

# le cinéma documentaire

Chloé Guerber-Cahuzac

les éditions de l'acap

collection | la fabrique du regard

la fabrique  
du regard



**acap**  
pôle image picardie



Lieu ressource du cinéma et de l'audiovisuel en Picardie, l'Acap - Pôle Image Picardie reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Picardie, du Conseil régional de Picardie et du Centre national du cinéma et de l'image animée.

Directeur de publication : **Caroline Sévin** - L'édition de cet ouvrage a été coordonnée par **Pauline Chasserieu**  
Rédaction : **Chloé Guerber Cahuzac** - Conception graphique : **Stéphane Flament** - Crédits photos : **Gaël Clariana**  
Impression : **Imprimerie Leclerc, Abbeville** - ISBN en cours - Dépôt légal : décembre 2011

19 rue des Augustins - BP 90322 - 80003 Amiens cedex 1 - Tél : 03 22 72 68 30 - Fax : 03 22 72 68 26  
Email : [info@acap-cinema.com](mailto:info@acap-cinema.com) - web : [www.acap-cinema.com](http://www.acap-cinema.com)

## avant propos

Lieu de recherche, d'accompagnement et de coordination en matière d'action culturelle cinématographique, l'Acap – Pôle Image Picardie développe depuis 2000, au sein de son département éducation à l'image, un ensemble de projets de sensibilisation au cinéma et à l'audiovisuel en partenariat avec de nombreux acteurs culturels, éducatifs et sociaux.

C'est ainsi à la lumière de son expérience dans le développement des pratiques de transmission que le Pôle Image Picardie s'est investi dans la création de la collection « La Fabrique du regard ».

Les petits carnets édités au sein de cette collection offrent une première réflexion transversale sur le cinéma et l'audiovisuel à l'ensemble des personnes engagées dans un projet d'appropriation et de partage d'une pensée sur les images en mouvement. Ces « outils » ont ainsi pour vocation d'entrer dans la matière filmique, de développer un échange sur la portée d'un plan, d'un choix de mise en scène, d'une coupe de montage, de prendre le temps de la réflexion et d'interroger la distance face aux écrans.

Le travail qui guide cette collection relève de nos interrogations pédagogiques et artistiques. Les cheminements proposés sont donc multiples, particuliers et subjectifs...

## introduction

En 1895, lorsque les frères Lumière ont inventé le cinématographe – qui permettait de filmer et de projeter des images en mouvement – les questions (déjà amorcées par des inventeurs aussi différents qu'Etienne-Jules Marey et Thomas Edison), ont surgi avec force. Une caméra, mais pour quel usage ? Que filmer ? Que montrer et pour quel public ?

Le magicien Georges Méliès, qui a assisté à la première présentation du cinématographe à Paris le 28 décembre 1895, y a tout de suite vu une opportunité de prolonger son travail d'illusionniste : c'est ainsi qu'il a inventé les premiers trucages de cinéma. S'il s'est intéressé parfois à des sujets dits d'actualité comme le couronnement du roi Edouard VII en 1902, c'était pour en faire des reconstitutions.

Les frères Lumière – qui ont réalisé des « vues animées » pendant une courte période avant de retourner à la recherche – ont eux choisi de filmer le monde qui les entourait, leur famille, leurs employés, des scènes quotidiennes (Arrivée d'un train à la Ciotat, Enfants et jouets, Partie d'écarté, Baignade en mer, Démolition d'un mur, Maréchal-ferrant, etc.), puis ont décidé d'envoyer des opérateurs « capturer la vie » dans d'autres pays. De là est née cette opposition fondatrice entre George Méliès et son cinéma de fiction d'une part, et les frères Lumière et leurs vues dites aujourd'hui documentaires d'autre part.

Rappelons qu'une vue Lumière durait alors 55 secondes et était tournée en plan fixe, la caméra étant sur pied et fonctionnant à manivelle. Dans ce cadre circonscrit de travail, sont nées des réflexions toujours incontournables. À partir de quel moment

commencer à filmer ? Que cadrer du monde qui est face à moi ? Dois-je privilégier des scènes déjà spectaculaires en elles-mêmes pour distraire le spectateur ? Quelle place donner à l'imprévu, quelle place à la mise en scène, à l'intervention sur le réel ? Est ce que tout peut être filmé et montré ?

