

THESIS / THÈSE

MASTER DE SPÉCIALISATION EN CULTURES ET PENSÉES CINÉMATOGRAPHIQUES

Essai de définition l'expression "écriture documentaire" à travers l'analyse comparée de deux films

Tishe! de Victor Kossakovsky et Argent Amer de Wang Bing.

HALLET, Nicolas

Award date:
2023

Awarding institution:
Universite de Namur

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



Essai de définition de l'expression « écriture documentaire » à travers l'analyse comparée de deux films.

Tishe ! de Victor Kossakovsky et Argent Amer de Wang Bing.

Auteur : Nicolas Hallet

Promoteur : Professeur Jean-Benoît Gabriel

Année Académique 2022-2023

Master de spécialisation en cultures et pensées cinématographiques

Faculté de Philosophie et Lettres

Remerciements

Pour commencer, je voudrais exprimer toute ma reconnaissance à Jean-Benoît Gabriel, mon promoteur, pour ses conseils et son accompagnement dont les échanges fructueux ont mené à jour ce travail.

Je tiens également à remercier :

Angel Diez, pour nos échanges cinématographiques et son accueil à Paris, sans lui cette recherche n'existerait pas.

Simone Dourado, ma compagne, qui m'a soutenu dans mes démarches.

Lino et Leon, mes enfants, pour leur patience : « papa ne peut pas jouer maintenant ».

Thierry Zeno pour m'avoir introduit à un autre cinéma.

Claire Lauwers pour ses recherches sur le web russe.

Julien Ineichen et Tila Chitunda pour leurs éclairages.

Mes parents, Micheline et Jean, pour leur soutien de toujours.

Isabelle Deceuninck pour ces deux années d'échanges sur les bancs de l'université.

Table des matières

Préambule	2
Remerciements	2
Table des matières	3
Introduction	5
Chapitre 1 Les différentes acceptions d'«écriture documentaire»	8
Partie 1 : Écriture	
Partie 2 : Documentaire	10
a) Définitions	
b) Filmer l'intime	12
Partie 3 : L'écriture documentaire	
a) Au scénario	13
b) Au tournage	13
c) Au montage	14
d) Plus abstrait	16
e) Synthèse	18
Chapitre 2 Sur quels critères ces deux films sont-ils comparables ?	19
Partie 1 : Le cinéma du réel	19
Partie 2 : Les notions d'afilmique et de profilmique reprises par Lioult.	21
Partie 3 : Essai de classification des différents types de documentaire par Nichols	22
Partie 4 : Classification suivant l'échelle de Niney	24
Partie 5 : Un cinéma contemporain soustractif	25

Chapitre 3 : Analyse comparée des deux films, deux écritures documentaires ? 27

Comment se situent les deux films dans :

Partie 1 : Un contexte historique	27
Partie 2 : Les dix règles de fabrication d'un documentaire selon Kossakovsky.	29
Partie 3 : Afilmique ou profilmique ?	32
Partie 4 : Où se trouve la mouche ?	32
Partie 5 : Leur situation sur l'échelle de Niney	33
Partie 6 : Suivant les modes de Nichols	35
Partie 7 : Font-ils partie du cinéma contemporain soustractif ?	36
Partie 8 : Ces films sont-ils inspirés par le Néoréalisme Italien ?	39
Conclusion	41
Annexes	45
Bibliographie	49

Introduction

L'objectif de ce mémoire est de tenter définir l'expression « écriture documentaire » à travers l'analyse comparée de deux films.

Tout d'abord, avant de plonger dans la discussion sur la notion d'écriture documentaire, il me semble important de prendre un moment pour réfléchir à la définition de l'écriture en général. Qu'est-ce que l'écriture ? Qu'est-ce que l'écriture transmet ?

Ensuite, il me semble important de procéder à une réflexion approfondie sur la nature même du documentaire avant d'associer les deux termes en question.

Le cinéma *documentaire* permet-il de rencontrer, de faire dialoguer ces mondes intérieurs et extérieurs ? l'idée de « monde intérieur » fait référence aux pensées, aux émotions et aux expériences subjectives d'une personne. C'est le monde intérieur où les individus construisent leur compréhension du monde extérieur et prennent des décisions.

D'autre part, le « monde extérieur » englobe le contexte physique, social et culturel dans lequel une personne évolue. Les interactions avec d'autres individus, les expériences quotidiennes font partie du monde extérieur.

Le documentaire est-il l'expression d'un monde interne par le monde externe, ? Ou le contraire ?

Est-ce une manière de documenter le monde ? Le terme documentaire viendrait-il de document ? De produire un document simplement ?

L'objectif principal d'un documentaire est-il d'informer ? D'éduquer ? Ou son objectif est plus profond, suscite la réflexion et invite à une immersion plus profonde par le fond et par la forme, favorisant ainsi une interaction intellectuelle et émotionnelle qui va bien au-delà de la simple réception passive d'informations ?

Au sein du chapitre premier, j'ai également consacré une section à la réflexion sur la problématique de l'intimité à travers le prisme du cinéma de fiction et documentaire. Comment les deux formes cinématographiques, documentaire et fiction, parviennent-elles à saisir l'intime ? Quelle est la relation entre l'intime et le documentaire ? Les deux films m'ont marqué à ce sujet en tant que spectateur, cela suscite en moi cette interrogation.

Par la suite, après avoir exploré la nature du documentaire et sa signification intrinsèque, je vais rapprocher ces réflexions à la notion d'écriture documentaire. Cela implique d'analyser comment l'acte d'écrire s'intègre dans la création documentaire.

Au cœur de cette recherche réside une interrogation fondamentale : à quel stade du processus de *l'écriture documentaire* celui-ci prend-il véritablement naissance ? À quel moment le film commence-t-il à prendre forme, à revêtir sa structure narrative ? Cette question se pose quant à l'élaboration du scénario ? Au moment du tournage ou bien encore durant la phase de montage ? Ces questions seront abordées dans la troisième partie du premier chapitre.

Pour mieux cerner la notion d'écriture documentaire, je vais analyser deux films et les comparer.

