

Introduction

Les histoires du documentaire s'accordent à reconnaître, vers 1960, l'émergence d'un cinéma de non-fiction renouvelé par la technique légère. Ce phénomène, connu en français sous le nom de « cinéma direct », est classiquement défini par l'avènement simultané en France, aux États-Unis et au Québec de caméras portables et de magnétophones synchrones qui permettraient à des documentaristes tels Jean Rouch, Richard Leacock et Pierre Perrault de « saisir sur le vif » le réel filmé. Les cinéastes du « direct » ont fait l'objet de nombreuses analyses et on peut s'interroger sur la pertinence de consacrer une énième recherche à une tendance cinématographique qui occupe déjà une bonne partie des maigres rayons dédiés à la production documentaire. Mais j'aimerais envisager la période sous un angle inédit : celui de l'analyse des discours car cette nouvelle entrée permet de revoir considérablement les enjeux et la définition du mouvement.

La dimension discursive n'est certes pas totalement délaissée par l'historiographie : lorsqu'elles s'attardent sur le pan français, les histoires du « direct » font mention d'une vigoureuse polémique ayant pour objet l'expression « cinéma-vérité », empruntée par Edgar Morin à Dziga Vertov et maladroitement utilisée pour promouvoir *Chronique d'un été* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961). Alors qu'elle n'a jamais été réellement étudiée, cette controverse est sommairement réduite par les chercheurs francophones à une « querelle de chapelle¹ », ou à « un interminable débat académique encombrant festivals, colloques et revues² ». Le crédit du terme « cinéma-vérité » dans les années soixante est minimisé, réduit à une formule parmi les autres « *living camera* », « cinéma vécu », « *candid*

• 1 – Gilles MARSOLAIS, *L'Aventure du cinéma direct*, Laval (Québec), 400 coups, 1974, p. 22.

• 2 – Jean-André FIESCHI, « Dérives de la fiction, notes sur le cinéma de Jean Rouch », dans *Cinéma : Théorie, Lectures*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 255.

eye », présentées comme autant de facettes du phénomène « cinéma direct »³. L'association des mots « cinéma » et « vérité » serait une traduction approximative de Vertov, une proposition « malheureuse » pour Gilles Marsolais⁴, une « appellation imprudente » pour Guy Gauthier⁵, responsable de « discussions incendiaires⁶ » que semble regretter Jean-Paul Colleyn. On porte un regard dépréciatif sur la notion popularisée par Rouch et Morin, sans envisager sa portée théorique.

Pour éviter les ambiguïtés qu'ils perçoivent dans cette locution, les historiens francophones lui préfèrent « cinéma direct » – parfois attribuée au cinéaste franco-italien Mario Ruspoli ou au Canadien Michel Brault⁷ –, mais ils ne précisent jamais que cette expression ne devient populaire que vers 1965, au moment où l'idée d'un mouvement commun est morte. En revanche, les thèses technicistes – centrées sur l'idée de la transparence de l'équipe de tournage depuis le développement d'une technique « révolutionnaire » –, défendues dès 1962 par Richard Leacock, Albert Maysles, Robert Drew et, dans une large mesure, par Mario Ruspoli, sont souvent adoptées par les chercheurs qui, sans analyser les possibilités effectives des nouveaux appareils, reprennent à leur compte des discours singuliers d'époque. Qu'elles soient évincées ou assimilées, les prises de position sur le « cinéma-vérité » souffrent de ne jamais être considérées comme des objets historiquement construits.

Ce travail souhaite retracer l'histoire, en France, du succès et de la disgrâce du label « cinéma-vérité » qui, entre 1960 – date à laquelle Morin publie son essai programmatique « Pour un nouveau “cinéma-vérité” » dans *France Observateur* – et 1964-1965 – moment où la notion commence à perdre en popularité –, sert de bannière à un mouvement cinématographique supposé renouveler les rapports entre film et réalité. Si l'on a toujours insisté sur les dissensions et les controverses créées par l'étiquette, l'historiographie ne prend jamais en compte le fait que, durant plusieurs années, une vingtaine de films s'en revendiquent ou y sont associés par la presse hexagonale qui consacre des centaines d'articles à ces questions. Cette construction n'est pas uniquement le fait des médias écrits, car l'une des spécificités du « cinéma-vérité » est d'avoir engendré de nombreux colloques ou tables rondes

