Le documentaire dans son histoire

Technique et esthétique du documentaire ethnologique

Richard Lioger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/307>

DOI : [10.4000/leportique.307](https://doi.org/10.4000/leportique.307)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1999

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Richard Lioger, « Le documentaire dans son histoire », *Le Portique* [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 15 mars 2005, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/307> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.307>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

Le documentaire dans son histoire

Technique et esthétique du documentaire ethnologique

Richard Lioger

- 1 La question esthétique est une question complexe déjà simplement si l'on tente de l'appliquer au cinématographe, c'est-à-dire à la technique, inventée à la fin du XIX^e siècle, et qui nous permet aujourd'hui – avec bien des changements justement techniques –, de voir des images animées et d'entendre des sons synchronisés.
- 2 Il devient encore plus ardu de se demander s'il existe, à l'intérieur du support technique lui-même, une forme – esthétique ? – cinématographique, qu'on peut appeler « documentaire », et qui donnerait lieu à une conception de la technique suffisamment homogène pour être qualifiée « d'esthétique documentaire ».
- 3 Dans une perspective de « sociologie de l'acte cinématographique », seule la liaison indéfectible technique-esthétique peut permettre de comprendre le problème posé. À partir du moment où une technique se généralise, et qu'elle est le support d'une expression dite artistique, il nous semble qu'on peut à juste titre l'analyser d'un point de vue esthétique¹, mais que pour autant, cette analyse ne peut se disjoindre de l'analyse technique.
- 4 Si l'on se penche du côté des théoriciens du cinéma qui depuis le milieu de ce siècle ont éduqué le public cinéphile – en profitant d'ailleurs aussi de ses pré-constructions² – puis vulgaire (à travers ce premier public et les revues), on se rend compte que la plupart d'entre eux s'intéressent surtout à l'analyse de ce que nous appellerions « l'esthétique endogène » des films (qui prend comme axe les « produits films », objets centraux du cinématographe³).
- 5 Ces analyses esthétiques s'emparent pour cela des outils de la désignation technique, nés de la pratique cinématographique : plan-séquence, travelling, zoom, contre-plan, valeur de plan, montage-cut, etc.⁴.
- 6 L'analyse technologique est, de ce point de vue, une analyse souvent sémiologique, où « le langage » cinématographique est présenté de manière homogène grâce à une grammaire technique. On sait comment le champ particulier d'une discipline cinématographique est né après 1945, dans l'Université Française⁵, mais on mesure

moins le fait que l'esthétique qui fut mise en place, fut dominée par la forme cinématographique fictionnelle. Cette domination n'a en soit rien de gênant, si ce n'est que des pans entiers de pratiques, pourtant cinématographiques d'un strict point de vue technologique, furent ainsi rejetés, du côté des « non-films ». Ainsi en est-il de l'œuvre d'Albert Kahn et de ses *Archives de la Planète*, qui nous donnera un bon exemple du processus de purification qui fut nécessaire pour construire une histoire du cinéma ⁶.

