

YANN KILBORNE

**L'ANALYSE
DU FILM
DOCUMENTAIRE**

Préface de Michel Marie

ARMAND COLIN

Illustration de couverture :

Un tableau célèbre (*L'Autoportrait au gilet vert*, 1837, de Delacroix) est éclairé par la lampe torche d'un gardien de musée dans *La Ville Louvre* (1990) de Nicolas Philibert. Brusquement, c'est le personnage peint qui dévisage le spectateur du film, et non plus seulement l'inverse... Ne pourrions-nous pas en dire autant du cinéma documentaire lui-même ? Qui, du spectateur ou du film du réel, regarde qui ?

Delacroix Eugène (1798-1863), *Portrait de l'artiste*.

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Conseiller éditorial : Michel Marie

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements

d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour

les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du

droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© Armand Colin, 2022

Armand Colin est une marque de
Dunod Editeur, 11, rue Paul Bert, 92240 Malakoff

ISBN : 978-2-200-62713-3

Le code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

À ma lune, songe féérique du soleil

Table des matières

Préface	9
Introduction	13
Remerciements	17
1 Prolégomènes à toute analyse future	19
1 Qu'est-ce qu'un film documentaire ?	19
1.1 Le documentaire répond à une quête d'objectivité	22
1.2 Mais ne sommes-nous pas dupes de l'illusion de réalité ?	24
1.3 Le documentaire dans un entre-deux aporétique	26
1.4 Comment sortir de l'impasse ?	29
2 Comment se repérer dans la diversité documentaire ?	31
2.1 Le découpage en tranches	31
2.2 La recherche de critères croisés	32
2.3 Le partage en deux régimes de visibilité	33
2.4 La distinction par mode de croyance	36
2.5 Des classifications inévitablement imparfaites	37
2 La lecture paradigmatique	41
1 Trois conceptions antagonistes du documentaire	42
1.1 Le paradigme de la transparence	42
1.2 Le paradigme du regard	46
1.3 Le paradigme de l'expérimentation	49
2 Un triptyque à double entrée	53
2.1 Deux « idéaux régulateurs »	54
2.2 Les genres esthétiques du cinéma documentaire	55
3 Limites de la lecture paradigmatique	56
3 Les genres du paradigme de la transparence	61
1 Le genre probatoire : <i>La Police de l'ombre</i>	62
1.1 Un cinéma de « l'autopsie »	62
1.2 Une idéologie sécuritaire	64

2	Le genre reconstituitif : <i>L'Odyssee de l'espece</i>	71
	2.1 Montrer à tout prix	71
	2.2 La vulgarisation contre la science	76
4	Les genres du paradigme du regard	81
	1 Le genre de l'indicible : <i>Comme un seul homme</i>	83
	1.1 Un cinéma phénoménologique	84
	1.2 La complémentarité des contraires	89
	2 Le genre de l'invisible : <i>Looking for Richard</i>	91
	2.1 Surmonter l'obstacle de l'absence	92
	2.2 Une reconquête démocratique	95
	2.3 Une recherche intime	98
5	Les genres du paradigme de l'expérimentation	103
	1 Le genre performanciel : <i>Cinématon</i>	105
	1.1 Une idée radicale : filmer jusqu'à la mort	105
	1.2 Le plaisir de la souffrance filmique	109
	2 Le genre sensoriel : <i>Naqoyqatsi</i>	111
	2.1 Une ciné-peinture de la violence civilisée	111
	2.2 Une expérimentation à film ouvert	117
6	Ceci n'est pas de l'art	121
	1 Michel Petrucciani, <i>Body & Soul</i>	122
	1.1 Une logique de racolage	122
	1.2 L'oubli du jazz	127
	2 La Ville Louvre	129
	2.1 Une exploration esthétique totale	130
	2.2 Des œuvres désacralisées	134
	2.3 La révélation des rapports de classe	137
	3 Art total	142
	3.1 Un argumentaire de plasticien	143
	3.2 L'auto-dévoilement de l'imposture	144
	4 Petit-grand pianiste, entrailles de musée et art polluant	148
7	La violence comme mode de vie	151
	1 Tuez-les tous !	151
	1.1 1.1 Un <i>habitus</i> journalistique	152
	1.2 Une dénonciation nécessaire	155
	2 Deux steaks bien tendres svp !	157
	2.1 Du steak à la vache	158