Les films étant de plus en plus longs, les « vues » sont devenues des « actualités », puis des « documentaires ». Dans les années cinquante, on parlait de « docucu » afin de critiquer les films didactiques. Aujourd'hui, l'expression « documentaire de création » renvoie à des formes très différentes : essai poétique, film intimiste, portrait de famille, film anthropologique, travail sur la mémoire et l'histoire, film militant, film à base d'archives, film scientifique, etc. Cette richesse esthétique s'appuie sur des pratiques tout aussi diverses. C'est pourquoi, le genre documentaire reste difficile à définir.

## extraits

« Mais le cinéma documentaire est confronté à une autre difficulté qui est ce que l'on pourrait appeler le réel. Le réel est un animal inconnu, par définition sauvage qui s'enfuit quand on court vers lui, au point que l'on peut se demander si ce n'est pas lui qui court derrière nous. Si je dis cela, c'est parce que filmer consiste évidemment à construire un récit, un discours qui, en mettant en œuvre un système de traduction du monde, va nous permettre d'entrer dans une représentation de celui-ci ; seulement une partie du monde échappe à toute traduction, résiste à ce que cette tentative peut avoir de réducteur. »

Jean-Louis Comolli<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Intervention dans le cadre d'une journée d'étude sur « Le documentaire au futur, réflexions autour de la création et des nouvelles techniques de diffusion de l'image », ayant eu lieu le 7 février 2000 et publiée par Images en bibliothèques, Paris, 2000, p. 23.

*« Se placer face à l'autre, établir avec lui une relation particulière qui passe par une machine, ça a du sens, ça engage une responsabilité, même si c'est tout à fait banal. Deux sujets s'engagent – par rapport à cette machine – dans un duel, un face à face, une relation, une conjugaison plus ou moins tendue par le désir, plus ou moins marquée par la peur et la violence. Et si ces deux sujets ne s'engagent pas l'un envers l'autre, la machine prend acte – cruellement – de l'absence de cette relation, de la nullité de cette rencontre. On ne filme pas impunément – et le corps de l'autre, sa parole, sa présence, moins encore. »*

Jean-Louis Comolli<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Editions Verdier, 2004, p.162.



A black rectangular frame is mounted on a tripod in a field of tall, green grass. In the background, there are several pine trees under a grey, overcast sky. The frame is positioned on the left side of the image, and its interior shows a slightly different perspective of the same scene.

# Chapitre 1

le point de vue

Depuis toujours, les spécialistes du documentaire doivent combattre l'idée fausse et pourtant largement répandue qu'un documentaire est un document filmé objectif. Les expressions « filmer le réel », « capturer le réel », « filmer la vie comme elle est », « enregistrer la vraie vie », ou même « cinéma vérité » ont créé un malentendu qu'il paraît bien difficile de dissiper. Il faut ainsi sans cesse rappeler cette évidence qui n'en sera vraisemblablement jamais une : filmer le réel, c'est le transformer, c'est en proposer une représentation et donc affirmer un point de vue.

Le point de vue subjectif du cinéaste s'exprime par tous les moyens cinématographiques possibles.

Au tournage : choix de la distance entre la scène et la caméra, du cadrage et de la focale. Réflexion constante sur le champ et le hors champ : est-ce que je suis le personnage qui sort du champ ou bien est-ce que je reste en plan fixe ? Réflexion aussi sur la durée du plan : à quel moment je coupe ?

Viennent ensuite les questions de montage. Quelles séquences garder ? Dans quel ordre les organiser pour construire le récit ? Comment réduire l'entretien pour que l'essentiel en resurgisse ? Ou encore de montage son. Est-ce que je rajoute des sons d'ambiance pour mieux caractériser le lieu du tournage ? Est-ce que j'ajoute de la musique, un commentaire off ou des effets de bruitage pour affirmer mon propos ?