- 7 Sans vouloir refaire le débat concernant les différences entre le film documentaire et le film de fiction, on peut remarquer que ce qui justement différencie le cinéma documentaire du cinéma de fiction, n'est pas tant une esthétique, mais bien une technique : le film de fiction est le résultat de l'utilisation d'une technique différente.
- 8 J'imagine ce que peut avoir de provoquant la lecture de cette phrase. Mais il nous faut, pour nous faire bien comprendre, réagir d'abord en technologue.
- 9 De notre point de vue LA technique cinématographique n'est pas réductible à l'objet technique (caméra, micro, table de montage, pellicule, ou bande vidéo). Ce qui caractérise la technique cinématographique, c'est d'abord qu'il s'agit d'une technique qui vient témoigner d'un rapport social, celui qui s'instaure entre filmant et filmé (et pas seulement au moment de la prise de vue). Si l'on accepte de mettre en réseau les objets techniques, les personnes filmantes, les personnes filmées, et les spectateurs, nous avons là une grappe indissociable « d'humains et de non-humains » (un réseau) qui nous dit justement ce qu'est la technique cinématographique : c'est tout le réseau de manière indissociable.
- 10 Si l'on accepte cette manière de voir, on constate que la technique du film de fiction diffère un tant soit peu de celle du film documentaire –même un tant soit (si) peu documenté -. En effet la nature du lien social qui unit filmant et filmé est différente, non pas tant parce que dans un cas les filmés sont des acteurs (professionnels), qui jouent une scène (on peut tout aussi bien jouer une scène dans un documentaire), mais plutôt parce que, dans le documentaire, les acteurs ne sont pas payés. Or cette question de l'argent, pose la question du désir – Freud l'a bien montré –, et dans notre cas cette question nous amène à nous demander ce que veulent ces gens qui acceptent de se faire filmer, ennuyer, bousculer, pendant des heures ?
- 11 Certes il existe sans doute une sorte d'effet de « mise en scène de soi », de rétribution symbolique sur une scène imaginée comme autrement plus intéressante que la scène de la vie quotidienne telle qu'a pu la décrire le sociologue américain Erving Goffman ⁷. Mais ceci n'explique pas tout. Un des ressorts du film documentaire est ce qui lie le filmant au filmé, grâce aux objets techniques qui permettront d'introduire un tiers – les spectateurs -. Cette relation détermine un contrat (même implicite) qui fait ce que nous appelons la spécificité technique du film documentaire ⁸.
- 12 C'est de ce contrat dont il est toujours question dans un film documentaire. Contrat résolu par la question de l'argent dans un film de fiction. L'acteur payé pour jouer, le cinéaste est quitte de tout lien social avec celui-ci. Nous croyons que si l'on prend « au pied de la lettre » ce que suppose le film documentaire, il oblige à travers ce contrat, à ce que le re-don se passe sur le plan de la restitution d'une image-son ⁹ (mais le terme ne veut pas dire grand-chose) qui soit, au minimum, le témoignage de la juste relation sociale entre le filmant et le filmé.

- 13 Cela implique que le bon documentaire sera le témoignage d'une relation sociale longue, complexe, empathique, voire compréhensive ou critique (pour cela le réalisateur a quand même les outils du montage). Pour autant, avons-nous défini une esthétique du cinéma documentaire ?
- 14 Prenons le problème autrement et demandons-nous, ce qui fait qu'il est si difficile aujourd'hui – si l'on se place de manière phénoménologique –, de discerner une esthétique propre au cinéma documentaire, par rapport à celle du cinéma de fiction. Il nous semble, nous avons au moins tenté d'en donner une définition, à savoir que la question (de la) technique est facilement résoluble, à condition qu'on pense la technique en réseau, et non comme objet technique vide. Si on ne le recontextualise pas dans une relation sociale dont il porte témoignage, le film est, au moment de sa projection une enveloppe technique vide, dont il n'y a rien d'autre à dire que : « j'aime » ou « j'aime pas » (vision pauvre du jugement esthétique du spectateur).
L'esthétique cinématographique, une construction récente
- 15 Rien n'est jamais très vieux si l'on parle de cinéma. Mais, dans cette histoire du cinéma, la construction d'une esthétique date de la construction d'un public capable de l'apprécier, à savoir du milieu de ce siècle. L'esthétique cinématographique est une forme construite dans les années cinquante, en grande partie par les historiens et critiques du cinématographe¹⁰. Cette forme suppose une opération rétroactive de sélection des « bons films » qui correspondaient à la forme ainsi définie canoniquement.
- 16 Même si cette construction a eu quelques grands précurseurs, en la personne des théoriciens-praticiens du cinéma des années vingt/trente¹¹. C'est à partir des années d'après-guerre qu'on constate le plus fort mouvement de publication, et de définition qui nous semble comparable au mouvement de construction du public bourgeois du théâtre européen dans le milieu du XIX^e siècle.
- 17 Cette conception esthétique du cinéma est largement dominée par un travail réalisé sur des films de fiction. Pour étayer cette thèse, on peut par exemple citer l'ouvrage *Esthétique du cinéma*, Collection « Fac », chez l'éditeur Nathan-Université, et se reporter à l'index général des films cités et analysés. Sur environ 200 films cités, nous trouvons deux documentaires : *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* et *L'Homme à la caméra*. Cet exemple n'est ni meilleur, ni plus mauvais qu'un autre, étant donné le public « cinéphile » auquel il s'adresse. Il montre une construction de l'esthétique cinématographique sur laquelle la plupart d'entre nous fonctionnent encore aujourd'hui¹². Cette esthétique « endogène », pour la différencier de celle que nous prétendons construire à partir d'autres exemples, est une sorte de langage commun, de forme « narrative » qui envahit progressivement ce qui va être considéré comme LA forme documentaire. De grands exemples historiques montrent que les cinéastes n'ont certes pas attendu le milieu du XX^e siècle pour pratiquer de la sorte. Flaherty, considéré comme un des pères fondateurs du documentaire, tient en grande partie de cette esthétique fictionnelle du documentaire, à laquelle d'ailleurs nous souscrivons en tant que cinéphile. Mais ce dont il est question dans notre réflexion aujourd'hui, c'est de se demander s'il n'existe pas, effectivement, en dehors de la narration, une possibilité de faire quelque chose qui soit, tout de même, considéré comme du cinématographe, même si cela n'est pas considéré comme du film.
- 18 La construction d'une forme documentaire relève d'une première opération qui est une division rhétorique très efficace entre deux formes, créées à partir de la même