2.2 Musique carnassière et humour noir	161
2.3 Humain, trop humain	163
3 Speech	166
3.1 Une déclaration de guerre	167
3.2 Une disqualification par le jeu (vidéo)	171
4 Génocide, abattoirs et guerre sainte	174
Conclusion	177
Bibliographie	185
Index des films	191

Préface

Le cinéma documentaire, justement qualifié par Guy Gauthier de « l'autre cinéma », vit depuis l'origine à l'ombre du cinéma de fiction qui monopolise l'intérêt du grand public comme celui des cinéphiles et, par voie de conséquence, celui des historiens et des critiques de cinéma. En termes de films produits, de surface économique et d'intérêt social, et parfois en réussite esthétique, il est pourtant tout aussi important que le cinéma narratif dominant. Il ne couvre pour le moment qu'une section bien modeste des bibliothèques spécialisées en études cinématographiques.

La collection qui accueille le livre de Yann Kilborne comprend l'un des classiques du domaine, celui de Guy Gauthier, *Le Documentaire, Un autre cinéma* dont la première édition date de 1995 et maintes fois réédité dans des versions révisées et augmentées (avec le concours de Daniel Sauvaget pour la dernière). Ce livre est avant tout une introduction générale au genre documentaire, sous la forme d'une encyclopédie historique recensant les grandes périodes, les réalisateurs et les films majeurs, avec des annexes documentaires très complètes. Guy Gauthier l'a complété en 2004 par un nouveau titre *Un siècle de documentaire français* dans la même collection.

Celui que propose ici Yann Kilborne est de tout autre nature. C'est d'abord une réflexion théorique sur la notion même de film documentaire interrogée dans sa plus grande diversité du reportage télévisé jusqu'au film expérimental. L'auteur se livre à une synthèse des propositions antérieures dont il discute les apports et les limites depuis les premiers thèses polémiques de Dziga Vertov, les propositions ontologiques d'André Bazin, puis les travaux théoriques plus récents de Roger Odin, William Guynn, François Niney, Jean-Paul Colleyn, Gérard Leblanc, Guillaume Soulez et quelques autres jusqu'aux réflexions plus générales de Christian Metz et Gilles Deleuze, tous présentés et discutés dans la deuxième partie du chapitre 1, « Comment se repérer dans la diversité documentaire ? ». Il est effet bien difficile de définir ce qu'est réellement un documentaire sans l'opposer au film de fiction, son grand Autre. Yann Kilborne en propose

la définition suivante : « Film ayant pour but de montrer, d'expliquer, d'interpréter ou de subvertir la réalité par l'utilisation ou la production de documents. Ses formes multiples varient de la transcription du réel à sa transfiguration, et de l'effacement de l'auteur jusqu'à son extrême visibilité » (p. 178). Il peut être fonctionnel, comme le reportage, interrogatif ou même franchement expérimental.

