

LE CINEMA, CENT ANS DE JEUNESSE

ATELIERS ANNEE 2011-2012
LA PART DE REEL DANS LA FICTION

RESSOURCES

HISTOIRE ET THÉORIE DU CINÉMA

- André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éd. du Cerf
« Ontologie de l'image photographique », 1945, p. 13-14 et « Montage interdit », p. 59-61
L'enregistrement du réel grâce à la caméra ; la croyance du spectateur dans l'illusion suscitée par ces images prélevées dans la réalité.
- Michel CHION, *L'Audio-vision*, Nathan cinéma, 2001
« Vrai et vraisemblable sonore » p. 92-94
- Serge DANÉY, « Journal de l'an nouveau », in *Trafic* n°2, 1992
« Le rêve de Pialat » et « L'imagination », p. 15-17
Une approche morale des personnages : les doter d'une vie réelle, dans le hors-champ, les définir par leur emploi du temps et les gestes concrets de leur métier.
- Edgar MORIN, « Cinéma et vérité » (non publié)
Le problème du réel est davantage posé dans le cinéma de fiction que dans le documentaire.
- Georges SADOUL, *Louis Lumière*, Seghers, 1964
Réactions des premiers spectateurs de cinéma confrontés à la représentation de la réalité, p. 30-35
Amorces de fiction et de mise en scène dès les premiers films Lumière, p. 44-51
- Axel ZEPPENFELD, *cahier de notes sur Le Petit Lieutenant de Xavier Beauvois*, Lycéens et Apprentis au cinéma
« Cinéma-interrogatoire », p. 17 : une comparaison entre le film de Beauvois et *Police* de Pialat.
- Revue *Cinergon* n°10 « Météorologies »
« Une météorologie du cinéma » par Loïg Le Bihan, p. 11-15 : incidence des phénomènes météo.
« Passage d'un nuage » par Jean Breschand, p. 19-25 : sur les fausses teintes.

PROPOS DE CINÉASTES

- Robert BRESSON, *Notes sur le Cinématographe*, Gallimard, 1983 (extraits)
- Jean RENOIR, choix de textes repris dans *Jean Renoir*, par Pierre Leprohon, Cinéma d'aujourd'hui 49, Seghers, 1967
« La réalité et la féerie » p. 121
« La préparation d'une scène » et « L'improvisation » p. 127
« La direction des acteurs », p. 128
- Roberto ROSSELLINI, choix de textes repris dans *Rossellini*, par Mario Verdone, Cinéma d'aujourd'hui 15, Seghers, 1963
« La méthode ou le néo réalisme comme esthétique », p. 98-99 et p. 107

- Johan VAN DER KEUKEN, *Aventures d'un regard*, Cahiers du cinéma, 1998
« La violence du regard » (1974) et « Le cadrage » (1977)

- Choix de citations réalisé par Alain Bergala

RESSOURCES EN LIGNE

- La Master class d'Agnès Varda / Forum des images, diffusion sur France Culture le 13 août 2011 : franceculture.com/emission-master-class-forum-des-images-la-master-class-d-agnes-varda-2011-08-13.html

OU <http://www.forumdesimages.fr/fdi/L-Academie/A-voir-a-ecouter/Les-Master-class-en-video>

Comment représenter la réalité au cinéma autrement que par la narration, la psychologie ou la chronologie ; la question du temps dans *Cléo de 5 à 7*, le réel dans *Sans toit ni loi*.

- « Où va le cinéma ? Réel et fiction : un retour de la question », colloque du 6 décembre 2008, Centre Georges Pompidou à Paris : ouvalecinema.centrepompidou.fr/?p=80

Intervenants : Bouchra Khalili, Rithy Panh, Nicolas Philibert, Frederick Wiseman, Serge Kaganski.

Sur le rapport qu'entretient le cinéma avec la réalité, englobant le cinéma documentaire et de fiction.

AUTRES PISTES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alain BERGALA, *L'Hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Cahiers du cinéma/Essais, 2002.

Voir notamment les chapitres VII. Pour une analyse de la création et VIII. Créer en classe.