« technique-support » (le cinématographe) : la forme documentaire (ciné-vérité), et la forme fiction (*fictus* en latin signifiant mensonger). Cette division ne fonctionne que si l'on peut l'identifier à des exemples d'auteurs auxquels sont « attachés des films significatifs » (ou signifiants).

- 19 Ainsi Méliès (*Le Voyage dans la Lune*), est opposable à Flaherty (*Nanouk l'Esquimau*)¹³. Le prix de cette invention¹⁴ de figures tutélaires est celui de l'oubli des contradictions : comme par exemple Flaherty « scénarisant » ses films¹⁵. Cela correspond à l'étape primitive (fondatrice) qui aboutira à la célébration de ce « cinéma vérité » dans les années cinquante avec la vraie-fausse révolution de la Nouvelle Vague qui « filme dans la rue, avec de petits moyens, une caméra épaulement, qui sort des studios et de l'académisme cinématographique (pour y rentrer quelques années après !) ».
- 20 Dans cette « histoire donnée » du cinéma-de-fiction-renouvelé-par-le-documentaire-celui-de-Jean-Rouch-par-exemple, on a un exemple de la nécessaire distance qu'il faut établir, dans un premier temps, pour sélectionner les (bons) films documentaires qui vont inspirer « la nouvelle » vague, et donc oublier ceux qui, comme *Farrebique* de G. Rouquier, relèvent d'un jeu extrêmement précis à partir d'un scénario ; les paysans disant les répliques et jouant les scènes du script.
- 21 Nous avons pu mesurer, assez fréquemment, les effets de cette construction du jeu, dans la réception de ce film, en le diffusant à des étudiants et en ayant systématiquement la même remarque : « c'est mal joué ». Exemple probant que « l'esthétique du jeu d'acteur » est à ce point ancrée dans les « habitus spectatoriels », que la critique des étudiants, en passe d'abord par cette remarque d'un « mauvais jeu d'acteur », qui invalide pour eux la réception – la portée pédagogique ? – de la scène. Nous exagérons à peine, en disant qu'ils pensaient que cette scène paysanne eut été mieux jouée par Raimu, ou Depardieu pour ne pas hésiter un anachronisme de bon aloi.
- 22 La remarque ainsi formulée nous engage dans une réflexion vertigineuse, car qui mieux que les personnes elles-mêmes pourraient « bien jouer » leur propre rôle ? Eh bien, sans hésitation nous répondrions : un « bon acteur », formé à l'*actor-studio*, influencé par le travail théâtral de Stanislavski au début de ce siècle.
- 23 L'esthétique documentaire est ainsi évidemment pervertie par l'esthétique du jeu d'acteur (esthétique endogène) qui est sensée « faire » jouer mieux que « la-personne-elle-même ». Cette phénoménologie de la perception actuelle du documentaire nous plonge donc en plein paradoxe. Mais, pour autant, ce paradoxe n'est sans doute pas le plus grave, car il est un tant soit peu possible de relativiser un tel jugement esthétique. L'esthétique du documentaire est bien dépendante de l'esthétique du jeu d'acteur, mais elle dépend surtout d'une esthétique de la mise en récit, et de ce que l'on pourrait tout à fait appeler une esthétique de la vérité (si à force de qualifier d'esthétique à peu prêt tout, nous n'en arrivions pas à galvauder le terme même).
- 24 Ces esthétiques documentaires ne sont bien sûr pas aussi clairement identifiées et identifiables dans la mesure où, comme toute construction esthétique, elles sont sociales, extrêmement historicisées, et pour tout dire souvent inconscientes aux personnes qui les pratiquent. Cet inconscient est sans doute ce que l'artiste, depuis le XIX^e siècle, nomme « l'inspiration »¹⁶, encore que nombre de documentaristes se considèrent plutôt comme des artisans (ce qui dans un premier temps peut nous les rendre moins insupportables).