Tous ces choix sont l'expression de la subjectivité du cinéaste tout comme le reflet des représentations sociales et culturelles qui façonnent (inconsciemment ou pas) sa pensée.

Pourquoi alors, depuis plus d'un siècle, ce débat objectivité/subjectivité persiste-t-il ? Deux pistes sont à explorer : l'une se situe aux origines même de l'image photographique, dite analogique ; l'autre s'ancre dans l'influence de la télévision sur le spectateur.

Rappelons que l'image photographique est née dans un contexte positiviste : l'appareil photo est alors perçu comme un œil mécanique révélant à l'homme ce qu'il ne peut voir à l'œil nu. À cela, s'ajoute aussi un discours mimétique : l'image photographique offre, dit-on, une reproduction exacte de la réalité. Cette croyance est directement liée à l'immédiateté du médium et à son caractère mécanique : pour un homme du XIX<sup>ème</sup> siècle, un enregistrement automatique et instantané du monde était nécessairement plus « authentique » qu'une image dessinée et donc fabriquée dans la durée par un peintre. Le rôle du photographe était nié : seule importait la machine à enregistrer. Aujourd'hui, nous sommes peut-être encore dans la nostalgie de cette croyance rassurante et tenace : nous rêvons de capturer le monde tel qu'il est dans le filet de nos images.

C'est d'ailleurs parce que cette croyance nous est chère que les notions de mise en scène et de montage en documentaire suscitent régulièrement des condamnations virulentes. Aux adeptes de « la réalité toute nue » et de la « vérité vraie », tout paraît vite truqué et manipulateur. Méfions-nous des images ! L'enjeu est en fait ailleurs : un documentaire étant systématiquement une interprétation du monde, c'est au spectateur d'apprendre à questionner les choix esthétiques

et éthiques qui le sous-tendent. Faire le deuil d'une image objective, c'est se découvrir comme un spectateur actif, avec ses propres représentations, ses propres grilles d'analyse face à une œuvre qui peut nous émouvoir, nous bousculer, nous mettre en colère... et qui, dans tous les cas de figure, sera assumé par un autre sujet pensant, le cinéaste. Pour ce dernier, la question du point de vue et la manière dont il va formaliser celui-ci esthétiquement est aussi centrale que complexe. Chaque film est le produit d'une subjectivité qui vise la vérité la plus objective, la plus juste possible par rapport à un sujet donné.

La télévision, au contraire, gomme toutes traces de subjectivité et demande le plus souvent au spectateur d'abandonner son sens critique. Ses reportages font « comme si » ils étaient neutres et en cela, perpétuent le mythe de l'objectivité. Ils se présentent comme dépourvus de point de vue (tout en étant des objets filmiques construits pour répondre aux exigences formelles préétablies par le commanditaire). Pour assumer cette position, ils se cachent derrière leur caractère informatif... comme si transmettre une information était un acte transparent. Dès lors, une voix-off qui se veut omnisciente accompagne des images réduites à un rôle illustratif, des images qui ne nous donnent souvent rien à éprouver du monde.







Chapitre 2  
documentaire  
et fiction

2

Distinguer un film documentaire d'un film de fiction semble chose aisée, et cela, sans même lire le programme de télévision. Pourtant, caractériser précisément ce qui les oppose est plus complexe.

Spontanément, on dirait du documentaire qu'il ne comporte pas d'acteurs, de décors ou de scénario, mais aussitôt cette définition bute sur des contre-exemples. Nombreux sont les documentaires où des personnages rejouent leur vie pour la caméra (C'est le cas dans *Nanouk l'esquimau* de Robert Flaherty, film documentaire fondateur sorti en 1922), où des réalisateurs convient leurs témoins dans des « décors choisis », où des scénarios très complets sont écrits en vue d'une enquête historique ou scientifique. Par ailleurs, l'opposition « fiction/invention » et « documentaire/réalité », semble artificielle tant certaines fictions nous parlent avec justesse du monde qui nous entoure.