La question est : dans chacun des films comment l'écriture documentaire se manifeste ? Mon hypothèse est que la comparaison entre ces deux œuvres audiovisuelles révèle que l'écriture documentaire peut varier considérablement d'un film à l'autre. Elle dépend notamment des choix du réalisateur en termes de structure narrative, d'esthétique visuelle, d'utilisation du son et de l'interaction avec les sujets filmés.

Dans la mesure où elle favorise un débat sur le cinéma lui-même, la confrontation entre deux films a été très vite retenue comme une expérience cinématographique fructueuse. (Bizern, 2022: 115)

En rassemblant deux œuvres cinématographiques, on crée un espace où se croisent et se confrontent des visions différentes, des esthétiques variées et des intentions artistiques distinctes. Cette juxtaposition permet non seulement de discerner les similitudes et les dissemblances entre les films, mais également de questionner et d'approfondir la compréhension du cinéma.

La confrontation de deux films suscite un dialogue dynamique, faisant émerger des réflexions sur des sujets tels que la mise en scène, la symbolique, les choix esthétiques et peut-être une signification plus profonde du monde dans lequel on vit ?

Quel est la place du spectateur dans ces films ? Les documentaires incitent-ils les spectateurs à devenir actifs ? À examiner les éléments visuels et narratifs de manière critique ? À les confronter avec leurs propres perceptions et interprétations ?

Les deux films choisis sont *Tishe !* de Victor Kossakovsky, réalisé en 2003 et *Argent Amer* de Wang Bing produit en 2016.

Quelle est la raison sous-jacente au choix de ces deux films en particulier ? Selon mon point de vue, ces deux films ont le potentiel de mettre en évidence, à travers leurs similitudes et leurs disparités, diverses manifestations de l'écriture documentaire. Il convient de noter que cette recherche ne prétend pas couvrir l'intégralité des formes existantes d'écriture documentaire, car leurs variétés est bien trop vaste pour être abordée en entier dans cet essai.

L'obtention de sources bibliographiques concernant *Tishe !* s'est avérée plus difficile, surtout en ce qui concerne les sites web russes. Cette fermeture de l'espace internet russe est liée à la guerre en Ukraine. À cet égard, le documentaire « Russie - un peuple qui marche au pas » de Bolchakova et Dorman¹ offre des éclairages pertinents, soulignant les conséquences de ces événements sur les sources d'informations en Russie.

¹ Production CAPA PRESS, 2023.

En ce qui concerne Wang Bing, on constate qu'il existe une bibliographie plus fournie, comprenant de nombreux ouvrages rédigés en français. Il est important de noter que Wang Bing bénéficie d'un important soutien financier pour ses productions de la part de la France, où il réside.

La durée d'un film de Wang Bing est exceptionnellement longue, la durée du film et des plans est peut-être mieux acceptée dans la culture asiatique que dans la culture occidentale ? *Argent Amer* est un film court pour Wang Bing, avec ses deux heures quarante-trois minutes. Il est en train d'en préparer une version longue de plus de neuf heures ! (Cahiers du cinéma avril 2023). Ses films n'ont jamais été projetés officiellement en Chine.

Dans le deuxième chapitre j'aborderai les critères utilisés pour comparer les deux œuvres : le Cinéma Direct en opposition au Cinéma Vérité, les modes de documentaire de Bill Nichols, L'échelle conceptuelle de François Niney et les considérations d'un Cinéma Contemporain Soustractif mis en évidence par Antony Fiant. Outre ces critères j'aborderai le chapitre par les notions de cinéma du réel et les notions de profilmique et afilmique.

Enfin, dans le troisième chapitre de cette étude, j'entreprendrai l'application concrète de ces critères, préalablement élaborés, aux films qui ont été choisis pour cette analyse. Cette phase implique une exploration approfondie et méthodique de chaque film, dans le but de déterminer quelles sont leurs caractéristiques en termes d'écriture documentaire. Les résultats de cette analyse comparative contribueront à mettre en lumière les nuances et les variations des approches adoptées par chaque réalisateur.

Cette étude est accompagnée d'un volet audiovisuel qui permet d'enrichir l'analyse. Ce travail consiste à une mise en parallèle des deux films étudiés.

L'objectif de cette approche est de creuser d'une manière concrète les similitudes et les disparités entre les deux œuvres cinématographiques et de contribuer à la recherche de la définition de l'écriture documentaire.

Chapitre 1 Les différentes acceptions d' « écriture documentaire »

Partie 1 : Écriture

Définition du terme écriture

Voici ce que j'ai pu retenir des définitions de l'écriture en lien avec le cinéma :

Dans le dictionnaire *Littré*² ; l'écriture c'est la reproduction de la parole par des lettres ; « L'écriture est la peinture de la voix : plus elle est ressemblante, meilleure elle est » Voltaire. C'est une expression particulièrement remarquable qui nous permet de penser que l'écriture ne se fait pas seulement avec des lettres mais pourquoi pas avec des images en mouvement, ou avec du son ? Un enregistreur pour copier la voix ?

Cette citation de Voltaire considère l'articulation des idées exprimées à travers les mots prononcés. Elle se concentre sur les concepts véhiculés par la parole plutôt que sur les pensées non énoncées par celle-ci.

Le texte du *Littré* continue comme ceci : « quand l'écriture fut trouvée, plusieurs blâmaient cette invention, (...) , on la disait propre à ôter l'exercice de la mémoire. »

Donc l'écriture peut être un support qui remplace la mémoire. Le cinéma peut jouer aussi un rôle de remplacement de la mémoire, quel que soit son genre.

Dans *Le Nouveau Littré*³, les auteurs évoquent la reproduction de la parole mais aussi de la pensée, l'écriture est : « un système de représentation de la parole et de la pensée par des signes conventionnels tracés et destinés à durer. »

Est-ce que le cinéma est un système de représentation de la parole et de la pensée ? Ou une représentation du réel ? Ces deux perspectives ne sont pas mutuellement exclusives et elles soulignent différentes facettes de la nature complexe et polyvalente du cinéma. Les films présentent souvent des mondes fictionnels (un certain type de cinéma), mais même dans ces mondes inventés, ils empruntent des éléments de la réalité pour les rendre crédibles. Cette discussion va être développée plus loin dans cette recherche notamment dans le deuxième chapitre, première partie.