-
- 3 – Gilles MARSOLAIS, *L'Aventure du cinéma direct*, op. cit., p. 22. Hypothèse similaire chez Guy GAUTHIER, Philippe PILARD et Simone SUCHET, *Le Documentaire passe au direct*, Montréal, VLB, 2003.
 - 4 – Gilles MARSOLAIS, *L'Aventure du cinéma direct*, op. cit., p. 22.
 - 5 – Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995, p. 181.
 - 6 – Jean-Paul COLLEYN, *Le Regard documentaire*, Paris, Centre Pompidou Éd., 1993, p. 48.
 - 7 – François NINEY attribue le terme à Michel Brault, *L'Épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 136; MARSOLAIS penche pour Mario Ruspoli (*L'Aventure du cinéma direct*, op. cit., p. 22); Jean-Paul COLLEYN mentionne les deux noms (*Le Regard documentaire*, op. cit., p. 50).

où se confrontent réalisateurs, techniciens, personnalités du cinéma et journalistes ; manifestations qui contribuent à esquisser les implications du terme. Durant ces quelques années, le « cinéma-vérité » est certes une formule volatile à la définition variable, néanmoins elle rassemble de nombreux projets en un mouvement cinématographique et soulève des interrogations théoriques qui passionnent la cinéphilie française.

Mon intérêt pour les discours n'a pas seulement pour objectif de compléter les recherches existantes – focalisées sur les œuvres et les techniques – en y ajoutant un chapitre sur la réception. S'en tenir à une analyse des polémiques dans la presse cantonnerait les débats à un phénomène certes intéressant, mais finalement secondaire par rapport aux films. Mon propos est de revoir la définition du corpus filmique en fonction des discours, car ce prisme permet de mettre en lumière l'un des traits peu connus de ce mouvement. En effet, l'hypothèse à la base de mon travail est que la production cinématographique qui se réclame du « cinéma-vérité » se caractérise par une étroite corrélation entre film et discours sur le film. Ces enchevêtrements sont pluriformes. Plusieurs projets intègrent en leur sein des séquences métadiscursives où le film est critiqué par les réalisateurs (*Chronique d'un été*), par des « experts » (*Le Chemin de la mauvaise route* de Jean Herman), ou par des protagonistes (*Regard sur la folie* ou *Le Vif Mariage* de Mario Ruspoli). Dans une perspective dialectique, certaines œuvres sont modifiées afin que leur seconde version réponde aux attaques perpétrées par la presse, et quelques livres cherchant à prolonger des « films-vérité » juxtaposent un récit du tournage, des photographies des participants, l'intégralité des dialogues et les réactions médiatiques provoquées par la sortie en salles. Enfin, les nombreuses rencontres alternent projections et débats publics entre critiques et cinéastes. L'histoire du « cinéma-vérité » est celle d'un entrelacement médiatique entre le film, la publication imprimée et l'échange oral. Les niveaux d'interaction entre ces trois entités sont nombreux et autrement plus complexes que la simple réception houleuse d'une expression « maladroite » dépeinte par l'historiographie. J'aimerais montrer que son succès entre 1960 et 1964-1965 ne se fait pas *malgré* une forte polémique, mais qu'au contraire, nombre de longs métrages qui se revendiquent du « cinéma-vérité » intègrent la controverse en leur sein, interrogeant, sur un plan symbolique, l'abolition du filtre entre le film et son spectateur. Cette spécificité trouve sa source dans le concept de « cinéma de la fraternité » tel que décrit par Morin en 1960 dans *France Observateur*, et développé avec Rouch lors du tournage de *Chronique d'un été* quelques mois plus tard. Si les projets qui s'inscrivent dans la mouvance du « cinéma-vérité » octroient une large place à la confrontation, c'est parce que la « vérité » est pensée comme un processus dialectique qui émerge dans une dynamique d'échanges (entre les réalisateurs de cette mouvance, entre