- Jean Louis COMOLLI, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Verdier, 2004, voir notamment :

« Ceux que l'on filme. Note sur la mise en scène documentaire », p.31-40

« Plus vrai que le vrai. Le cinéma de John Cassavetes et l'illusion de la vie », p.135-140

« L'œil était dans la boîte », p. 175-193 : le leurre au cinéma et la croyance du spectateur ; transgressions et franchissements de la part des cinéastes pour briser ce leurre.

- Siegfried KRACAUER, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, 2010.

- François NINEY, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Paris, De Boeck. 2004

- Dominique PAÏNI, *L'Attrait des nuages*, Yellow now, 2010.

« Renoir », p. 33-40, « Straub-Huillet » p. 29-31, « Van Sant » p. 68-70, « Godard » p. 50-54, « Flaherty » p. 61-64, « Ford » p. 65-68.

- Roberto ROSSELLINI. *Le cinéma révélé*, textes réunis par Alain Bergala, Flammarion, 1988.

André BAZIN

Qu'est-ce que le cinéma ?

« ONTOLOGIE DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE »

L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle. Aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'œil photographique substitué à l'œil humain s'appelle-t-il précisément « l'objectif ». Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux. La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène ; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que celle du peintre. Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie nous jouissons de son absence. Elle agit sur nous en tant que phénomène « naturel », comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques.

Cette genèse automatique a bouleversé radicalement la psychologie de l'image. L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. (...)

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant, comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement.

« MONTAGE INTERDIT »

[...] Il me semble qu'on pourrait poser en loi esthétique le principe suivant : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit ». Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique, même si celle-ci est impliquée. Par exemple, Lamorisse pouvait montrer ainsi qu'il l'a fait, en gros plan, la tête du cheval se retournant vers l'enfant, comme pour lui faire obéissance, mais il aurait dû, dans le plan précédent, lier par le même cadre les deux protagonistes

(...) L'expression de la durée concrète est évidemment contrariée par le temps abstrait du montage (c'est ce qu'illustrent si bien *Citizen Kane* et les *Ambersons*). Mais surtout certaines situations n'existent cinématographiquement qu'autant que leur unité spatiale est mise évidence et tout particulièrement les situations comiques fondées sur les rapports de l'homme et des objets. Comme dans *Ballon Rouge*, tous les trucages sont alors permis, sauf la facilité du montage. Les primitifs burlesques (notamment Keaton) et les films de Chaplin sont à ces sujets pleins d'enseignements. Si le burlesque a triomphé avant Griffith et le montage, c'est que la plupart des gags relevaient d'un comique de l'espace, de la relation de l'homme aux objets et au monde extérieur. Chaplin dans le Cirque, est effectivement dans la cage aux lions et tous les deux sont enfermés ensemble dans le cadre de l'écran.

Edgar Morin

« Cinéma et vérité »

Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel. De même il y avait deux façons de concevoir le cinéma-vérité. La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité.

Or nous devons le savoir, le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire, et beaucoup moins menteur que le cinéma dit documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire. Par contre, le cinéma documentaire camoufle sa fiction et son imaginaire derrière l'image reflet du réel.

Georges SADOUL **Louis Lumière**

REACTIONS DES PREMIERS SPECTATEURS DE CINEMA CONFRONTES A LA REPRESENTATION DE LA REALITE

Voir non dans la vie, mais sur un écran des fumées s'élevant dans l'air, les vagues de la mer, les feuilles remuées par le vent, fut donc pour les spectateurs de 1895-1896 une fantastique révélation. *La vie et la nature* faisaient irruption dans la salle obscure. De cet effet prodigieux, tous les spectateurs ont gardé un vif souvenir.(...)

Depuis des temps immémoriaux, des acteurs ou des danseurs se produisaient « en chair et en os » sur les scènes des théâtres. Mais installés dans un décor artificiel, alors que grâce au cinématographe ils vivaient dans le décor de tous les jours, lui-même tout en mouvement, cela pour l'éternité.