Le Nouveau Littré évoque l'idée d'écriture pictographique et idéographique. La définition du *Nouveau Littré* continue comme ceci : « l'écriture c'est l'action d'écrire. L'écriture d'une lettre, d'un mot, d'un signe graphique. »

Et finalement *Le Nouveau Littré* aborde le cinéma comme forme d'écriture : « Création artistique au moyen de signes spatiaux (arts plastiques) ou temporels (arts du temps : musique, danse, **cinéma**, etc.), selon les modalités propres (à un genre, à un moyen d'expression, à une finalité collective, à un individu...) ».

² *Le Littré*, 1956, Éditions Hachette et Gallimard, pages 456.

³ *Le Nouveau Littré*, 2008, Éditions Hachette, page 450 et suivantes,

Le Nouveau Littré continue avec une définition plus large de l'écriture : « Tout système de communication humaine au moyen de signes spatio-visuels fixes et conventionnels à deux ou trois dimensions qui articulent des messages analysables ». Le cinéma est aussi considéré comme un système de communication humain.

Dans le *Petit Larousse Illustré*⁴, on parle clairement de l'écriture cinématographique, l'écriture est une : « méthode particulière d'expression par l'écrit, le son, l'image : écriture cinématographique. » Puis le *Petit Robert* parle encore de l'idée « d'enregistrement d'une information dans une mémoire ». On peut évoquer le support physique du cinéma, la pellicule sur laquelle est fixée les photogrammes et la bande-son, les cassettes, les DVD, ...

Nous pouvons conclure à partir de ces recherches bibliographiques que le concept d'écriture cinématographique est bien établi.

Il nous faut à présent rechercher la définition du terme documentaire.

⁴ *Le Petit Larousse Illustré*, 2018, Éditions Larousse.

Partie 2 : Documentaire

A. Définitions

Le documentaire d'après le *Dictionnaire technique du cinéma* est : « un film de caractère didactique, informatif ou culturel qui vise principalement à restituer les apparences de la réalité, à donner à voir les êtres, les choses et le monde tels qu'ils se présentent. »

L'auteur rajoute que l'antonyme du mot documentaire est la fiction alors que le texte continue comme ceci : « le documentaire dans ses meilleurs réussites, fait voler en éclats certaines conceptions traditionnelles : le vrai documentaire n'est pas un simple procès-verbal de la réalité mais l'œuvre élaborée (et quelques fois mise en scène) d'un auteur. » (Pinel, 2016 : 90)

Il peut être question de mise en scène dans le documentaire alors que cette notion appartient en principe au cinéma de fiction. L'aspect antonyme du film de fiction et de documentaire est mise en cause dans cette définition.

Cette définition remet en question la frontière traditionnelle entre les films de fiction et les documentaires en mettant en évidence la possibilité d'inclure des éléments de mise en scène dans le genre documentaire, bien que cette pratique ait généralement été associée au cinéma de fiction.

Historiquement, les films de fiction ont été reconnus pour leur utilisation de la mise en scène, où des scénarios élaborés, des acteurs et des décors sont soigneusement orchestrés pour raconter des histoires imaginaires. D'un autre côté, les documentaires ont été perçus comme des enregistrements non scénarisés de la réalité, capturant des événements réels et des situations sans manipulation narrative significative.

Cependant, cette définition propose une perspective différente en suggérant que la mise en scène peut également jouer un rôle dans le genre documentaire. Cela signifie que des éléments tels que la sélection des sujets, la composition des plans, le choix de l'éclairage et même l'orientation des participants peuvent être utilisés pour créer un impact émotionnel ou narratif plus fort dans un documentaire. Ainsi, la ligne entre fiction et documentaire devient moins nette, remettant en question l'idée traditionnelle d'antonymie entre ces deux genres.

Cette approche élargit les horizons de la création cinématographique en permettant aux documentaristes d'explorer des techniques narratives plus variées et aux cinéastes de fiction d'adopter des éléments de réalisme dans leurs œuvres. En fin de compte, cela nous amène à repenser nos notions préconçues de la façon dont les films racontent des histoires et représentent la réalité, tout en mettant en lumière la fluidité et la diversité des formes d'expression cinématographique.

Le dictionnaire de la pensée du cinéma nous plonge dans notre propos en évoquant la notion de document et d'écriture : « L'origine du documentaire renvoie à l'urgence scientifique de « documenter » des événements par d'autres moyens que l'écriture et se trouve donc historiquement liée à l'image photographique comme copie « objective » du réel. » (De Baecque, 2012: 246). L'écriture est comprise ici comme écriture alphabétique et donc l'image

photographique est une alternative à l'écriture alphabétique. Cette définition insiste sur le fait que le documentaire est un substitut à l'écriture alphabétique.

Le dictionnaire théorique et critique du cinéma complète la notion : « On appelle donc documentaire un montage cinématographique d'images visuelles et sonores données comme réelles et non fictives. » (Aumont, 2008: 74)

Données comme réelles ou perçues comme réelles, vraisemblables ? Les images perçues comme réelles, même si elles sont fausses, mettent en lumière les intrications complexes entre la perception, la cognition, la technologie et la réalité. Elles nous rappellent que notre interprétation du monde visuel peut être malléable et influencée par une variété de facteurs. Roger Odin (cité dans Aumont, 2008: 74) soulève cette problématique en remettant en question la classification d'un film en tant que fiction ou documentaire en fonction de la façon dont il est perçu par le spectateur.

Le dictionnaire théorique et critique du cinéma termine son article de cette manière : « les frontières entre documentaire et fiction ne sont jamais étanches et elles varient considérablement d'une époque à une autre,... » (Aumont, 2008: 74)

Le *Vocabulaire du cinéma* rajoute « le documentaire dans l'acceptation courante renvoie au réel, en restitue l'apparence, (...), cependant la fiction présente aussi du réel, film après film, on peut par exemple noter les transformations d'une ville ». (Journot, 2019 : 53)

Les deux notions sont beaucoup plus imbriquées que de prime abord, l'idée de Roger Odin me paraît intéressante : adopter le point de vue du spectateur afin de déterminer si le film est perçu comme une œuvre de fiction ou un documentaire.