- 25 Si l'on pouvait toutefois arriver à définir une forme esthétique du documentaire qui soit dominante, il faudrait savoir qu'elle serait l'objet de nombreux débats, et que certaines créations cinématographiques ne se priveraient pas (fort heureusement) de la bouleverser ¹⁷.
- 26 L'objet : « film documentaire » n'est donc jamais fixé une fois pour toutes, dans une forme « académique ». La preuve en est qu'il est encore assez mal perçu par les chercheurs (académiques eux) en sciences humaines, et qu'il n'a pas encore acquis le statut d'une publication ¹⁸. On peut néanmoins tenter, à partir des réactions du public amateur, et des textes des critiques, de définir les « formes moyennes », « acceptables », pour entrer dans cette définition d'une esthétique documentaire moyenne.
- 27 Les effets d'imposition (au sens du sociologue Pierre Bourdieu) d'une forme légitime, nous semblent être de plusieurs ordres, très imbriqués, et renvoyant tous à des techniques du corps qui sont par ailleurs développées dans le film de fiction :
- 28 – La question de la vérité et du témoignage (la trace du corps idéal : *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais)
- 29 – La question du filmage en direct (sans mise en scène, sans intervention de scénarisation idéale, les films de Wiesman ¹⁹)
- 30 – La question du jeu d'acteur (jouer comme... un paysan, mieux que... l'idée du paysan que l'on peut se faire (*actor-studio* – Stanislavski idéal : *Nanouk*).
- 31 Une fois une « forme moyenne » stabilisée comme forme documentaire à partir de ces éléments, c'est alors la question générale du maintien de la « pureté de la forme » ²⁰ qui est à l'ordre du jour. Le travail des critiques-amateurs-professionnels est alors de déterminer, au sein de leur réseau, ce qui constitue un film qui entre dans ces définitions.
- 32 « L'équipement documentaire » de la forme technique cinématographique tend alors, une fois ce travail réalisé, à se stabiliser ²¹. Au bout de ce réseau se tient le spectateur, qui n'est pas nécessairement doté d'un équipement esthétique aussi « complet » – c'est ce qui le différencie de l'amateur – et qui, représentant la masse la plus importante des utilisateurs, renvoie aussi des jugements qu'on aura tôt fait de qualifier de commerciaux, leur niant toute dimension esthétique ²².
- 33 Le témoignage de nos étudiants constitue, pour nous, ce réservoir de lieux communs, qui représentent la partie la plus stable du dispositif de jugement, même si elle n'est pas la plus légitime d'un point de vue du champ esthétique, qu'arbitrairement nous tentons de circonscrire.
- 34 Si la question de la vérité et de la preuve est contenue à l'intérieur de la métaphysique de la trace, il nous semble alors intéressant de pousser plus loin le raisonnement, pour se saisir de quelques exemples de films qui ont été écartés de la forme documentaire, et qui, pour autant, révèlent, par leur mise à l'écart, les choix opérés lors de la construction de l'Histoire du documentaire.
- 35 Nous voudrions parler, non pas tant d'un film, mais plutôt d'une œuvre cinématographique majeure de ce siècle et pourtant généralement totalement ignorée des historiens du cinématographe, à savoir l'œuvre d'Albert Kahn.
- Les « Archives de la Planète » constituent-elles des films documentaires ?