Enfin, et c'est un élément certes troublant, la nature de l'image et du son est la même dans les deux cas : Jean Breschand rappelle que rien ne peut distinguer un plan de paysage dans le cadre d'une fiction d'un plan de paysage dans le cadre d'un documentaire. Rien sauf les choix formels et le régime de croyance demandé au spectateur. En effet, la fiction pose la question de la crédibilité : est-ce qu'un policier peut vraiment sauter d'une voiture en marche sans se blesser ? Le documentaire pose celle de la sincérité : est-ce que cette scène a vraiment eu lieu sans trucage ? Dans le premier cas, si la réponse est négative, on jugera le film invraisemblable, dans le second, on l'accusera d'être mensonger, trafiqué.

Le documentaire doit rendre des comptes sur la nature des liens qu'il entretient avec son référent appelé « le réel ».

Le spectateur s'attend d'ailleurs à trouver dans le film lui-même, des informations sur le dispositif de tournage et sur la relation filmeur/filmé. C'est pourquoi il n'est pas étonné lorsque dans les *Profils paysans* de Raymond Depardon (2001 – 2004), les paysans proposent un café à l'ingénieur du son, Claudine Nougaret, qu'on ne voit jamais à l'image. Comme le dit François Niney : « En fiction, le monde est dans le cadre ; en documentaire le cadre est dans le monde. Cette formule a le mérite de cerner une distinction majeure. Dans le cas du tournage documentaire, il y a continuité entre le monde en deçà de la caméra et le monde devant la caméra, ce qui se traduit fréquemment par des interventions du filmeur dans le champ, l'interview en étant la manifestation la plus courante. En fiction au contraire, la règle (avec nombre d'exceptions intempestives la confirmant) est l'étanchéité et l'hétérogénéité entre le monde que l'on filme et le monde dans lequel on filme. »<sup>3</sup>

Bien entendu, ces frontières entre documentaire et fiction sont loin d'être étanches. Cette porosité est même source de riches questionnements esthétiques. Dans *Stromboli* (1950), Rossellini place Ingrid Bergman, star hollywoodienne choyée par les studios, dans des « séquences documentaires » (notamment une violente séquence de pêche aux thons). Il confronte volontairement deux univers cinématographiques et

<sup>3</sup> Niney (François), *Le Documentaire et ses faux-semblants*, collection 50 questions, Klincksieck, Paris, 2009, p. 70.

deux registres narratifs. Dans le film *L'Apprenti* (2008), Samuel Collardey, lui, brouille les pistes. Il souhaitait raconter la vie d'un garçon de quinze ans, apprenti en alternance dans une ferme, et souffrant de l'absence de relation avec son père. Pour y parvenir, il a d'abord rencontré Paul, un agriculteur qui prenait des apprentis, puis Mathieu futur apprenti dans un lycée agricole. Il leur a demandé s'ils voulaient participer au film et donc travailler ensemble. Il explique sa démarche ainsi : « Quand je fais un film, j'ai du mal moi-même à croire à mes personnages si c'est moi qui les invente. J'ai besoin de partir du réel. Si j'ai envie de raconter un personnage habité par le manque de père, je cherche dans la réalité une personne qui porte en lui cette question et je m'attache à faire son portrait. »<sup>4</sup> Il a ensuite écrit un scénario en se nourrissant des récits de Paul et Mathieu : « Il me semblait important de mettre sur papier mes intentions avant de me confronter au réel. Mais, dès la première semaine de tournage, j'ai rangé le scénario pour inventer le film au fur et à mesure. Je proposais aux protagonistes des scènes, une action ou un sujet de conversation. Les dialogues n'étaient pas écrits, l'idée était juste que ce que je leur propose soit le plus proche possible de ce qu'ils vivent réellement. »

Des acteurs qui jouent leur propre rôle, qui sont filmés avec des moyens de cinéma de fiction (35 mm) mais quelques minutes par jour seulement en fonction de leur travail à la ferme, un tournage soumis au calendrier en alternance de Mathieu, des sujets de conversation suggérés mais pas de répétitions ni de dialogues écrits... voilà de quoi déconcerter le spectateur, de quoi l'émouvoir aussi, car de cette expérience naît une parole très singulière.