Maria Muhle explique dans le dictionnaire de la pensée cinématographique (de Baecque, 2012 : 247) que le documentaire est apparu comme genre cinématographique donnant lieu aux premières théories du documentaire grâce aux cinéastes et penseurs du cinéma John Grierson (1898-1972) et Dziga Vertov (1896-1954). Les deux auteurs concordent pour dire que le documentaire est lié à la réalité et ils déduisent une fonction sociale et interventionniste à celui-ci.

Mais la méthode de fabrication du documentaire est différente pour les deux penseurs. Grierson emprunte la structure dramatique à la fiction alors que Vertov réclame pour le documentaire une forme autonome et distincte de la fiction. Il se distingue complètement de la forme narrative d'Eisenstein qui deviendra par la suite la forme du découpage et montage classique de la fiction.

Dès le début de la théorisation du genre documentaire nous assistons à la formation de deux courants, celui dont le montage utilise des codes proches de la fiction et l'autre courant qui s'écarte du montage fictionnel.

B) Filmer l'intime

Selon mon point de vue, le concept d'intimité peut apporter une dimension intéressante à ce débat entre documentaire et fiction. Lorsqu'il s'agit de capturer des moments intimes dans un documentaire, il est nécessaire de se fondre d'une manière ou d'une autre dans le contexte des personnes filmées, voire de devenir presque invisible à leurs yeux. Cela demande soit d'établir un niveau élevé de confiance, soit d'atteindre un état où l'intimité avec les individus est partagée.

Seul un certain type de documentaire parvient à rentrer dans l'intimité des personnes filmées, la plupart des documentaires ne franchissent pas cette porte. Par contre dans un film de fiction reproduire l'intimité est, me semble-t-il, plus facile à atteindre.

Même au sein du domaine de la fiction cinématographique, recréer l'intimité nécessite une discipline et une approche particulière.

Pour créer une atmosphère d'intimité entre les personnages et le réalisateur, il est parfois demandé de limiter la présence de techniciens sur le plateau. Les frères Dardenne, par exemple, adoptent cette approche dans leur travail.

Agnès Varda considère que l'intimité n'est pas une composante inhérente au cinéma, contrairement à la littérature qui a la capacité de l'explorer :

Agnès Varda : « l'intimité, c'est quelque chose que l'on ne pourra jamais dire je crois. »

Simone Varnier : « c'est l'invisible pour vous ? »

Agnès Varda : « L'intime serait plutôt l'indicible, ... La littérature a toujours partagée ces choses-là. » (Bizern, 2022: 156)

En d'autres termes pour Varda les mots permettent d'aborder des nuances et des complexités qui seraient difficilement transposables dans un média visuel comme le cinéma.

Wang Bing plonge dans une forme d'intimité dans "Argent Amer", en capturant, par exemple, un moment de dispute entre le couple. Cependant, à ce moment précis, sa caméra tremble, laissant entrevoir une possible hésitation quant à la déontologie de filmer une scène aussi personnelle.

Kossakovsky filme un couple dans leur intimité complètement saoul au milieu de la rue. Cette rue qui est la scène de Kossakovsky mais les personnages de ce film ne savent pas qu'il y a un metteur en scène ou un observateur filmeur dans cet espace public.

Partie 3 : l'écriture documentaire

Une question importante pour cette recherche est de savoir à quel moment de la fabrication d'un documentaire celui-ci se conçoit. À quel moment le film prend forme ? À quel moment il prend sa forme narrative. En écrivant un scénario ? Au tournage ? Au montage ? Mon hypothèse est que cette perspective varie en fonction du film.

Argent Amer s'est-il construit de la même manière que *Tishe* ! ? Tout au long de cette étude, je vais essayer de répondre à cette question pour essayer de dégager des axes de réflexion sur la notion d'écriture documentaire.

Écrire un film c'est en trouver sa forme narrative, la continuité, la dramaturgie de l'histoire. (Sigaar, 2010: 7)

a) En écrivant un scénario

De nombreux cinéastes parmi les plus importants comme Agnès Varda, Alain Cavalier, Pedro Costa, Abbas Kiarostami ont pris une caméra seuls pour tourner leur film dans une grande liberté. ... Mais là aussi, la liberté de tourner seul n'exclut pas l'écriture du film en amont. (Sigaar, 2010 : 9)

Catherine Zins est très méfiante par rapport aux projets trop écrit, ou qui ne sortent pas de leur écriture :

La dramaturgie d'un film c'est le plus passionnant à chercher pour moi, quelque fois un petit rien, une fin de plan plus maladroite mais qui aide justement la suite à redémarrer.

Il faut être adroit avec le spectateur et l'aider à ne jamais se sentir en avance sur le film sinon c'est la catastrophe, c'est du ressort de la dramaturgie.

Mais oui c'est du spectacle le film documentaire (...) J'ai vu des projets de film très écrits qui ne marchaient pas au montage ou qu'il manquait dans les rushes cette émotion, cette sensibilité, ce petit mystère que l'on recherche dans le cinéma documentaire. (Sigaar, 2010 : 165)

Moi je ne lis jamais les séquenciers. Soit le film n'est pas tourné et je reçois un séquencier découpé avec des dialogues et on me prend pour un idiot de croire que le film va s'y conformer, soit le film est déjà tourné et le réalisateur me dit qu'il ne l'est pas. Je n'y crois pas trop. Gérald Colas, producteur INA. (Sigaar, 2010 : 101)

b) Au tournage

Certains auteurs réalisateurs reconnus n'écrivent plus jamais avant de tourner, comme André.S. Labarthe. Ils utilisent leur expérience, leur instinct, leur émotion pure pour écrire le film sur le vif du tournage. (Sigaar, 2010: 9)

Ce qui sous-entend que ces cinéastes ont filmé à partir d'un scénario écrit avant le tournage pour certains de leurs films précédents.