- 36 Si l'histoire construite du documentaire aboutit à légitimer cette forme mineure (commerciallement) du cinématographe, elle a eu aussi pour conséquence, *volem nolem*, de cacher des pans entiers de la production cinématographique de ce siècle. L'œuvre d'Albert Kahn en est un bon exemple.
- 37 Gardée dans le magnifique parc de sa fondation de Boulogne, les *Archives de la Planète* sont constituées de milliers de kilomètres de pellicules – c'est donc bien du cinématographe au moins techniquement – qui ne figurent, en tant que telles, dans aucune des histoires du cinéma que nous avons consultées. Certes celles-ci ne furent pas projetées au grand public, mais est-ce un critère discriminant ?
- 38 La raison qui, fondamentalement, fait que, ni ces *Archives*, ni le nom de Kahn, ne font partie des références pour construire l'Histoire du cinéma, c'est qu'elles forment un (objet) *hybride*²³, qui conteste les formes stabilisées du film documentaire, bâti à partir de la forme esthétique fictionnelle qui s'impose dès le début du siècle ; même si nous n'avons pas la naïveté d'affirmer que tout ce qui se trouve sur un support technique pelliculaire constitue *ipso facto* un film – encore que cette position puisse tout à fait être défendue –²⁴.
- 39 Un documentaire récent²⁵ remet au goût du jour le travail monumental qu'avait entrepris Kahn au début de ce siècle. Pour ne pas être trop long, disons que l'œuvre de Kahn contient, dès le début du cinématographe (1898), au moins dès le moment où il s'adjoint les conseils du Professeur Jean Bruhnes²⁶, l'essentiel de ce qui constitue l'équipement « éthique » du documentaire scientifique²⁷.
- 40 – La systématique des prises de vue, toutes réalisées dans des conditions maîtrisées et pensées dans un dispositif technique unique²⁸.
- 41 – La tentative de neutralisation par des dispositifs techniques systématisés de la subjectivité du preneur de vue.
- 42 – L'équipement d'une dimension éthique de l'image, en rendant floue la prise de vue, lorsqu'une image permettrait d'outrepasser la pudeur en cours à l'époque.
- 43 – Le caractère de collection, que revêt de tels processus de prise de vue, aussi bien maîtrisés.
- 44 – La thématization des prises de vue.
- 45 Le travail développé par Kahn et ses opérateurs relève bien d'une volonté de « faire science » grâce au cinématographe. On sait, depuis les philosophes des sciences, que la collection est au principe même de la naissance d'une sphère scientifique autonome et que le développement de l'expérimentation en est une autre²⁹. Dans cette idée, le lieu de la collection et de la projection de l'image pourrait équivaloir à un laboratoire où, comparant les images, « l'homme de science » pense : le costume ; le corps ; ou tout autre objet de la culture ainsi « conservé ». L'image devient l'équivalent de la bibliothèque et du laboratoire³⁰.
- 46 Cette volonté n'est bien sûr pas à confondre avec celle qui peut être représentée comme étant le fantasme ultime que ferait naître la forme documentaire (scientifique), à savoir des images « totales » enregistrées par une caméra espion³¹. Cette volonté objectiviste s'oppose même, chez les utilisateurs de l'image, à l'autre tension (subjectiviste) qui est celle de la mise en récit, à savoir là où le film raconte une histoire. La « forme documentaire » (ou plutôt son équipement) se trouve tiraillée entre ces deux positions

radicalement contradictoires : celle de la vérité absolue (science), et celle du récit absolu (fiction).