<sup>4</sup> Propos recueillis par Claire Vassé, *L'Apprenti de Samuel Collardey*, *Traverse(s)* 64, décembre 2008.





A close-up, high-angle shot of a camera lens and a boot on a grey asphalt surface. The lens is in the foreground, and the boot is in the background. The text is overlaid on the image.

Chapitre 3  
gestes  
de documentaristes

3

Filmer le réel implique de savoir ce que l'on cherche, mais aussi de s'adapter à ce que l'on trouve. Il faut en effet accepter que certaines choses échappent au filmage et que d'autres se glissent dans nos images à notre insu, modifiant le sens de la séquence. Savoir accueillir le hasard, être ouvert aux imprévus et, bien sûr, s'attendre à des résistances sont des qualités essentielles. Dans son film *Eux et moi* (2001), l'ethnologue et cinéaste Stéphane Breton ne cesse de commenter la manière dont sa relation avec les habitants d'un petit village dans la forêt de Nouvelle-Guinée ne se construit pas comme il l'avait prévue. Loin de ses rêves de partage et d'apprentissage, il est face à une communauté qui ne s'intéresse pas du tout ou peu à lui, ou alors pour faire des affaires, du troc ! Or, justement, il prend conscience que ces rapports de marchandage le gênent, qu'il n'aime pas parler d'argent !

Face à des rencontres qu'il ne peut jamais totalement maîtriser (heureusement !), chaque cinéaste opte pour la mise en scène qui lui convient le mieux : observation silencieuse, entretien, mise en place d'un dispositif, collaboration avec la personne filmée qui fait alors des choses pour le film, etc. Voici quelques cas de figure illustrant ces différents positionnements.

Le cinéaste américain, Frederick Wiseman, déclare ne pas faire de repérages. Lorsqu'il veut filmer une institution (lycée, zoo, asile carcéral), il demande une autorisation de tournage et explique le projet à l'équipe de travail. Ensuite il se met aussitôt à tourner. Le tournage est donc à la fois permis et improvisé.

Le cinéaste prend la posture d'un observateur en retrait. Il ne pose aucune question. C'est au montage qu'il construit le sens du film.

Dans *Délits Flagrants* (1994), Raymond Depardon est lui aussi l'observateur en retrait des personnes arrêtées : cette fois, le dispositif de filmage lui est imposé par la configuration du lieu et la procédure judiciaire. Contre toute attente, une des personnes filmées joue quelques instants avec la caméra. Cet épisode nous rappelle que la présence d'une équipe de tournage même discrète, influe toujours sur le réel.

Dans des films comme *Chronique d'un été* (1960) de Jean Rouch et Edgar Morin ou *Joli mai* de Chris Marker et Pierre Lhomme (1962), certaines situations sont filmées à l'improviste, mais cette fois, l'équipe de tournage s'adresse aux personnes rencontrées dans la rue : « Êtes-vous heureux ? », « Quel est selon vous l'événement le plus important du mois de mai ? » Ce cinéma sur le vif n'a de sens bien sûr que si le questionnement est pertinent. De ces deux films représentatifs de ce qu'on a appelé le cinéma direct, découlent ensuite des entretiens approfondis.

A travers ses *24 portraits* de femmes au travail (réalisés pour la télévision entre 1987 et 1991, chaque film durant 13 minutes), Alain Cavalier signe aussi son autoportrait. Loin de se comporter comme un interviewer neutre, il affirme sans cesse sa présence. Il demande aux femmes filmées de décrire leur pratique professionnelle et de présenter leurs outils, mais il explique aussi pourquoi il a souhaité faire leur portrait et décrit ses

propres choix de cadrage. D'une certaine manière, il compare son « artisanat » au leur, mais sans feindre une connivence artificielle. En nous montrant leur gêne ou leur agacement quand ses questions sont indiscrètes, il nous donne à ressentir la relation filmeur/filmé.