Dans un film du cinéma du réel mettant en scène une situation qui va évoluer, il faut que l'on comprenne bien l'enjeu, vers quoi on va, c'est-à-dire la dramaturgie. On ne peut pas forcément la prévoir mais on peut l'imaginer. Dans la démonstration de l'enjeu, se trouve le projet du film. Si les choses ne se passent pas comme on les a imaginées le travail de réalisation se trouve aussi dans la capacité à gérer l'imprévu. » Anna Glogowski, France Télévision. Dans (Sigaar, 2010: 84)

Il devient évident que l'élément de l'imprévisible se manifeste de manière plus marquée lorsque l'on sort des confins du studio et que l'on se lance dans le tournage en extérieur ou dans des contextes authentiques. Cependant, il est crucial de noter que cet imprévisible ne devient pas seulement inévitable, mais qu'il est également hautement nécessaire, surtout dans le cadre de certains films.

Les conditions réelles, les interactions spontanées et les incidents peuvent ajouter une couche de réalisme et d'émotion aux films. Ils permettent aux cinéastes de saisir des moments uniques et authentiques qui ne peuvent être orchestrés ou reproduits artificiellement. Le désordre contrôlé de l'extérieur peut parfois être un catalyseur pour le film.

Bien que l'imprévisible puisse présenter des défis et des incertitudes, il peut également enrichir considérablement l'œuvre finale en lui insufflant une qualité palpable et une connexion authentique avec le public. C'est pourquoi, dans certains films, il est non seulement inévitable, mais aussi une composante fondamentale.

c) Au montage

Catherine Zins avance un argument pour dire que la grammaire de la fiction est différente de celle du documentaire. La grammaire est un critère qui peut nous aider à discerner un documentaire d'une fiction ? En tout cas si un documentaire utilise un montage classique, nous nous rapprochons davantage de la théorie de Grierson que de Vertov (voir chapitre1, partie2). Grierson avait comme objet d'analyse les films de Flaherty qui sont filmés et montés dans un langage très fictionnel.

Montez-vous un film documentaire comme un film de fiction ? (Réponse de Catherine Zins, monteuse)

Dans le cinéma du réel, les réalisateurs partent souvent de leur connaissance de leurs personnages pour les mettre en scène et c'est magnifique. Mais il faut être vigilant au montage et ne pas monter comme un film de fiction. Il faut redonner la vérité du réel, Nous travaillons sur le temps, c'est

extrêmement important, le temps des plans. Si on recompose dans une séquence les champs contre-champs comme dans une fiction, on passe à côté du moment passé avec la personne, ce que l'on trouve normal dans la fiction, la tendance à trouver un raccord, l'illustration la redondance, ne l'est pas dans le documentaire. (Sigaar, 2010 : 166)

La technique de montage revêt une grande importance à mes yeux. Dans le film documentaire brésilien "Avenida Brasilia Formosa" réalisé par Gabriel Mascaro (Vitrine filmes, 2010), un aspect du montage a particulièrement retenu mon attention. Le directeur de la photographie suit un personnage de dos à travers un quartier populaire pour ensuite le reprendre en l'observant de l'avant puis le directeur se positionne ensuite au première étage d'un immeuble pour « reprendre » le personnage.

Cette approche m'a fait ressentir une forme de manipulation, dans la mesure où pour réaliser cette continuité apparente, il a fallu stopper le personnage à plusieurs reprises. Cela permettait à l'équipe de se déplacer et de se repositionner pour obtenir les angles souhaités, avant de laisser le personnage reprendre son cheminement. Ce procédé m'a donné l'impression qu'une mise en scène "fictionnelle" était en jeu.

En adoptant cette technique, le réalisateur semble orchestrer une certaine réalité en coulisses pour créer une séquence qui paraît continue et ininterrompue à l'écran. Cependant, cette continuité apparente est le fruit d'une construction minutieuse, où des éléments de la réalité ont été organisés pour obtenir un effet cinématographique spécifique. Cela rappelle le processus de mise en scène dans la fiction, et qui personnellement m'a fait bondir hors de ce film comme si le contrat du genre cinématographique avait été rompu.

Je me suis senti dans un docu-menteur pour reprendre un terme d'Agnès Varda alors que le « contrat » de base entre le film et le spectateur jusque-là me paraissait de l'ordre d'un documentaire de type observationnel où l'équipe de tournage intervient le moins possible.

D'autres films s'écrivent surtout au montage, la continuité de l'histoire et la dramaturgie se construisent avec le monteur. (Sigaar, 2010: 9)

C'est essentiellement la dramaturgie que nous travaillons, c'est le plus difficile. Pourquoi ressent-on un léger ennui avec certaines séquences passionnantes ? Comment trouver par quel plan surprendre le spectateur, donner l'impression que l'histoire avance, c'est souvent mystérieux lorsque l'on regarde les rushes.

Et elle continue : « la dramaturgie peut être composée de calme, de silence, de pause, d'accélération. Il existe plein de façons de raconter les choses. Toute la « Grammaire » de la dramaturgie se trouve dans les films de fiction. Il n'y a aucune différence là-dessus avec le documentaire. » (Sigaar, 2010: 85).

La grammaire du cinéma est la même pour Zins mais l'usage de celle-ci peut être différente entre les films de fiction et de non-fiction.

Pouvez-vous changer la forme narrative d'un film au montage ? : « On peut changer la forme de l'écriture d'un film en ajoutant une voix off. Mais il n'est pas possible d'inventer de toute pièce un journal intime par exemple. Mais je suis contre les voix off obligatoires imposées par les diffuseurs qui veulent »prendre les spectateurs par la main. » Catherine Zins

Les deux films examinés dans cet essai n'ont pas de voix off, ce qui signifie que le spectateur n'est pas guidé de manière explicite par un narrateur. Cette approche cinématographique diffère de certaines conventions où une voix off peut fournir des informations, des commentaires ou des indications pour aider le public à comprendre l'histoire. En l'absence de cette direction narrative directe, le spectateur est laissé à sa propre exploration et interprétation des images et des événements à l'écran.