les protagonistes, entre le film et son public). Les querelles internes ou publiques qui rythment ces quelques années ne sont pas un effet collatéral d'une expression mal mesurée, mais font partie du dispositif « cinéma-vérité ». Elles sont même parfois attisées par certains cinéastes (Rouch, Morin et Ruspoli) qui transmettent aux journalistes leurs échanges privés, organisent des tables rondes et, surtout, octroient aux confrontations d'idées une place au sein des films. Nous allons voir que la charge conflictuelle du « cinéma-vérité » n'a, du moins dans les premières années, rien de regrettable aux yeux des promoteurs de ce nouveau cinéma. Elle en est au contraire l'une des composantes centrales.

La réflexion poursuivie ici – définir le mouvement par le biais des discours – aspire à revisiter cette histoire en l'abordant par un pan méprisé des chercheurs, non pas pour réparer un oubli, mais parce que l'entrée discursive représente la voie la plus pertinente pour comprendre ce qu'a été le « cinéma-vérité ». Mon corpus de films est construit selon qu'un projet cinématographique est, à l'époque, activement ou passivement, associé à la notion et inscrit dans les débats français. Pour ce faire, mon travail se fonde sur un important volume de sources non filmiques que l'historiographie du « cinéma direct » a jusqu'alors négligées. Ce volume d'archives comprend les interventions sur le « cinéma-vérité » : les critiques de film, les actes des colloques édités dans la presse, et les prises de paroles des cinéastes dans des journaux, dans des revues, à la radio et à la télévision. La récolte de ces documents médiatiques tend, dans la mesure du possible, à l'exhaustivité en ce qui concerne les discours français de la première moitié de la décennie, ceci afin de dessiner une cartographie la plus précise possible des débats. Aussi capitale que soit l'expression journalistique des discours sur le « cinéma-vérité », il est également nécessaire de s'appuyer sur des énoncés qui n'ont pas été formulés pour le public. De nombreuses archives de production et des fonds privés ou institutionnels ont été, parfois pour la première fois, dépouillés : Argos Films, Films de la Pléiade, Jean Rouch à la BNF, Georges Sadoul à la BIFI, Edgar Morin et Pierre Schaeffer (le Service de la recherche de la RTF) à l'IMEC, la correspondance entre le critique Louis Marcorelles et Pierre Perrault à l'Institut Jean Vigo, les archives privées de Mario Ruspoli.

Ma démarche, qui consiste à écrire cette histoire à travers le succès de l'étiquette « cinéma-vérité », construit un corpus qui diffère sur plusieurs points des frontières traditionnellement définies par les histoires du « cinéma direct ». Mes bornes chronologiques sont l'apparition du concept en 1960 sous la plume d'Edgar Morin, et son éviction durant la seconde moitié des années soixante au profit de « cinéma direct ». Ma recherche se termine par l'analyse des deux premières histoires du mouvement rédigées par Marsolais et Marcorelles en 1970. Au sein de la décennie, j'ai isolé quatre principales phases de cette aventure discursive.

La partie initiale est placée sous le signe de *Chronique d'un été*. Première œuvre à se réclamer du « cinéma-vérité », le film de Rouch et Morin expérimente plusieurs procédés d'échanges qui marqueront les productions des années suivantes : des essais techniques grâce à une étroite collaboration avec les constructeurs d'appareils; une discussion filmée où les réalisateurs se confrontent aux protagonistes; un enregistrement, plusieurs mois après la fin du montage, d'une discussion finale entre Rouch et Morin afin de répondre aux attaques dont le film a fait l'objet à Cannes; la publication d'un ouvrage qui juxtapose et confronte l'ensemble des dialogues enregistrés, les critiques de la presse, et les positions respectives des deux réalisateurs. Mais mon analyse ne se limite pas au moment du tournage et à la sortie très controversée de ce film. Je propose d'interroger l'un des lieux communs les plus répandus sur le « cinéma-vérité », celui d'une reprise de l'étiquette en hommage à Dziga Vertov, en analysant la diffusion des écrits du Soviétique en France entre les années vingt et soixante, et en évaluant le positionnement de Morin face à cette référence théorique. Par ailleurs, l'une des particularités de *Chronique d'un été* est d'avoir été pensé dès ses prémices, non pas comme un travail limité dans le temps, mais comme une expérience « à suivre, ouverte sur chacun⁸ ». De possibles suites sont étudiées par Morin qui, durant la seconde moitié du xx^e siècle, s'emploie à en proposer de nouvelles moutures dont les dernières, *Chronique d'un film* de François Bucher et *Un été + 50* de Florence Dauman, ont abouti en 2011 grâce à la collaboration étroite du sociologue.