Certains cinéastes s'appuient sur un dispositif de tournage particulier, pour faire émerger une parole enfouie. Dans *Histoire d'un secret* (2003), Mariana Otero enquête sur la mort de sa mère, alors qu'elle était enfant. Elle retrouve l'ancien appartement où vivait sa famille et obtient la possibilité de filmer dans le salon, vidé de ses meubles actuels. C'est là que sa mère peignait ses toiles. Les membres de sa famille, les amies et modèles redécouvrent le lieu, regardent les tableaux et se souviennent.

Pour *S21, la machine de mort Khmère rouge* (2002), Rithy Panh fait témoigner des anciens gardiens dans le camp S21 où 14 000 à 16 000 personnes ont été tuées. Il réalise ce film parce que les procès n'ont pas eu lieu et que les criminels ne sont pas jugés. Pour faire surgir cette parole inédite, il initie un travail de « mise en situation ». Il donne un sujet de conversation aux anciens gardiens ; s'en suit un premier temps d'échanges filmés. Certains protagonistes ont alors tendance à minimiser les faits. Progressivement, tous les éléments essentiels devant être évoqués face caméra sont déterminés et organisés. La situation est alors à nouveau filmée, en plan séquence. Certaines situations nécessitent plusieurs prises. Rithy Panh demande aussi aux gardiens de lire des rapports d'époque, de commenter

les photos de certains prisonniers, de parler de la torture et des exécutions. C'est au sein de ce dispositif très contrôlé, presque théâtralisé, que surgit la mémoire des corps. Ces gardiens qui ne parvenaient pas nécessairement à assumer leurs actes, se mettent à les mimer avec force comme si les détenus étaient face à eux dans les cellules, comme s'ils revivaient la scène devant la caméra.





# chapitre 4

histoire  
du documentaire  
et histoire des outils

# 4

Le documentaire a été marqué par l'invention progressive de nouveaux outils. Un film documentaire se tourne souvent en petite équipe et avec un matériel qui doit être lui aussi léger (même s'il y a toujours des exceptions pour confirmer la règle) afin de pouvoir filmer en intérieur comme en extérieur, sur pied ou à l'épaule selon les situations. Or, si à l'époque du cinéma muet, certaines caméras étaient assez légères, l'arrivée du son a complètement modifié les pratiques. Les caméras étant bruyantes, on les a mises dans des caissons pour les insonoriser : elles sont donc devenues encombrantes. Le matériel son l'était lui aussi. On parlait alors d'un camion son. Filmer en studio était donc aisé ; filmer en extérieur et à l'improviste était impossible.

Toutes ces contraintes n'ont pas empêché les documentaristes de tourner ! En revanche, ils ont souvent choisi de plaquer de la musique et un commentaire off sur leurs images muettes, pour éviter la question du son direct. Dès lors, dans ces films, les personnes filmées ne parlaient pas : « elles étaient parlées ».

Après la seconde guerre mondiale, sont apparues des caméras plus légères. L'enregistrement sonore est devenu magnétique et on a utilisé des petits magnétophones portatifs à piles appelés « nagra ». Le problème du poids était presque résolu... mais pas celui du son. Les caméras restaient bruyantes et n'étaient pas synchronisées sur les magnétophones, sauf quand les deux étaient branchés sur le courant.

Comme filmer en son direct et synchrone était devenu un impératif pour les cinéastes, ceux-ci ont tout tenté pour y parvenir : étouffer le son de la caméra en la mettant sous des couvertures, filmer

de loin et enregistrer le son de près, brancher un câble entre la caméra et le magnétophone pour les synchroniser, imaginer des prototypes de caméra, etc. Finalement, c'est grâce aux inventeurs André Coutant et Jean-Pierre Beauviala que vont naître les premières caméras légères, silencieuses et synchrones dans le milieu des années soixante.

Ces améliorations techniques tout comme l'apparition de pellicules plus sensibles, de micros de meilleure qualité, l'augmentation de l'autonomie des caméras sur batterie, etc, ne vont pas servir qu'aux documentaristes : la Nouvelle Vague saura elle aussi s'en servir.