La décision de ne pas inclure de voix off dans ces films peut être perçue comme une invitation à une expérience plus immersive et autonome. Les cinéastes font confiance à la capacité du public à saisir les nuances et les implications des séquences visuelles sans avoir besoin d'une voix qui interprète ou dirige. Cela permet au spectateur d'entrer dans l'univers du film avec une perspective plus ouverte, ce qui peut enrichir l'interaction émotionnelle et intellectuelle avec le matériel présenté.

En ce qui concerne les limites imposées par Zins sur la transformation complète d'un film au montage, cela souligne le rôle crucial de ce processus dans la création cinématographique. Le montage est un art de choix et de composition, où des décisions sont prises sur la manière dont les séquences sont organisées, enchaînées et rythmées. Même si le montage offre la possibilité de remodeler et de façonner le matériau brut, il existe des limites à celui-ci.

d) Plus abstrait

Jean Louis Comolli « les manières de faire sont toujours les manières de penser » on retrouve une question fondamentale du cinéma la relation entre la pensée et sa traduction en images et sons. (Caillat, 2006: 8)

La citation de Jean-Louis Comolli, « les manières de faire sont toujours les manières de penser », met en avant une question essentielle du cinéma : la manière dont la pensée se traduit en images et en sons. Cette affirmation révèle la profondeur de l'interaction entre la pensée créative et l'expression cinématographique, en soulignant que chaque choix esthétique et technique reflète une perspective intellectuelle et artistique unique.

Cette observation résonne au cœur de l'essence du cinéma. Chaque décision prise par les cinéastes, que ce soit le choix du cadrage, de l'éclairage, du montage ou du son, est une manière de donner forme à leurs idées, à leurs émotions et à leur interprétation du sujet traité. Ces choix ne sont pas purement techniques, mais plutôt les empreintes digitales de leur vision créative. Il est important de noter que la réussite d'un film ne se limite pas à la seule logique. Le cinéma est un art qui se nourrit également d'éléments irrationnels tels que l'émotion.

L'interaction entre la pensée et la création cinématographique est donc un équilibre subtil entre le conceptuel et l'émotionnel. C'est cette harmonie qui permet aux films de fonctionner de manière holistique, en offrant une expérience complète qui va au-delà des simples informations livrées à l'écran. C'est en fusionnant ces éléments que le cinéma parvient à toucher le spectateur.

Un exemple qui pour moi illustre la subtilité du succès cinématographique est le cas du montage du film d'Alexandre Veras , « Linz - Quando Todos os Acidentes Acontecem », Alumbramento filmes, 2013 : Malgré le consensus au sein de son équipe en faveur de la suppression d'une scène du film, il a maintenu sa position, indifférent aux arguments présentés. Cependant, ma propre observation lors du visionnage du film avec lui a eu un impact décisif : j'ai noté que le corps de l'acteur avait subi des changements, altérant sa présence dans le personnage. Son expression corporelle ne correspondait plus au personnage. Ce constat a touché Alexandre, dont le bagage dans les arts scéniques a influencé sa perspective. Finalement, il a choisi de revoir le montage en réponse à cette observation.

Aucun dossier ne donne le plan de montage définitif même si c'est tourné chronologiquement. Je pense au film « 17 ans » de Didier Nion. Le montage a duré plusieurs mois, pourquoi ? Il y avait des séquences formidables qui une fois montées ne marchaient pas du premier coup. Nous avons trouvé petit à petit l'équilibre en tenant compte de l'humeur du visage et des silences du personnage principal et ça, ce n'était pas dans le dossier ! Couper un sourire ou le laisser vivre, cela change l'humeur d'une séquence. C'est très fragile le documentaire, ce n'est pas seulement du savoir. Catherine Zins (Sigaar, 2010 : 163)

Les références à l'expérience psychanalytique servent à énoncer des évidences qui rendent aussi compte de toute une fraction essentielle de la pratique du cinéaste documentariste : l'inconscient est toujours déjà là et la « non-maîtrise » tient une place déterminante dans l'acte de création. (Bizern, 2022: 15)

e) Synthèse

Dans l'esprit de l'écriture cinématographique : Thomas Johnson, auteur et réalisateur écrit «J'aime beaucoup écrire les séquenciers, parce qu'ils me permettent de construire l'histoire, mais je peux aussi décider de le présenter comme un résumé ou un synopsis en six ou sept pages. Une fois ce travail fait, qui est un travail de construction, on a pas encore tourné, même s'il y a déjà des contacts, des interviews. Après il y a la rencontre avec le réel et c'est une autre étape. Le danger c'est de tout fixer, de tout arrêter. Ce qu'il faut faire c'est d'intégrer l'histoire, de l'écrire puisque le processus a pris forme en soi, et surtout de l'oublier. Ne plus le lire, partir en tournage en le réécrivant. Ensuite le réinventer encore en entrant au montage. On s'aperçoit que le film est le produit de tout cela. » (Sigaar, 2010: 100)

Thomas Johnson est partisan de l'idée qu'un documentaire s'écrit tout au long du processus de réalisation, de la conception du film jusqu'au montage. J'imagine que c'est le cas même si ces extraits de texte montrent que certains réalisateurs n'écrivent pas ou plus de scénario avant le tournage. Le tout est une question de dosage entre les étapes, pour chaque film cet équilibre est spécifique. Si le tournage est pensé sous la forme de plusieurs plans de séquence, par exemple, la partie montage ne va pas être décisive par rapport au résultat final. Mais la plupart du temps le montage à une place décisive dans les films de non-fiction alors que dans les films de fiction si le tournage respecte le découpage technique la probabilité d'avoir de grands changements au montage est moindre.

Chapitre 2 : Sur quels critères ces deux films sont-ils comparable ?

J'ai identifié plusieurs critères que je considère pertinents pour faciliter la comparaison entre les deux films dans la perspective de mettre en évidence leur écriture. Ces critères sont : La question du cinéma du réel, les notions d'afilmique et profilmique, la position du cinéaste dans le Cinéma Vérité et dans la Cinéma Direct, les différents modes de documentaire établi par Nichols, l'échelle de Niny et pour terminer, des considérations par rapport à un cinéma soustractif décrit par Antony Fiant.