Après l'écho considérable que *Chronique d'un été* a donné au terme, plusieurs projets sont, en 1962, associés à la formule désormais célèbre. La deuxième partie de ce travail se propose de retracer la construction du « cinéma-vérité » comme mouvance, développement dont Mario Ruspoli est un maillon essentiel. Tant par la réalisation de *Regard sur la folie* que par son positionnement médiatique, le réalisateur franco-italien se place activement dans le sillage de *Chronique*. C'est bien par rapport à l'expression lancée par Morin que Ruspoli détermine sa pratique et développe ses projets, tout en cherchant rapidement à déplacer le sens du terme vers une définition plus technique. Dans les mêmes mois de 1962, Robert Drew et Richard Leacock profitent de l'intérêt que porte la France au « cinéma-vérité » pour y diffuser leurs films, jusqu'alors refusés par la télévision ou raillés par les critiques américains. Ces nouvelles figures renouvellent les propositions de Rouch et Morin en posant la caméra légère et l'« effacement » du cinéaste devant le réel au cœur de leurs déclarations. Ruspoli rejoint alors leurs positions technicistes qui rencontrent un fort succès médiatique, notamment auprès des critiques proches

• 8 – Edgar MORIN, « Synopsis », dans *Chronique d'un été : texte du film, scènes coupées, chronique d'un film*, Paris, Domaine cinéma 1, Interspectacles, 1962, p. 8.

du Parti communiste français. Le resserrement du « cinéma-vérité » sur sa composante technique ne doit pas faire oublier que ces outils « révolutionnaires » sont, en réalité, à un stade embryonnaire de leur développement, notamment en France par manque de soutien institutionnel. Cette deuxième partie questionnera également les possibilités effectives des appareils et les réseaux de collaboration entre cinéastes et constructeurs.

Le troisième temps du « cinéma-vérité » est marqué par une nouvelle polémique qui s'étend sur toute l'année 1963. Le point de départ est indirectement politique. Les sympathisants communistes, Georges Sadoul en tête, placent beaucoup d'espoirs dans la caméra légère et apportent un fervent appui à ce « nouveau cinéma ». Or, les critiques de gauche hostiles au PCF (*Positif* ou *Miroir du cinéma*) dénoncent le soutien des communistes en les accusant de promouvoir des intellectuels démissionnaires fascinés par une nouvelle technologie. Leurs attaques sont rapidement reprises par des personnalités proches de la Nouvelle Vague (Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, François Truffaut), qui refusent aux médiatiques « films-vérité » une légitimité artistique, et réduisent ces travaux à la simple expérimentation de possibilités techniques. Mais au sein même de ceux que l'on appelle « cinéastes-vérité », plusieurs figures cherchent à se distancer des voies technicistes, et quelques œuvres se positionnent – ou seront comprises – comme des réponses aux thèses défendues par la Drew Associates ou par Ruspoli. Ces films, sortis en 1963, favorisent le développement d'un « cinéma-vérité » plus proche de la fiction (*La Punition* de Jean Rouch, *Le Chemin de la mauvaise route* de Jean Herman, *Hitler, connais pas* de Bertrand Blier) ou expérimentent une voie explicitement engagée (*Le Joli Mai* de Chris Marker). La vaste controverse de 1963 est d'une densité particulière, en raison des multiples rencontres, festivals et tables rondes où les cinéastes, les fabricants d'appareils et les journalistes, confrontent publiquement leurs points de vue. On a souvent simplifié cette dispute en la réduisant à une fracture entre les opinions françaises et la pratique des Américains. Une telle polarité ne résiste pas à l'analyse qui révèle des dissensions multiples, divisant les principales voix du « cinéma-vérité » en France même (Jean Rouch, Edgar Morin, Richard Leacock, Mario Ruspoli, Georges Sadoul, Louis Marcorelles, Pierre Schaeffer).

