été « vus et revus » comme il l'énonce en conclusion –, et en convoquant nombre d'auteurs et critiques qui se sont déjà attaqués à l'œuvre de Flaherty. La réunion des différents discours et leur mise en cause selon l'angle d'approche choisi par l'auteur est souvent pertinente et convaincante.
- 18 Ces trois ouvrages proposent ainsi trois approches différentes de la notion de cinéma direct, tout en réfléchissant au rapport entre le cinéma et l'anthropologie, la fiction et le documentaire. Chacun à leur manière, les auteurs soulignent la singularité des cinéastes et des corpus étudiés, pour finalement se retrouver dans le constat d'une multiplicité des formes documentaires relevant à chaque fois d'une posture de cinéaste face à un terrain étudié : Flaherty le prédateur pour Pichelin, Rouch le filmeur en marche pour Henley, ce que Zéau définit pour sa part comme une éthique du regard.