Partie 1 : Le cinéma du réel

Avant de parler du cinéma du réel, il me semble important de réfléchir sur la notion de réel.

Richard Copans : « Une idée me semble aussi importante, c'est tout simplement que le réel n'existe pas ! Je ne pense pas que le réel soit une espèce de matière inerte à laquelle je peux donner une forme ; et je me rends compte que les documentaires qui m'intéressent sont les documentaires qui fictionnent. Fiction et documentaire, il s'agit bien du même cinéma. » (Bizern, 2022 : 35)

Éric Pittards : « le réel existe un peu quand même ; ce n'est pas facile d'entrer en contact avec lui, et de s'inscrire dans une réalité quotidienne. Quand je fais des repérages par exemple, je discute, je partage la vie quotidienne de la personne que je filmerai. » (Bizern, 2022: 45)

Dans le recueil *Cinéma documentaire, manières de faire, formes de pensée* mis en forme par Catherine Bizern, le débat continue sur ce qui serait l'objet du documentaire « filmer le réel »

Quelqu'un dans la salle : « à vous entendre, finalement, faire du documentaire ce n'est pas filmer le réel, c'est plutôt le construire » Et Jean-Louis Comolli répond « Le réel, c'est ce que vous dites au moment où vous le dites, donc c'est du langage. » (Bizern, 2022: 15)

D'après Comolli le réel fait partie du langage du film.

Et Patrice Chagnard répond « Je ne dirais pas ça. Le réel, c'est ce que vous montrez jamais dans vos films. C'est cette dimension qui vous échappe, qui survient et dont vos films seront la trace. Le réel est hors du champ. » D'après Chagnard le réel fait partie de l'imaginaire. (Bizern, 2022: 63)

Affirmer que le réel est intégrée à l'imaginaire contribue à brouiller davantage les frontières entre le cinéma de fiction et celui de la non-fiction. Toutefois, je préfère m'orienter vers une perspective qui souligne que créer un documentaire ne se résume pas à une simple captation du réel, mais plutôt à construire à l'aide du réel. Cette approche implique de puiser dans la vaste matrice de la réalité pour extraire les éléments nécessaires à l'exprimer une réflexion ou une idée matérialisée dans un film.

Dans cette optique, un documentaire n'est pas une simple transcription de ce qui existe déjà, mais plutôt une démarche active de sélection, d'agencement et de mise en forme. Le réalisateur devient un créateur, un artiste qui jongle avec les fragments du réel pour élaborer une narration significative, trouver une dramaturgie.

L'immense matrice de la réalité offre une abondance de matériaux. Le documentariste se doit de trier et de cibler ces éléments en fonction de sa vision. Ce processus créatif ne se limite pas à la simple reproduction, mais implique la capacité à extraire des moments et des histoires qui servent à créer un film.

Ainsi, l'acte de construire un documentaire devient une véritable quête intellectuelle et artistique, guidée par une intention profonde. C'est à travers cette sélection et cette mise en perspective que le documentaire révèle sa véritable essence, en mettant en lumière une vision particulière du monde. En fin de compte, le cinéma documentaire ne se contente pas de capturer le réel, mais le sculpte et le façonne pour exprimer des idées et des émotions qui transcendent la simple réalité.

Le cinéma du réel : « On appelle aujourd'hui, cinéma du réel, les films documentaires qui se mettent à l'écoute du réel, donnant un sentiment d'être proche d'une réalité vécue. Cette appellation propose une lecture de la petite et de la grande histoire des hommes et du monde à travers le regard d'un auteur. Le cinéma du réel revendique une liberté de forme. Ce sont souvent des films sans voix off où les protagonistes vivent devant la caméra leur propre rôle. » (Sigaar, 2010 : 199)

C'est une écriture cinématographique qui emprunte certains éléments de la fiction. On raconte une histoire, généralement autour d'un enjeu de société, avec des « vrais » gens, une problématique, et une dramaturgie inspirées de la réalité. (Sigaar, 2010 : 199)

Partie 2 : Les notions d'afilmique et de profilmique reprises par Lioult.

Lioult reprend la notion d'« afilmique » et de « profilmique » :

Afilmique : « Ce que la caméra enregistre sans mise en scène préalable » (Gardies et Bessalet, 1992) cité par Lioult (Lioult, 2004 : 41) alors que la notion de « profilmique » désigne ce qui a été placé devant la caméra (ou devant quoi on l'a placée) selon Souriau en 1953 (Lioult, 2004: 41). Mais en raison des tournages en plein air (nous étions en 1953), cette notion devient selon Aumont et Marie : « Le mot désigne plutôt, aujourd'hui, ce qui s'est trouvé devant la caméra au moment du tournage, que cela ait été déposé intentionnellement ou non » (Lioult, 2004: 42)

La notion d'afilmique appartiendrait à la non-fiction alors que celle de profilmique à la fiction. Mais Lioult observe que les deux notions sont beaucoup plus imbriquées que de prime abord. La notion d'afilmique semble écarter la mise en scène, donc on pourrait dire qu'à partir du moment où il y a mise en scène on se trouve dans du cinéma profilmique, cette notion appartiendrait au cinéma de fiction. Mais certains documentaires utilisent de la mise en scène. Quand, par exemple, on demande à une personne de rentrer dans la cuisine par le côté gauche, on se trouve dans de la mise en scène. Il m'est arrivé de me retrouver comme preneur de son dans des « documentaires » où on demande à des personnages de répéter certaines phrases. Et parfois ces personnes/personnages n'avaient pas dit ces phrases, même précédemment, ces individus ou personnages n'avaient pas prononcé ces paroles, voire même ne les avaient jamais énoncées auparavant. Dans ces circonstances, ces individus ont été employés comme acteurs et dans ce cas nous avons affaire à de la mise en scène et à une fiction non avouée.

Partie 3 : essai de classification des différents types de documentaire

A : Les deux approches : le Cinéma Direct contre le Cinéma Vérité.

La mouche sur le mur (le Cinéma Direct) et la mouche dans la soupe (le Cinéma Vérité) : deux manières de réaliser des documentaires à partir des années cinquante.