- 47 Si l'on connaît bien les exemples de ceux qui ont choisi une position subjectiviste dans le documentaire (Flaherty, Rouch par exemple) – et personne ne pourrait le leur reprocher au vu de ce qu'ils ont produit comme connaissance dans ce domaine « piégé » par excellence –, on sait moins qu'A. Kahn et son équipe ont sans doute été ceux qui, de manière pionnière, ont pu être les plus proches d'une position réellement scientifique dans le domaine des sciences humaines.
- 48 Au-delà de la réhabilitation du travail d'Albert Kahn en tant que travail documentaire et source de document, c'est la dimension éthique qui sous-tend son travail qui frappe le plus. La volonté de « faire science », produit ici l'invention de dispositifs techniques – point rendu volontairement flou –, qui vise à ne pas se méprendre sur la destination de l'image, et à en évacuer toute dimension érotique par exemple ³².
- 49 La question du sujet, telle qu'elle fut posée par Freud à cette même époque, transparait par trop dans le souci éthique de voiler le corps de la femme étrangère. C'est, en effet, plus parce qu'elle se présente déjà, pour l'opérateur de Kahn, comme un sujet équivalent au sujet occidental (avec un droit à l'image) que le corps de cette femme est rendu flou ³³.
- 50 Bref, cette question de l'esthétique en introduit une autre, celle de savoir si le travail de Kahn ne produit pas, à travers la technique de prise de vue, une dimension éthique. La volonté de « faire science » produirait paradoxalement une esthétique particulière, différente des autres images impressionnées à la même époque sur pellicule. Si le support technique (caméra, pellicule, montage, projection) n'impose pas une esthétique commune à tout ce qui est considéré par le technologue comme du cinéma – c'est-à-dire aujourd'hui à peu près tout ce qui est de l'image animée, quel qu'en soit le support –, la science, ou du moins la position objectiviste serait, elle, productrice d'une réelle esthétique.
- 51 En revanche, la forme documentaire couramment désignée comme telle, celle qui va des films de Flaherty à Rouch, en passant par Vertov, Vigo, et surtout Rouquier, ne se distinguerait pas de l'esthétique fictionnelle, puisqu'elle en reprendrait absolument tous les ingrédients, à savoir : fictionnalisation, mise en récit, découpage rythmé, etc. Seule, comme nous l'avons dit, subsisterait la différence entre l'acteur professionnel et celui qui joue son propre rôle, encore que, comme tout le monde le sait, pas plus Nanouk, que l'acteur de *Cocorico Monsieur Poulet* de J. Rouch, ne jouent leur propre rôle ; nous revenons ainsi à la seule différence qui nous semble pouvoir s'établir : le cachet. Différence, on l'admettra, bien mince entre les divers personnes « figurants » sur des films. En tout cas rien, dans l'image même, ne permet au spectateur de décider s'il se trouve devant un film joué par des acteurs professionnels ; un film joué par des acteurs amateurs ; un film joué par des acteurs-eux-mêmes ; ou un film pris-en-direct-sans-jeu-du-tout.
- 52 Si l'on voulait établir un *continuum* entre fiction et reportage –cette dernière forme étant la manière la plus directe de prise de vues –, nous ne pourrions à aucun moment (du point de vue du spectateur), décider où se trouvent, dans le film, les indices qui permettent le travail d'expertise que le spectateur est censé opérer. En fait, ce travail est réalisé en aval, dans ce qui est dit au spectateur : « Tu vas voir un film de fiction ; ou un documentaire ; ou un reportage ».

- 53 Alors celui-ci s'installe dans un « régime de croyance » qui lui rend difficile tout examen critique. Le spectateur est d'emblée embarqué dans la fiction d'une position de spectateur, c'est-à-dire d'un spectacle. On peut ainsi s'étonner de l'étonnement des personnes qui dénoncent la « spectacularisation » des informations télévisées, puisque cette tendance est contenue elle-même dans la forme technique qui la supporte : l'image-son. Le cinématographe, en imposant le spectacle, la dramatisation, la mise en récit, impose un rythme, un « habitus spectatorial » qui forme évidemment tout spectateur d'image animée. Celui-ci a ensuite tendance à opérer, sur toutes les images animées, la même attente, le même « désir de spectacle ». Tout ainsi concourt à expliquer la spectacularisation des informations audiovisuelles, ce qui ne veut pas dire que la lutte contre cette tendance ne soit pas légitime, mais qu'elle est une lutte à contre-courant de la logique imposée par l'image cinématographique tout au long de ce siècle.
- 54 Nous sommes dans un système d'imposition symbolique d'une esthétique, contre laquelle le film documentaire doit aussi lutter, pour créer une esthétique propre, ou alors – et nous le répétons, cela n'est pas problématique –, il doit se fondre dans cette esthétique fictionnelle.