L'originalité de la démarche de Yann Kilborne est de proposer une lecture qu'il qualifie de « paradigmatique » distinguant trois grandes conceptions de la pratique documentaire relevant de trois esthétiques, celle de la transparence, celle du regard, et celle de l'expérimentation. Mais il déploie cette tripartition en la croisant avec une double entrée, deux « idéaux régulateurs », l'idéal de présence par un rapport direct à la réalité et celui de l'absence par un rapport indirect, ce qui l'amène à distinguer six grands genres autour des paradigmes de la transparence, du regard et de l'expérimentation : le genre probatoire et le genre reconstitutif pour le paradigme de la transparence ; le genre de l'indicible et celui de l'invisible pour le paradigme du regard ; le genre du performanciel et le genre sensoriel pour le paradigme de l'expérimentation. Yann Kilborne offre un tableau des paradigmes du cinéma documentaire (page 53) avec leurs caractéristiques, puis un tableau synthétique des six genres documentaires principaux (page 55). Ces deux tableaux sont complétés en fin de volume dans la conclusion par quatre tableaux récapitulatifs (pages 180 à 182), situant l'ensemble des films analysés dans la nomenclature conceptuelle : d'abord un schéma récapitulatif de la grille paradigmatique reliant la présence à l'absence, l'objectivité à la subjectivité, puis trois tableaux des films analysés relevant de la transparence, du regard et de l'expérimentation. On appréciera ainsi la clarté des réflexions théoriques de l'auteur et sa capacité à organiser des typologies distinctives très éclairantes pour avancer dans le domaine si complexe de la galaxie documentaire.

Mais ces réflexions et propositions théoriques récapitulées en tableau sont mises à l'épreuve de la vérification analytique à partir d'un corpus de quatorze documentaires particulièrement pertinents depuis *Comme un seul homme* de Jean-Louis Gonnet (2001) jusqu'au portrait de *Michel Petrucci*, *Body & Soul*, proposé par Michael Radford (2011). Cet ensemble de films réunit des catégories documentaires les plus diversifiées possibles, de toute longueur et de toute valeur en termes de qualité, comprenant

quelques titres classiques ou des films de réalisateurs reconnus par la critique comme les *Cinématons* de Gérard Courant, *La Ville Louvre* (1990) de Nicolas Philibert, *Délits flagrants* (1994) de Raymond Depardon et *Looking for Richard* (1996) d'Al Pacino. Mais on y trouve aussi des œuvres plus conventionnelles et discutables comme *La Police de l'ombre, Envoyé spécial* (2001), *L'Odyssée de l'espace* (2021) de Jacques Malaterre ou *Michel Petrucciani, Body & Soul* de Michael Radford avec lesquels Yann Kilborne est plutôt sévère car celles-ci offrent un large échantillon des écueils des contraintes commerciales imposées au genre par les commanditaires, recourant au sensationnel ou au spectaculaire.

Inversement, le corpus de Yann Kilborne permet de découvrir des œuvres originales et novatrices comme *Deux steaks bien tendres, s'il vous plaît* (1982) de Guy Chabanis ; *Art Total* (2000) de Gwenn Pacotte et Pierre Excoffier, et *Speech* (2004) de Michael Sellam. Il permet de discuter les démarches complexes de *Tuez-les tous !* (2004) de Raphaël Glucksmann, David Hazan et Pierre Mezerette, tout comme celle de *Naqoyqatsi* (2002) de Godfrey Reggio.

L'esthétique de la transparence est particulièrement évidente avec des films comme *La police de l'ombre, L'Odyssée de l'espèce* et *Michel Petrucciani, Body & Soul* qui sont des productions à visée grand public et la diffusion télévisée. *La police de l'ombre* n'offre que des images prises à la sauvette et peu lisibles soumises à la toute-puissance d'un commentaire reposant sur l'idéologie sécuritaire. *L'Odyssée de l'espèce* vulgarise ses démonstrations avec des scénettes fictionnelles arbitraires. Le portrait du pianiste virtuose Michel Petrucciani offre une large part au voyeurisme et à l'anecdote biographique au détriment de la création musicale. À l'opposé, *Comme un seul homme, Deux steaks bien tendres, La Ville Louvre* et *Looking for Richard* proposent un regard original par leur démarche réflexive. *Comme un seul homme* s'attarde sur les moments antérieurs au match lui-même et évacue la parole. *Deux steaks bien tendres* inverse le trajet convenu, partant de la viande présentée en boucherie pour remonter à l'animal lui-même dans son milieu naturel. *La Ville Louvre* met au premier plan le travail des employés du musée transportant les œuvres et *Looking for Richard* alterne la lecture et l'interprétation de la pièce de Shakespeare avec la quête identitaire de l'acteur metteur en scène Al Pacino.