Le 30 décembre 1895, *Le Radical* écrivait : « On recueillait déjà et on reproduisait la parole. On recueille maintenant et on reproduit la vie. On pourra revoir les siens, longtemps après qu'on les aura perdus. » Et de son côté *La Poste de Paris* disait : « Lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec leurs paroles au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. »

AMORCE DE FICTION ET DE MISES EN SCENE DANS LES PREMIERS FILMS LUMIERE

Pour filmer certains sujets, et pas seulement les manœuvres des pompiers lyonnais, une certaine préparation était pourtant nécessaire, qui pourrait s'appeler une « mise en scène documentaire ». Mis à part *Assiettes tournantes*, réalisée sur un fond blanc avec Trewey en costume de scène, Lumière refuse et refusera toujours les décors, les acteurs, les costumes, le maquillage, il filmait les gens tels qu'ils sont dans la vie, mais dans certains cas il les utilisait comme des acteurs, ce qui préluera aux méthodes du cinéma soviétique muet, comme du néo-réalisme italien.

Robert BRESSON **Notes sur le Cinématographe (extraits)**

LE REEL ET LE VRAI

Rien n'est plus faux dans un film que ce ton naturel du théâtre recopiant la vie et calqué sur des sentiments étudiés. (p. 14)

Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de reproduire ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de créer. (p. 18)

Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent*, des rapports nouveaux. (p. 27)

Ce qu'aucun œil humain n'est capable d'attraper, aucun crayon, pinceau, plume de fixer, ta caméra l'attrape sans savoir ce que c'est et le fixe avec l'indifférence scrupuleuse d'une machine. (p. 34)

Une image trop attendue ne paraîtra jamais juste, même si elle l'est. (p. 37)

Retouche du réel avec du réel. (p. 53 et 90)

Puisque tu n'as pas à imiter, comme peintres, sculpteurs, romanciers, l'apparence des personnes et des objets (des machines le font pour toi), ta création ou invention s'arrête aux liens que tu noues entre les divers morceaux de réel saisis. (p. 75)

Il y a aussi le choix des morceaux. Ton flair décide.

Le vrai est inimitable, le faux intransformable. (p. 84)

Tout montrer voue le CINEMA au cliché, l'oblige à montrer les choses comme tout le monde a l'habitude de les voir. Faute de quoi elles paraîtraient fausses ou chiquées. (p. 94)

DE L'ACTEUR AU MODELE

Pas d'acteurs.

(Pas de direction d'acteurs.)

Pas de rôles;

(Pas d'études de rôles.)

Pas de mise en scène.
Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie.
ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs). (p. 16)

MODÈLES:
Mouvement du dehors vers le dedans.
(Acteurs: mouvement du dedans vers le dehors.) (p. 16)

Modèle. Jeté dans l'action physique, sa voix, en partant de syllabes égales, prend *automatiquement* les inflexions et les modulations propres à sa vraie nature. (p. 38)
C'est merveilleux de découvrir un homme au fur et à mesure que l'on avance dans un film, au lieu de savoir à l'avance ce qui sera... qui en fait ne serait rien que la fausse personnalité d'un acteur. (p. 109)
Ce n'est pas la personne véridique qu'exigent nos yeux et nos oreilles, mais la personne vraie. (p. 112)

Jean RENOIR

Choix de textes repris dans *Jean Renoir* par Pierre Leprohon

« L'IMPROVISATION »

J'ai un faible pour l'improvisation. L'ingénuité est absolument nécessaire à la création. Un peintre qui se dit : « Je vais faire un tableau de génie en y mettant ceci ou cela », a de fortes chances de donner une croûte. Par contre, Cézanne qui se plante devant un rocher dit : « Je vais peindre un rocher », sans plus, sans arrière pensée consciente, et il fait un tableau magnifique. L'improvisation, il faut la faire aux répétitions, pas en tournage.

« LA DIRECTION DES ACTEURS »

Je crois beaucoup à une méthode de répétition qui est la suivante : cela consiste à demander aux acteurs de dire les mots sans les jouer, à ne leur permettre d'essayer de penser, si j'ose dire, qu'après plusieurs lectures du texte, de telle façon qu'au moment où ils appliquent certaines théories, où ils ont certaines réactions vis-à-vis de ce texte, ils les aient vis-à-vis d'un texte qu'ils connaissent et non pas d'un texte qu'ils n'ont peut être pas encore compris, car on ne comprend une phrase qu'après l'avoir répétée plusieurs fois ; et je pense même que la façon de jouer doit être découverte par les acteurs ; et lorsqu'ils l'ont découverte, je leur demande de se freiner, de ne pas jouer complètement tout de suite de tâter de y aller avec prudence, et notamment de n'ajouter les gestes que à la toute fin, d'être en possession complète du sens de la scène avant de se permettre de déplacer un cendrier, de saisir un crayon ou d'allumer une cigarette. Je leur demande de ne pas faire de faux naturel, mais d'agir de façon à ce que la découverte des éléments extérieurs vienne après la découverte des éléments intérieurs, et non pas vice versa.