NOTES

- 1.. Pas au sens de la définition classique de la discipline fondée par Munch, mais au sens d'une techno-esthétique que nous allons développer dans cet article.
- 2.. Nous le faisons pas de différence dans les rôles joués, dans la production d'une norme esthétique, par ce que l'on pourrait identifier comme des professionnels et des amateurs du cinématographe, suivant la sociologie de l'expertise (TRÉPOS, 1996), les normes esthétiques sont produites dans *continuum*, ou par un va-et-vient entre ces différents groupes dont font partie les cinéphiles.
- 3.. Nous ne méconnaissons pas le courant économique ou sociologique des analyses du cinéma (SORLIN, 1992), mais nous pensons qu'il est très minoritaire vis-à-vis notamment du courant que nous appellerions de l'esthétique endogène, pour ne pas le confondre totalement avec le courant sémiotique. De plus la perspective des analyses exogènes (sociologique par exemple comme chez l'auteur cité) ne correspond pas à une analyse en terme de socio-technique du cinéma.
- 4.. Sur ce sujet voir AUMONT ET ALI, p. 7, à propos du langage cinématographique : « Le propre d'une démarche théorique, c'est d'étudier systématiquement ces notions définies dans le champ de la pratique technique. En effet, la corporation des réalisateurs et des techniciens a été amenée à forger chaque fois que cela semblait nécessaire, un certain nombre de mots servant à décrire leur pratique. La plupart de ces notions n'ont pas une base très rigoureuse, leur sens peut varier considérablement selon les époques, les pays et les pratiques propres à certains milieux producteurs. Elles ont été déplacées du champ de la réalisation à celui de la réception des films par les journalistes et les critiques sans que les conséquences de ce transfert soit analysées ».

- 5.. Création de l'Institut de Filmologie à la Sorbonne après 1945. Sémiologie du cinéma dans la fin des années soixante à l'EHESS.
- 6.. Nous reprenons le terme de purification au philosophe des sciences B. Latour, qui décrit le processus à l'œuvre dans la construction d'une science (LATOUR, 1992).
- 7.. Du genre « je passe à la télé » ou « on a fait un film sur moi » (GOFFMAN, 1973).
- 8.. Nous nous intéressons bien sûr exclusivement au documentaire mettant en scène des personnes vivantes, que l'on peut qualifier d'ethnologique, ou sociologique.
- 9.. Pour parler comme Deleuze.
- 10.. Qu'Aumont et Alii qualifient gentiment de théoricien indigène du cinéma (AUMONT ET ALII, 1983, p. 6). Dans le même ouvrage, ceux-ci ont une bonne définition de la cinéphilie qui cadre avec notre développement : « La cinéphilie a connu un développement considérable en France après la guerre (1945). Elle s'exerce à travers les revues spécialisées, les activités des nombreux ciné-clubs, l'assiduité aux programmations "art et essai", la fréquentation rituelle d'une cinémathèque, etc. » (op. cit., p. 3).
- 11.. Notamment Vertov et Vigo.
- 12.. Nous voudrions éviter l'aspect dénonciatoire d'un tel propos, et bien signaler que c'est aussi de nous-mêmes dont nous parlons, sachant que nous avons réalisé quelques films qui correspondent en tous points à l'esthétique que nous déconstruisons. On peut, à l'appui de notre thèse, citer le récent *Vocabulaire de l'esthétique* à la page 606 et à la rubrique « Documentaire » : « Montage cinématographique d'images visuelles et sonores de données réelles et non fictives (!) ».
- 13.. Opposition qui ne fonctionne que de manière savante dans le corps des experts d'aujourd'hui, et éventuellement des amateurs (TRÉPOS, 1996, LATOUR, 1992) mais dont on sait qu'elle n'eut aucune réalité dans la réception des images de Flaherty dans les années vingt, puisque l'incroyable succès public de *Nanouk* repose sur le malentendu colossal qu'il fut pris pour un film comique par les spectateurs de l'époque, et non pour un film documentaire. Ce n'est que progressivement au cours de ce siècle qu'il est apparu comme le parangon du film documentaire.
- 14.. Nous employons ce terme au sens de la sociologie de la traduction (Callon, Latour). Il remplace en fait le terme de découverte, plus ambiguë et naturaliste.
- 15.. Ce qui, d'ailleurs, paradoxalement, permet à certains aujourd'hui au nom d'une forme ecclésiastique construite dans les années cinquante, d'instaurer un procès à Flaherty, lui reprochant, en retournant sur son terrain, les effets même de sa scénarisation dont lui-même ne s'est jamais caché, même s'il a été peu prolixe en écrits théoriques.
- 16.. Nathalie HEINICH, 1993.
- 17.. Nous pensons par exemple à ce qui pour nous est un des meilleurs films documentaires des années quatre-vingt, *Cochon qui s'en dédit* où, dans un sujet pourtant très sociologique, le réalisateur se « permet » d'inclure des images de fantasmes de meurtres de l'éleveur vis-à-vis de ses cochons qui est le moment de rupture, qui fait entrer ce film dans la catégorie des bons films.
- 18.. Peut-être peut-on penser que sa reconnaissance sous une forme ou sous une autre dans le champ scientifique, signerait justement son entrée dans le domaine de la science et le sortirait du champ de l'art.
- 19.. À l'appui de notre thèse concernant le film documentaire, « parent pauvre » du cinématographe, on peut signaler que cet auteur, pourtant un cinéaste important du