L'intérêt des analyses repose sur l'introduction de nombreuses références culturelles que les sujets abordés présupposent. Chacun des films est alors confronté à l'histoire des idées propres à leur thème respectif et aux conventions antérieures, le film de sport, la dénonciation de l'industrie alimentaire, le film patrimonial afin d'approfondir la spécificité de chaque démarche documentaire du réalisateur. La démarche analytique culmine avec les films expérimentaux, partant des plans fixes muets de Gérard Courant dans ses *Cinématons* jusqu'à la confrontation du discours évangélique de George W. Bush le 11 septembre 2001 aux images d'un jeu vidéo guerrier *America's Army* dans *Speech*, tout comme *Naqoyqatsi* réinterprète les images sources par le montage et le traitement plastique et sonore.

En effet, comme le souligne d'emblée l'auteur, la prise en compte du corpus documentaire impose de ne pas se limiter aux films diffusés sur les chaînes de télévision et, plus encore, aux sorties en salles commerciales ou patrimoniales, exceptionnelles, mais d'y intégrer tous les autres canaux de diffusion comme les festivals spécialisés, tels les États Généraux du film documentaire de Lussas, le Cinéma du Réel du Centre Georges Pompidou, les programmations de musées, les archives comme celles de l'INA, les médiathèques, et plus que jamais, les plateformes de diffusion en ligne. Celles-ci offrent en effet une vitrine tout à fait inédite pour la diffusion des films documentaires.

Cette *Analyse du film documentaire* s'inscrit ainsi dans la série publiée dans la même collection initiée dès 1988 par *L'Analyse des films* puis relayée par *L'Analyse de séquences* et *L'Analyse des films en pratique* (2018). Elle offre aux lecteurs, notamment aux étudiants et professionnels du secteur, des méthodes originales et spécifiques permettant d'appréhender la richesse et la complexité du continent documentaire, l'autre cinéma à réhabiliter et explorer autant que possible. Le film documentaire incarne en effet mieux que jamais l'avenir du cinéma comme moyen d'exploration du réel et de réflexion sur les images du monde, comme l'avait proclamé Dziga Vertov dès 1923 : « Vive le cinéma documentaire ! »

Michel Marie

Introduction

Tout spectateur qui voudra se lancer dans l'analyse de films documentaires risque fort d'être déconcerté par la diversité bariolée¹ qu'offre le « cinéma du réel »². Quel est le rapport entre un film sur des policiers chargés d'intervenir sur des flagrants délits³, un autre portant sur l'interprétation d'une pièce de Shakespeare⁴, ou un troisième consacré à la violence comme manière d'exister⁵ ? Ces trois films sont qualifiés de documentaires, alors que tout semble les différencier : le premier suit, caméra à l'épaule, filatures et interpellations, et nous livre l'action telle qu'elle se présente (en

1. Notons ici que l'accès à cette multiplicité bigarrée n'est pas particulièrement aisé parce qu'elle ne peut se limiter à la télévision (où domine une forme documentaire au détriment des autres), ou aux sorties en salles (trop peu nombreuses). Le spectateur curieux de documentaire devra combiner les sources : festivals de cinéma (par exemple *Les États généraux du film documentaire de Lussas* en France), expositions de musées, projections organisées par des organisations liées au documentaire (par exemple celles d'Addoc - <https://addoc.net>), événements réguliers autour du documentaire organisés par des salles de cinéma (par exemple *Le Cinéma des cinéastes* à Paris), archives de télévision (celles de l'INA notamment - <https://www.ina.fr>), clubs de cinéma, médiathèques, et plateformes en ligne (Tènk - <https://www.on-tenk.com/fr> et Les ciné-mutins - <https://www.cinemutins.com/> pour ne citer que ces deux-là). Sans oublier les échanges entre spectateurs avertis...