La désagrégation du mouvement, qui occupe la quatrième partie de ce travail, est motivée par l'échec commercial des « films-vérité », et la nécessité pour les cinéastes de prendre leurs distances par rapport à un phénomène dont tous les commentateurs s'accordent à reconnaître le déclin. Hormis Morin (qui, *via* la réalisation en 1965-1966 d'une double émission *Cinéma-vérité* pour la RTF, continue à soutenir son concept et la charge polémique de ce cinéma), les autres acteurs s'en démarquent dès 1965. La dévalorisation de l'étiquette ne pose cependant

pas le terme de ma recherche. D'une part, l'étude de projets non distribués, comme *Le Vif Mariage* de Ruspoli, nous éclaire sur une volonté de poursuivre les expériences visant à supprimer symboliquement le filtre entre le film et le spectateur. D'autre part, la seconde moitié des années soixante est marquée par le succès croissant en France du Québécois Pierre Perrault, engouement tardif qui découle directement de l'activisme du critique Louis Marcorelles en faveur de *Pour la suite du monde*. Alors que le « cinéma-vérité » périclité, l'UNESCO lance par ailleurs un vaste programme de recherches sur les caméras légères dans le but de promouvoir la production cinématographique des pays en voie de développement. L'institution onusienne organise plusieurs rencontres et finance les premières études sur les nouveaux appareils, mais Enrico Fulchignoni, en charge du projet, donne exclusivement la parole aux personnalités comme Ruspoli, Leacock, Schaeffer, ou Marcorelles, qui privilégient une lecture techniciste. Les recherches partielles qui découlent de ce programme sont donc fondées sur le primat de la technique légère, sur une place privilégiée accordée aux cinéastes américains et canadiens par rapport aux français, et sur un rejet du pan discursif. Le premier ouvrage historique de référence, *L'Aventure du cinéma direct* de Gilles Marsolais, a été rédigé en France à la fin des années soixante et s'inscrit parfaitement dans la lignée des recherches menées à l'UNESCO (Fulchignoni en signe d'ailleurs la préface).

La tradition historiographique née dans la seconde moitié des années soixante est donc forgée par un rejet de certaines caractéristiques du « cinéma-vérité » (l'étiquette, les querelles autour des films, la dimension métadiscursive), et cette lecture a connu dans le champ des études francophones une grande pérennité. L'un des enjeux de mon travail est de se distancer de ces histoires normatives du documentaire, en retraçant l'histoire de ces controverses pour dégager une définition dialogique de la mouvance. Ainsi, et sans présumer de la pertinence de telles associations, on préférera les expressions d'époque, « cinéma-vérité », « film-vérité » ou « cinéaste-vérité » à la notion de « cinéma direct » dont le succès est plus tardif. Mon propos n'est jamais – c'est l'évidence même – de prendre position sur le contenu des débats, mais de réhabiliter la charge conflictuelle qui a marqué cette histoire pour lui permettre d'émerger dans toute sa vigueur.

L'attention portée à la France est devenue l'une des orientations spécifiques de ce travail. Elle peut surprendre le lecteur, habitué au récit d'un mouvement dont l'avènement est généralement situé tout autant aux États-Unis qu'au Canada. Faire l'histoire du « cinéma-vérité » par le biais des discours nuance fortement l'hypothèse d'une telle simultanéité. On montrera que l'engouement pour les films associés au « cinéma-vérité », qu'ils soient français, américains ou canadiens, est un phénomène européen qui ne s'exporte que progressivement en Amérique dans la seconde moitié de la décennie. Avant cette date, l'étude d'articles nord-américains

témoigne d'un manque de reconnaissance des Perrault, Brault ou autre Leacock dans leur pays d'origine, alors que les rares critiques américaines font souvent référence à la curiosité que les travaux de ces cinéastes suscitent dans l'Hexagone. Effectivement, plusieurs célèbres films en caméra légère réalisés aux États-Unis et au Canada sont montrés pour la première fois en France, et c'est dans ce pays que différentes réalisations qui se réclament d'une proximité inédite avec le réel filmé sont regroupées en un mouvement cinématographique. Ce travail ne limite donc pas artificiellement son objet à la France, mais évalue un processus discursif qui, s'il implique des acteurs étrangers, est un événement avant tout français.