documentaire américain, ne figure pas dans le *Dictionnaire des cinéastes* de G. Sadoul, édité par le Seuil.

20.. Suivant une problématique qui irait de M. Douglas à B. Latour.

21.. Il faudrait pour cela travailler sur les films sélectionnés et primés dans les divers festivals qui contribuent à construire cette forme.

22.. Ce qui n'est pas nécessairement le cas, voir les travaux de Richard HOGGARD exposés dans *La Culture du pauvre*.

23.. LATOUR, 1991.

24.. Voir par exemple la question du film de famille abordée par J.-P. Esquenazi.

25.. *Les Archives de la planète*, Arte.

26.. Premier titulaire de la chaire de Géographie Humaine au Collège de France.

27.. Pour le différencier de ce que nous appellerons le documentaire « subjectiviste » réalisé suivant les canons de l'esthétique fictionnelle (exemple : Flaherty).

28.. On peut sans doute trouver quelque chose d'approchant dans *Délits flagrants* de R. Depardon.

29.. Schappin et Schaeffer repris par LATOUR, 1991.

30.. Cette voix n'a jamais été suivie que par l'équipe de Claudine de France, dans les années soixante-dix/quatre-vingts, et plus récemment par Annie Borseix et le Laboratoire du CNRS *Langage et Travail*.

31.. Nous avons souvent pu vérifier qu'il s'agissait de la *vulgate* la plus courante, lorsque pendant nos cours, nous évoquions auprès de nos étudiants la question de l'objectivité de l'image, dans un processus ou une utilisation scientifique (vis-à-vis des sciences sociales). C'est, entre autres, une partie du processus expérimental en cours dans certains laboratoires de psychologie : vitre sans tain, caméra cachée, pièce nue (Il paraît que c'est de LA science !).

32.. Dimension érotique non pas en tant que telle, mais en dépit de la volonté du sujet filmé. En dehors, pourrait-on dire, du contrat (même implicite) qui unit le sujet filmé et le sujet filmant, vis-à-vis de l'utilisation de l'image qu'ils sont en train de produire. Nous ne savons rien de l'idée de Kahn sur la question de l'érotisme au cinématographe, encore qu'on puisse imaginer qu'en ces temps, l'équipement scientifique de l'objet cinématographique – dans son pendant science –, s'accorde mal de l'érotisme présent dans tout acte de voyeurisme cinématographique, mais il s'agit de ne pas le rendre trop « visible » (« Chut !, les scientifiques croient faire de la science, et rien d'autre », aurait pu dire Freud, observant Charcot, qui observait les hystériques se dévêtant).

33.. Quelle avance pourrait-on dire à l'adresse des magazines de reportage en quadrichromie, qui aujourd'hui encore, pillent les images de « belles négresses » pour les vendre à la convoitise des voyeurs occidentaux. Dans ce registre il n'est donc pas étonnant que les ethnologues de l'Afrique aient pu rapporter que, depuis les années soixante, on leur demande de payer pour les photographies qu'ils prennent sur leur terrain.

AUTEUR

RICHARD LIOGER

Maître de conférences H.D.R. à l'Université de Metz, a publié dans le *Portique* n° 2 un article sur « Freud, l'anthropologie et les sociétés matrilineaires ». Il a également publié *Sourciers et radiesthésistes ruraux* aux Presses Universitaires de Lyon et *Les Industries jurassiennes* chez Peter Lang (Bern).