Roberto ROSSELLINI

Choix de textes repris dans *Rossellini* par Mario Verdone

« LA METHODE OU LE NEOREALISME COMME ESTHETIQUE »

Je n'aime pas les décors, je déteste les maquillages et je préfère me passer d'acteurs. (...) Il suffit d'un fond de teint pour dénaturer l'aspect véritable de la peau et les traits d'un visage. Je vais vous faire une confidence : si j'ai pris dans mes films des personnages qui avaient déjà joué la comédie, c'est qu'il s'agissait le plus souvent d'acteurs sans renommée et généralement sans métier. J'ai fait deux exceptions toutefois dans *Rome ville ouverte* (Aldo Fabrizi et Anna Magnani). (...)

J'ai une conscience très exacte de ce que je veux dire, mais je ne sais jamais comment je procéderai avant de commencer à tourner. Dans chacun de mes films, je veux capter la réalité. Or la réalité n'existe pas, elle est toujours subjective. Il faut donc voler sur l'instant des sensations, des émotions qui créent alors un semblant de réalisme. C'est pourquoi j'essaie de fuir toute dramatisation.

Johan VAN DER KEUKEN

Aventures d'un regard

« LE CADRAGE »

Le cadrage est l'établissement d'un point de vue dans le réel, un point de vue sur le réel. Le cadrage est cette instance qui gèle pour ainsi dire les choses dans leur contexte, et j'ai été amené à affirmer de plus en plus un cadrage très solide, parfois même monumental. C'est souvent la faiblesse du cinéma direct, qu'il opère par un balayage continu du champ visuel. J'ai donc cherché à affirmer des points de vue solides, bien que je tourne à la main la plupart du temps et que les plans se composent d'une façon instantanée. Et en même temps j'ai cherché à montrer que le film, vis-à-vis du réel qu'il enregistre, a une existence éphémère, chimérique ; j'ai souvent senti que les personnes que je filmais doivent mener par ailleurs leur lutte dans l'existence, en dehors du film, et l'unité artificielle qu'on crée par la construction d'un film est quelque chose de trompeur. (...) Souvent chez moi le cadrage est suivi d'un déplacement qui ne va pas vraiment vers un cadrage nouveau, mais qui justement déplace quelque peu les choses et qui indique que chaque point de vue est ambigu, arbitraire, et qu'il est aussi suivi d'un nombre infini de points de vue. Il y a donc grossièrement deux sortes de déplacement du cadre : il y en a un qui cherche à l'intérieur du même plan à ajouter une nouvelle information – c'est donc plusieurs cadres dans le même plan – et un autre qui pour moi est assez personnel et qui consiste à conserver presque le même point de vue mais en déplaçant légèrement les relations spatiales à l'intérieur du cadre, pour précisément accentuer ce "presque". Il y a beaucoup de choses qui sont pareilles. Montrer le réel consiste donc à multiplier ces "presque" (...)

Choix de citations réalisé par Alain Bergala

Jean-Luc GODARD

On ne peut pas inventer au cinéma : ce n'est pas moi qui ai inventé l'eau du lac, le bleu du ciel. On peut seulement mettre les choses en rapport les unes avec les autres, les orienter dans une certaine direction.

(Télérama 8/9/93 n°2278)

Je n'ai pas le sentiment de savoir inventer, mais j'ai le sentiment de savoir trouver les choses, et de les assembler. Et je ne suis pas du tout gêné de faire n'importe quel film, avec n'importe quoi (...) S'il y a des arbres, pourquoi ne pas les filmer ? Si c'est une rue, si ce sont des gens, il faut en faire quelque chose.