Un autre lieu commun discuté ici est celui de la définition conventionnelle du « cinéma direct », qui repose sur le croisement d'un genre – le documentaire – et d'une technique – la caméra légère et synchrone. Or, les projets associés à leur sortie au « cinéma-vérité » bouleversent ces catégories. Premièrement, la distinction entre film de fiction et de non-fiction n'est pas, au début des années soixante, un critère pour définir le mouvement. Que les cinéastes rétribuent ou non les participants, leur demandent de retenir un scénario ou des dialogues préalablement rédigés, ou au contraire que le tournage tente de limiter son influence sur la réalité filmée, ces différents éléments ne semblent guère orienter le regard des commentateurs devant les « films-vérité », interrogés comme autant de tentatives originales pour questionner les rapports entre cinéma et réalité. Contrairement à ce qui est souvent suggéré⁹, le terme « cinéma-vérité » ne renvoie pas à une pratique « radicale » du documentaire qui refuserait toute intervention sur la réalité. Il s'agit, à l'époque, d'un label qui englobe des projets que l'on pourrait définir comme fictions autant que comme documentaires. Deuxièmement, on constatera que la « technique légère » – que les contemporains associent au « cinéma-vérité » – renvoie davantage à un mythe qu'à une réalité, puisque plusieurs films tournés en 35 mm, voire en studio, sont alors faussement envisagés comme le résultat de ces outils « révolutionnaires ».

Le « cinéma-vérité » considéré par la présente étude comprend certains films fameux (*Primary*, *Chronique d'un été*, *Le Joli Mai*) mais aussi plusieurs projets relégués au second plan par les histoires du documentaire, en raison de leur dimension fortement métadiscursive, de leur canevas fictionnel, ou de l'emploi de caméras 35 mm (*La Puniton* de Jean Rouch, *Un Cœur gros comme ça* de François Reichenbach, *Hitler, connais pas* de Bertrand Blier, *Le Chemin de la mauvaise route*

• 9 – Voici, par exemple, comment Guy GAUTHIER définit le « cinéma-vérité » : « On ne revient pas sur les passions déchainées entre 1960 et 1965 autour de cette appellation imprudente. Reprenant sur des bases approximatives un terme ambivalent de Dziga Vertov, les promoteurs avaient simplement voulu dire qu'ils filmaient sans l'appréter le quotidien vers lequel ils choisissaient de braquer leur objectif », *Le Documentaire, un autre cinéma*, op. cit., p. 181.

de Jean Herman, *Le Vif Mariage* de Mario Ruspoli, *Cinéma-vérité* d'Edgar Morin). Nous accorderons aussi une grande attention à deux projets qui raillent explicitement le « cinéma-vérité » (*Dragées au poivre* de Jacques Baratier et *Le Grand Escroc* de Jean-Luc Godard). À l'inverse, quelques films emblématiques du « cinéma direct » comme *Pour la suite du monde* occupent ici une place secondaire, justifiée par une entrée tardive dans le débat. Ce travail octroie une large visibilité à des cinéastes peu connus (comme Mario Ruspoli), à des personnalités institutionnelles (Enrico Fulchignoni, Pierre Schaeffer), à des critiques de cinéma (Georges Sadoul, Louis Marcorelles) et à des fabricants d'appareils (André Coutant, Stefan Kudelski) ; ces figures composent un réseau d'acteurs qui se rencontrent et discutent publiquement des enjeux de ce « nouveau cinéma ». Le critère discursif permet non seulement de clarifier la délimitation du corpus, mais aussi d'élargir l'histoire de la mouvance à un phénomène culturel global, dépassant l'analyse de quelques films supposés incarner un prétendu « esprit du direct¹⁰ ».