2. L'expression « cinéma du réel » est ici employée comme une variante de « cinéma documentaire », en insistant sur le rapport privilégié qu'entretient le documentaire avec la réalité. Au fond, il s'agit de manifester dans l'intitulé même, la distinction de cette forme de cinéma avec la fiction, traditionnellement associée à la mise en scène et l'imaginaire. Elle ne doit pas être confondue avec le « cinéma-vérité » qui renvoie à un mouvement esthétique situé historiquement. L'expression « cinéma-vérité » vient en effet d'Edgar Morin et Jean Rouch (auteurs du film *Chronique d'un été*, sorti en 1960) ; elle est étroitement liée au développement des techniques légères de prise de vue et de son, et insiste sur l'improvisation, ainsi que sur la captation de gestes pris sur le vif et de dialogues en situation. Il s'agissait à l'époque d'insister sur le caractère plus « vrai » d'un cinéma désormais capable de saisir les faits tels qu'ils se présentent. Néanmoins, le terme de « vérité » étant sujet à discussion (la prétention ne résistant pas à la critique), l'étiquette « cinéma-vérité » sera remplacée par celle de « cinéma direct ». Sur le cinéma-vérité et le cinéma direct, cf. notamment le chapitre 8 de l'ouvrage de François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran* (Niney, 2002, p. 131-145).

3. *La Police de l'ombre*, Envoyé Spécial, 2001.

4. *Looking for Richard* d'Al Pacino, 1996.

5. *Naqoyqatsi* de Godfrey Reggio, 2002.

apparence). Le deuxième à l'inverse cherche à comprendre une abstraction que l'on ne peut filmer directement, et introduit des séquences de *fiction* théâtrale. Enfin le troisième film, composition musicale d'images et de sons réalisée par un ecclésiastique défroqué, ne fait état d'aucun échange verbal, s'abstient de toute voix off, et supprime même quasiment toute narration. Comment est-il donc possible de les qualifier tous de « documentaires » ? Entre des films du réel qui cherchent à persuader le spectateur d'une vérité, d'autres qui manifestent la volonté de réinterpréter le monde, et des documentaires surréalistes qui tendent vers la contemplation, il y a de quoi être perdu. Et que dire des documentaires aux antipodes les uns des autres, certains s'attachant à filmer le réel avec la minutie d'un moine copiste, quand d'autres s'amuse de l'effet de réalité produit par les images, comme un prestidigitateur le ferait de l'illusion d'optique ? De la confusion qui se dégage, l'analyse filmique se trouve nécessairement affectée. Comment, par conséquent, distinguer les manières de faire et de penser ? Comment en somme, se *situer* face à une diversité stimulante, mais terriblement nébuleuse ?

Cet ouvrage se donne pour but de fournir une réponse à ces questions, et de guider l'analyse de films documentaires. Plus largement, il entend participer à la compréhension et l'appréciation du cinéma du réel, lequel souffre de multiples malentendus de la part du grand public, et donne lieu à des conflits récurrents entre professionnels de l'audiovisuel.

Pour démêler l'imbroglio documentaire, une clarification s'impose quant à ce que l'on entend par « film documentaire », à ce que l'on suppose quand le qualificatif « documentaire » est accolé au mot « film » (car si évidence il y a, elle est trompeuse). On ne peut donc pas faire l'économie d'un travail d'analyse théorique de ce que révèle la notion de « documentaire », au-delà de l'acception commune de son rapport soi-disant évident au document, à « l'authenticité » et à ce qui est réel, si l'on veut ensuite procéder à une analyse fondée et éclairée de films documentaires⁶.