(Limelight 34, janvier 1995)

— *Comment définiriez-vous votre plaisir de faire du cinéma ?*

— Le plaisir, c'est que le monde vous est offert. Vous n'avez qu'à trouver la juste place. Cette fenêtre qui se trouve devant nous existe déjà. Pour la filmer il suffit de savoir où vous placer. Le plaisir, c'est qu'à la condition d'être doué ou d'avoir une certaine moralité, la création vous est offerte. Je crois que si la création vous fait vivre, eh bien, vous devez la redonner sous une autre forme afin que d'autres puissent la retrouver comme l'écho de leur création, oui bien, s'ils n'ont rien, comme une vraie création. C'est comme lorsque les gens vous écrivent ou que moi-même j'écris à quelqu'un... C'est un besoin.

Robert BRESSON

444

Qu'est-ce que c'est, face au réel, que ce travail intermédiaire de l'imagination ?

447

Caméra et magnétophone, emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout.

232

Le réel arrivé à l'esprit n'est déjà plus du réel. Notre œil trop pensant, trop intelligent.
Deux sortes de réel : 1° le réel brut enregistré tel quel par la caméra; 2° ce que nous appelons réel et que nous voyons déformé par notre mémoire et de faux calculs.

Problème. Faire voir ce que tu vois, par l'entremise d'une machine qui ne le voit pas comme tu le vois*.

* *Et faire entendre ce que tu entends par l'entremise d'une machine qui ne l'entend pas comme tu l'entends.*

354

Ta caméra ne prend pas les choses comme tu les vois. (Elle ne prend pas ce que tu leur fait signifier).

443

Je pars d'où ? De l'objet à exprimer ? De la sensation ? Je pars deux fois ?

Serge DANÉY

Un film est un lieu de passage, comme un ciel où passent les nuages des personnages et les éclairs du hors-champ.

Trafic n°2, p.17

Auguste RODIN

Je déclare nettement que je n'ai aucune idée lorsque je n'ai pas quelque chose à copier; mais, quand je vois la nature me montrer des formes, je trouve de suite quelque chose qui vaut la peine d'être dit et même développé; quelquefois, chez un modèle, on ne croit rien trouver; puis, tout à coup, un peu de nature se montre, une bande de chair apparaît et ce lambeau de vérité donne la vérité tout entière, et permet de s'élever d'un bond jusqu'au principe absolu des choses.

Je ne puis avoir des idées fortes que lorsque je copie la nature. Dès que je la vois, elle me montre des beautés à se mettre à genoux devant.

Quelquefois, soit qu'on soit mal disposé, fatigué, lassé, on veut travailler quand même, on regarde le modèle; mais on ne trouve rien. On ne sait pas voir la vérité qui est là, toujours simple, toujours belle. Tout à coup, elle ouvre nos yeux et nous élève jusqu'au principe même des choses.

Rodin, Eclairs de pensée, éd Olbia, p.124 et 127

Jean-Luc GODARD

Il y a, en gros, deux genres de cinéastes. Ceux qui marchent dans la rue la tête baissée et ceux qui marchent la tête haute. Les premiers, pour voir ce qui se passe autour d'eux, sont obligés de relever souvent et soudain la tête, et de la tourner tantôt à gauche, tantôt à droite, embrassant d'une série de coups d'œil le champ qui s'offrent à leur vue. Ils *voient*. Les seconds ne voient rien, ils *regardent*, fixant leur attention sur le point précis qui les intéresse. Lorsqu'ils tourneront un film, le cadrage des premiers sera aéré, fluide (Rossellini), celui des seconds serré au millimètre près (Hitchcock). On trouvera chez les premiers un découpage sans doute disparate mais terriblement sensible à la tentation du hasard (Welles), et chez les seconds des mouvements d'appareils, non seulement d'une précision inouïe sur le plateau, mais qui ont leur propre valeur abstraite de mouvement dans l'espace (Lang). Bergman ferait plutôt partie du premier groupe, celui du cinéma libre. Visconti, du second, celui du cinéma rigoureux.

Pour ma part, je préfère *Monika* à *Senso*, et la politique des auteurs à celle des metteurs en scène. »

Cahiers du cinéma, n°85, juillet 1958, Bergmanorama, Godard par Godard, p. 128