Certains verront peut-être un paradoxe dans le fait d'aborder l'un des « vieux serpents de mer » des réflexions sur le cinéma – la capacité du film à restituer la réalité – sans chercher à situer le « cinéma-vérité » par rapport aux questionnements antérieurs sur le réalisme. Plusieurs historiens du « cinéma direct » se sont essayés à des parallélismes audacieux pour éclairer ces échanges : les disputes des années soixante prolongeraient les attaques dont Zola fut victime, ou les piques de Baudelaire fustigeant Daguerre¹¹. Ces vagues références ont pour objectif de réduire les querelles autour du « cinéma-vérité » à une passe d'armes vaine, qui ne ferait que raviver des discussions anciennes. D'autres chercheurs, comme Sam Diiorio¹² ou Marie-Jo Pierron-Moinel¹³, postulent que les réflexions théoriques qui passionnent la cinéphilie après la sortie de *Chronique d'un été* sont forgées par la pensée critique d'André Bazin, le « cinéma-vérité » étant réduit à un accomplissement ultime de la vocation ontologiquement réaliste du cinéma. Malgré

• 10 – Expression abondamment employée par Gilles MARSOLAIS dans *L'Aventure du cinéma direct*, *op. cit.*, ou, plus récemment, par Caroline ZEAU dans *L'Office national du film et le cinéma canadien. Éloge de la frugalité (1939-2003)*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.

• 11 – Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, un autre cinéma*, *op. cit.*, p. 79.

• 12 – Sam DIORIO, « Total cinema: *Chronique d'un été* and the end of Bazinian film theory », *Screen*, n° 48, printemps 2007.

• 13 – Marie-Jo PIERRON-MOINEL, *Modernité et documentaires. Une mise en cause de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2010. Pour la chercheuse, les thèses de Bazin sont non seulement au cœur des réflexions sur la « vérité » générées autour de *Chronique d'un été*, mais elle semble convoquer « L'évolution du langage cinématographique » comme cadre méthodologique pour sa propre recherche. Elle écrit par exemple : « En poursuivant la remarque de Bazin sur le “lest de réalité supplémentaire” apportée par le parlant, nous postulons que les techniques du direct et de prise de vues/son synchrone sont une condition déterminante dans la métamorphose du cinéma documentaire », p. 44.

des questionnements similaires chez Bazin et chez les « cinéastes-vérité », cette hypothèse n'a pas de base explicite puisque les théories baziniennes ne sont jamais convoquées dans les débats. Mais surtout, la pertinence de telles filiations est, chez ces chercheurs, compromise par une connaissance superficielle des propositions des « cinéastes-vérité », injustement réduites à une revendication naïve de vérité. De même, les polémiques des années soixante ne doivent pas être appréhendées comme la simple reconduction de débats antérieurs sur le réalisme, car une telle conception appauvrit totalement la richesse de ces controverses. Le « cinéma-vérité » est un moment spécifique, qui certes interroge la capacité du film à transmettre une réalité au spectateur, mais qui est aussi porté par un contexte politique précis et qui intègre des réflexions étrangères aux théories réalistes, comme le « cinéma de la fraternité » de Morin.

Dans une perspective plus générale, mon étude espère démontrer l'obsolescence d'une analyse historique basée sur la fragmentation du parcours d'un film en phases successives clairement séparées : production, diffusion, réception. Le phénomène « cinéma-vérité » constitue à ce titre un exemple emblématique pour questionner cette chronologie. Le rêve d'une technique légère imprègne les discours avant le développement effectif de nouveaux outils, et ceux-ci ne sont pas créés en amont du film, mais au cours des tournages suite aux inventions des cinéastes et aux pressions exercées sur les constructeurs. Cette imbrication est encore plus forte dans ce qu'on désigne généralement comme des éléments « parafilmmiques » (discours promotionnels, discours critiques). Dans plusieurs projets qui se revendiquent du « cinéma-vérité », la dimension critique est intégrée au sein du film alors que la publicité de certaines œuvres se réfère déjà aux débats déclenchés parfois avant la sortie en salles.