Cette quête de légèreté s'est développée avec l'apparition de la vidéo et aujourd'hui du numérique (avec ses petites caméras mais aussi ses logiciels de montage virtuel). Certains ont eu le sentiment de gagner en autonomie, d'autres y ont vu un piège : au nom des réductions de budget, le réalisateur se retrouve seul au tournage, puis au montage. Ce cinéma, tourné vers le monde, finit par se faire en autarcie. De plus, le discours économico-technique étouffe toute pensée esthétique de l'outil. Or, ce dernier n'est jamais parfait en lui-même, il est à penser en fonction de son adéquation à un projet artistique.

On n'obtient pas le même film en s'immergeant dans le quotidien d'une communauté qu'on filme sur le vif avec une caméra légère pendant des mois - comme le fait Emmanuelle Demoris dans *Mafrouza* (2010), un documentaire constitué de cinq films sur un bidonville en Egypte - ou en s'installant chez quelqu'un pour une après-midi avec un ingénieur du son, un opérateur, un réalisateur, une caméra sur pied.

Le rêve de tout cinéaste est bien sûr d'avoir le choix.

## bibliographie

- Jean Breschand, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Collection les petits cahiers, coédition des Cahiers du Cinéma et du SCEREN-CNDP, 2002. Ouvrage synthétique qui croise avec intelligence les questions historiques et les enjeux esthétiques en recourant à des exemples précis.
- Guy Gauthier, *Le Documentaire un autre cinéma*, Collection Nathan cinéma, Editions Nathan, Paris, 1995, réédition complétée 2011. Ouvrage très complet croisant des questions théoriques, historiques, esthétiques et techniques.
- François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, collection 50 questions, Klincksieck, Paris, 2009. En cinquante questions, François Niney démonte de nombreux lieux communs sur le documentaire et affine la réflexion sur les liens entre documentaire et fiction.
- Véronique Rossignol (dir.), *Filmer le réel. Ressources sur le Cinéma documentaire*, collection ressources, Bifi (Bibliothèque du film), 2001. Outil de travail pour les enseignants ou les formateurs. La première partie donne des définitions et des repères chronologiques. La seconde partie est constituée d'une sélection raisonnée de films selon quatre axes pédagogiques : les relations entre la fiction et le réel ; peut-on filmer l'histoire ? ; filmer les hommes ; filmer la société, les lieux et groupes de vie. Une bibliographie sélective et commentée et des fiches biographiques se trouvent en annexe

## pour approfondir

### articles

- *À propos des petites caméras et du reste* par Emmanuelle Demoris, dans la lettre de l'AFC 132, mai 2004.  
<http://www.afcinema.com/À-propos-des-petites-cameras-et-du.html>

### essais

- Niney (François), *L'Épreuve du réel à l'écran*, essai sur le principe de réalité documentaire, De Boeck, Paris-Bruxelles, 2002.
- Comolli (Jean-Louis), *Voir et pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Editions Verdier, 2004. Cet ouvrage rassemble des textes critiques et théoriques écrits par l'auteur entre 1988 et 2003.

### ouvrages thématiques

- Gauthier (Guy), *Un siècle de documentaires français*, Collection Armand Colin Cinéma, Armand Colin, 2004.
- Pault (Marc-Henri), *Anthropologie et cinéma*, Collection Armand Colin Cinéma, Armand Colin, 2000.
- Colleyn (Jean-Paul) dir, Jean Rouch, *Cinéma et anthropologie*, Cahiers du cinéma- Essais Ina, 2009.

### DVDS pédagogiques (films libres de droit)

- *Le Cinéma documentaire*, collection Eden Cinéma, Scérén-CNDP 2003.
- *Doc en cour(t)s*, collection cour(t)s de Cinéma, Scérén-CRDP de l'Académie de Lyon, 2003.

## Chloé Guerber-Cahuzac

Docteur en Cinéma, Chloé Guerber-Cahuzac est conférencière au service pédagogique de la Cinémathèque française et enseigne dans différentes structures mettant en œuvre des programmes d'éducation à l'image.

Elle a par ailleurs réalisé trois courts métrages (*Chair et Tendre*, *Ce qu'il dit (Mon père)*, *A Contre jour*) et termine actuellement un long métrage documentaire.