6. Au fond, le travail d'analyse de films documentaires aura à prendre acte du rapport qu'entretient chaque film avec la réalité qu'il a pour objet de décrire et de documenter. Il ne pourra être pleinement réalisé qu'à la condition de repérer, en lien avec la traditionnelle analyse de la grammaire filmique, toutes les tentatives pour s'approcher de la réalité jusqu'à se confondre avec elle, mais aussi tout ce que le film manque involontairement, tous les écarts revendiqués et les libertés arrachées (c'est-à-dire tous les détours considérés comme indispensables à une appréhension vraie, adéquate, de cette même réalité).

Des prolégomènes à toute analyse future⁷ abordent ce problème d'une saisie du documentaire en tant qu'objet cinématographique entretenant une relation d'intimité singulière avec un monde *déjà là*, et passent en revue synthétiquement quelques concepts-clés et modèles théoriques de penseurs du cinéma (**Chapitre 1**).

Les problèmes soulevés par la notion de « documentaire » ayant été posés, il convient ensuite de disposer d'une boussole, d'une boîte à outils (une boîte à *concepts* devrions-nous dire) pour *s'orienter dans l'analyse*. Tout spectateur souhaitant pratiquer l'analyse filmique en matière documentaire, c'est-à-dire, pour filer une métaphore montagnarde, dont l'objectif est d'escalader le *Mont Documentaire*, doit disposer d'une corde téléologique, d'un baudrier théorique, et de mousquetons intellectuels qui tiennent compte de la particularité fondamentale du genre cinématographique (son lien hétéronome⁸ avec le réel). C'est pourquoi nous proposons un cadre théorique sur lequel pourra s'adosser l'analyste : la lecture « paradigmatique »⁹ (**Chapitre 2**). Son principe est de dégager trois conceptions concurrentes du documentaire, lesquelles, croisées à deux orientations esthétiques, donnent lieu à une série de « genres » documentaires¹⁰

7. Les *prolégomènes* désignent une longue introduction placée en tête d'ouvrage, qui présente des notions préliminaires nécessaires à la compréhension. Le syntagme « prolégomènes à toute analyse future » est ici un clin d'œil à Kant et à ses *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science* (1783), ouvrage venu compléter la fameuse *Critique de la raison pure* (1781).

8. *L'hétéronomie* (du grec *heteros*, autre et *nomos*, loi), désigne en philosophie la condition par laquelle une personne reçoit de l'extérieur la loi à laquelle elle se soumet (au lieu de se donner à elle-même sa propre loi, ce qui caractérise l'autonomie). Parler d'hétéronomie du documentaire, est ici une façon d'insister sur la *dépendance* forte à l'égard du réel, sur la *détermination* par le réel du contenu documentaire (à la différence de la fiction, qui peut revendiquer une autonomie grâce à la liberté qu'elle s'octroie de faire abstraction de la réalité, pour se donner à elle-même sa propre réalité, d'exercer une volonté d'imagination, sans dépendre de la véracité des personnages et des situations évoqués).

9. Le terme *paradigme* vient du grec *paradeigma* (modèle, exemple). Chez Platon, le paradigme est l'Idée ou forme essentielle, en tant que modèle des réalités sensibles. Dans son acception contemporaine, celle de Kuhn et de l'épistémologie, le terme désigne un concept dominant capable de fixer pour un temps une manière de penser et de résoudre un problème. Nous utilisons le terme pour caractériser une conception structurante du documentaire, un modèle, à partir duquel existeront des documentaires singuliers. Ainsi par « lecture paradigmatique », nous entendons un système théorique permettant d'orienter l'analyse filmique grâce à la caractérisation de formes fondamentales du documentaire. Nous développons ceci dans le chapitre 2.

10. Cette grille d'analyse est une proposition et une tentative de fabriquer des repères. Elle ne constitue pas une vérité définitive et n'épargne pas le spectateur-analyste d'une prise de risque dans