Depuis une trentaine d'années, les réflexions méthodologiques visant à dessiner les possibilités d'une histoire culturelle du cinéma ont appelé à renouveler nos objets en s'intéressant non plus exclusivement aux films et aux auteurs, mais à des champs de recherche élargis¹⁴. Les conditions de réception des œuvres et les discours critiques font partie de ces nouveaux domaines explorés par les chercheurs et leurs investigations se sont cristallisées autour de deux pôles.

Le premier, la réception critique, analyse la somme des commentaires journalistiques émis sur une œuvre, vaste domaine qui interroge la construction de modes

• 14 – Les premières études portent sur les conditions de diffusion et de réception du spectacle cinématographique (comme René NOELL, *Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan de 1896 à 1944*, Perpignan, Cahiers de la Cinémathèque, numéro spécial, 1973). Ce champ de recherche s'est ensuite élargi à de nouvelles approches, notamment celui du cinéma comme « fait culturel ». Voir par exemple le numéro dirigé par Jean GILLI, « Cinéma et société », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XXIII, avril-juin 1986.

de discours dominants afin d'éclairer le contexte social d'interprétation des films¹⁵. Le second travaille sur le cadre d'émission de ces énoncés, et plusieurs chercheurs français ont récemment questionné l'œuvre de quelques critiques d'envergure ou l'histoire de certaines revues fameuses¹⁶. Mais ces axes de recherche envisagent toujours l'énoncé critique comme un objet situé en aval de la production du film et restreignent généralement leur corpus aux écrits journalistiques sans étendre l'acception du mot « discours » à un ensemble comprenant non seulement le commentaire médiatique *stricto sensu*, mais aussi les interventions (publiques ou privées) des cinéastes, les sources institutionnelles et techniques, le matériel publicitaire, voire le film comme prise de position dans une controverse préexistante. En limitant leur corpus aux critiques de cinéma, ces analyses se heurtent à la difficulté de dialectiser véritablement le film et sa réception.

Le « cinéma-vérité » représente un objet idéal pour explorer sous un jour nouveau les rapports entre l'œuvre et les discours sur celle-ci. Tant du point de vue de l'intégration des critiques, des versions plurielles de certains travaux, des films parodiques, que de la construction de nouveaux outils (fantasmés puis bricolés sur les tournages), le « cinéma-vérité » invalide la pertinence d'une histoire segmentée (inventions techniques, production, diffusion, réception). Nul doute que l'approche très historique que j'adopte dans ce travail, dont l'enjeu est de comprendre les modalités d'apparition des discours et leurs interactions avec les films grâce à un important volume d'archives, permettrait de revisiter d'autres corpus en accordant une plus large place aux énoncés contemporains dans la définition des mouvements cinématographiques. La critique n'est pas uniquement un phénomène d'*après coup* ou de *réception*. Elle influe sur la création des œuvres et façonne intimement l'analyse des chercheurs. Seul le fait de considérer l'ensemble des discours comme des objets historiquement construits et appelant à des analyses aussi rigoureuses que celles appliquées aux films permettra de rompre avec des confusions souvent nuisibles aux sujets étudiés, comme ce fut jusqu'alors le cas pour le « cinéma-vérité ».

• 15 – Citons Denis BACHAND et Lucie HOTTE, « Le public et la critique. Le difficile récit de la réception », *Cinémas*, vol. 6, n° 2-3, 1996 ; Pierre VERONNEAU, « Aller-retour », dans Michel LAROUCHE (dir), *L'Aventure du cinéma québécois en France*, Montréal, Éd. XYZ, 1996 ; ou encore Laurent VERAY, « Le cinéma américain constitue-t-il une menace pour l'identité nationale française ? Le cas exemplaire des Sentiers de la gloire », dans Martin BARNIER et Raphaëlle MOINE (dir.), *France/Hollywood, échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, 2002.

• 16 – L'exemple emblématique de cette approche est Antoine DE BAECQUE, qui a consacré plusieurs recherches à la cinéphilie. Par exemple *Cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, ou *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.