# table des matières

avant propos	p.03
introduction	p.05
extraits	p.06
<b>Chapitre 1 - le point de vue</b> .....	p.08
<b>Chapitre 2 - documentaire et fiction</b> .....	p.15
<b>Chapitre 3 - gestes de documentaristes</b> .....	p.21
<b>Chapitre 4 - histoire du documentaire et histoire des outils</b> .....	p.27
bibliographie	p.30
pour approfondir	p.31
Chloé Guerber-Cahuzac	p.32



# les publications de l'acap

## ● collection | la fabrique du regard

La collection "La fabrique du regard" offre une première réflexion transversale sur le cinéma et l'audiovisuel à l'ensemble des personnes engagées dans un projet de transmission, d'appropriation et de partage d'une pensée, d'une parole, d'un geste sur les images en mouvement.

### Déjà parus

- Autour du plan
- Le son au cinéma
- Le scénario
- La mise en scène
- Le montage
- Le cinéma documentaire
- Le cinéma d'animation
- DVD Le travail du film en collaboration avec l'Agence du Court Métrage, Centre Images et Sauve qui peut le court métrage.
- DVD À propos de *La Trahison*, produit par le Pôle Image Haute-Normandie en partenariat avec l'Acap.

## ● collection | repères

La collection "Repères" s'inscrit dans la mission d'étude, de mise en réseau et de recherche de l'Acap - Pôle Image Picardie. Collecter, analyser, mettre en perspective, mettre en valeur et en relief les ressources, il s'agit pour le Pôle Image Picardie, au travers des guides, états des lieux et travaux de réflexion, d'explorer les secteurs de la diffusion culturelle, de l'éducation à l'image, de la création cinématographique et de la mémoire audiovisuelle.

### Déjà parus

- Guide de production - Picardie (2 éditions)
- Etat des lieux - Dispositifs scolaires de sensibilisation à l'image (6 éditions)
- La diffusion cinématographique et les cinémas de proximité en Picardie (3 éditions)

## ● collection | traces

Carnets de bord, work in progress, empreintes, chantiers, au travers de la collection "Traces", il s'agit de croiser le terrain d'aventures des artistes et des chercheurs qui accompagnent notre travail au quotidien. Ce faisant, nous souhaitons ici approcher et partager, d'une manière détournée, ce qui est mis en jeu dans le travail artistique.

### Déjà parus

- Manifeste
- Les parcours cinéma en photographies (3 éditions)
- "Actes des rencontres régionales":  
« le cinéma dans l'histoire des arts » /  
« du cinéma à la pratique des écrans » /  
« création, perception, transmission, le temps des images en question ».

## ● Lettre des pôles

Outil de liaison et d'information des pôles régionaux d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel, la lettre des pôles a pour ambition, à partir d'une mise en commun de pensées, d'idées et d'expériences, de sensibiliser les professionnels éducatifs, culturels et territoriaux aux réflexions liées à l'éducation artistique aux images.

# la fabrique du regard

## le cinéma documentaire

Depuis toujours, les spécialistes du documentaire doivent combattre l'idée fausse et pourtant largement répandue qu'un documentaire est un document filmé objectif. Les expressions « filmer le réel », « capturer le réel », « filmer la vie comme elle est », « enregistrer la vraie vie », ou même « cinéma vérité » ont créé un malentendu qu'il paraît bien difficile de dissiper. Il faut ainsi sans cesse rappeler cette évidence qui n'en sera vraisemblablement jamais une : filmer le réel, c'est le transformer, c'est en proposer une représentation et donc affirmer un point de vue.

---

### les éditions de l'acap

collection | la fabrique du regard

La collection "La fabrique du regard" offre une première réflexion transversale sur le cinéma et l'audiovisuel à l'ensemble des personnes engagées dans un projet de transmission sur les images en mouvement.



PRÉSIDENT DE LA  
RÉGION PICARDE  
DIRECTION RÉGIONALE  
DES ARTS ET DES CULTURES



L'Acap - Pôle Image Picardie reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Picardie, du Conseil régional de Picardie et du Centre national du cinéma et de l'image animée.