Fly on the Wall (la mouche sur le mur) (de Baecque, 2012: 248) : l'idée est que l'équipe se fait la plus discrète possible, dans l'idéal elle n'existe pas aux yeux des personnages. Frederick Wiseman fait partie de cette tendance, des années après le tournage la plupart des gens filmés ne se souviennent pas de la présence de la caméra. Parfois ils se souviennent davantage du microphone et de sa perche. *Ce mode correspond chez Nichols au mode observationnel*

Fly on the soup (la mouche dans la soupe) : Dans ce cas la présence du réalisateur n'est pas du tout cachée et parfois l'équipe technique apparaît aussi, un preneur de son, une deuxième caméra dans le plan. Le réalisateur peut être visible, en amorce par exemple, sa voix peut-être présente dans la bande son. Il pose des questions ce qui est bien différent du premier mode. *Ce mode correspond chez Nichols au mode interactif.*

B : Pour aller au-delà de ces deux approches en les complexifiant, j'ai résumé l'analyse des différents mode de documentaire de Bill Nichols repris dans « Á l'enseigne du documentaire, penser le réel » de Jean-Luc Lioult. Nichols distingue les modes suivants :

- Le mode observationnel
- Le mode expositif
- Le mode interactif
- Le mode réflexif
- Le mode performatif
- Le mode poétique

Le mode observationnel se caractérise par l'absence de relations perceptibles entre les personnes filmées et le cinéaste. Le cinéaste et l'équipe de tournage n'interviennent pas dans ce qui se passe (ce mode correspond à la mouche sur le mur).

Le mode expositif se caractérise par une relation didactique avec le spectateur, celui-ci est pris par la main soit par une voix off soit par des sous-titres ou d'autres artifices pour expliquer une situation. Nous allons voir dans les règles de Kossakovsky au chapitre trois que celui-ci s'écarte totalement de ce mode.

Le mode interactif insiste sur les relations entre les personnages et le réalisateur. Il peut apparaître dans les images et ou dans la bande son, quelque part il est aussi personnage du film. Eduardo Coutinho dans *Jogo de cena*, 2007 par exemple, représente bien ce mode. Il est personnage dans la plupart de ces films.

Le mode réflexif se caractérise par le fait que le film se reflète sur lui-même, nous nous trouvons dans l'élaboration des pensées de l'auteur, il s'agit de films essais.

Le mode performatif vient du terme performance en anglais qui évoque d'abord le spectacle, la représentation, les jeux d'acteur. Ce genre flirte avec la fiction et le film expérimental. Le Film « Smetak », production Gambiarra Sonora, 2017 réalisé par Simone Dourado, Mateus Dantas et moi-même se situe dans cette catégorie. Nous avons fait appel à un acteur, à des mises en situation mais il s'agit d'un documentaire.

Le mode poétique mettant « l'accent sur l'atmosphère, la tonalité et l'affect bien plus qu'il ne met en avant du savoir ou des actes de persuasions » (Lioult, 2004 : 113). L'aspect rhétorique y reste peu développé, les associations d'idée sont très libres, Nichols prend comme exemple « La pluie » de Joris Ivens ou encore « Pacific » de Jean Mitry.

Par rapport au mode poétique, un élément qui me semble intéressant et mis en évidence par Corinne Maury dans le chapitre *Habiter un flou-monde* de son livre *Habiter le monde, éloge du poétique dans le cinéma du réel* (Maury, 2011 : 111) est le fait que le langage filmique du film poétique dans le cinéma du réel peut emprunter soit des éléments d'autres champs de la création comme la peinture, la sculpture, la photographie, soit rester dans un langage cinématographique classique en étirant la durée des plans, en faisant des répétitions, en rendant autonome la bande-son ou l'image.

Quand le réalisateur emprunte des éléments d'autres arts, les images sont davantage transformées : recolorées, superposées, floutées,... Mais le côté « représentation du réel » reste présent.

On peut quand même se poser la question de savoir jusqu'à quel point certains films poétiques utilisant de fortes transformations de l'image et du son font encore partie du cinéma du réel. À ce titre, Jacques Aumont s'interroge sur la nature des images superposées, dans son livre *Matière d'images* : « mélange d'image. Dans son état le plus banal, celui de la double image photographique, c'est d'abord un problème de perception. Que voit-on lorsqu'on voit deux images mélangées ? On voit, c'est la première évidence, quelque chose qui n'appartient pas à l'expérience du monde. » cité dans (Maury, 2011 : 112).

C : Une autre classification d'après les formes narratives

Ces différentes écritures cinématographiques donnent des choix entre des structures narratives différentes (...) Exemples non exhaustifs de formes narratives les plus pratiquées : l'essai, le road-movie, le portrait, l'autobiographie, la chronique, le journal intime, l'enquête et l'enquête d'investigation. (Sigaar, 2010 :201)

Une approche alternative pour classer les films se fonde sur les diverses formes narratives qu'ils empruntent. Cette approche met en évidence la variété des options à la disposition des cinéastes pour construire leurs récits. Chaque forme narrative offre une perspective unique et façonne la manière dont l'histoire est racontée, influençant ainsi la façon dont les spectateurs la perçoivent. Retenons ici trois formes pertinentes pour nos deux films : l'essai cinématographique, le portrait et la Chronique.

Partie 4 : Entre documentaire et fiction sur l'échelle de Niney.

François Niney, dans son ouvrage *le documentaire et ses faux-semblants* (Niney, 2009 : 46), établit une échelle entre le documentaire et la fiction en mettant l'accent sur la tournure des plans, les directives de tournage et la croyance induite du spectateur. Il prend comme exemple le travail d'un photographe dans sa boutique. Il distingue huit niveaux entre de l'observation pur et de la fiction pur.

Au degré zéro, le cinéaste est observateur, il filme la boutique et les éventuels clients qui y passent, il se fait le plus discret possible, il prend le son avec sa caméra. Même comme cela dans la plupart des cas les clients et surtout le photographe savent qu'ils sont filmés et donc leur comportement peut être modifié par la présence de la caméra.

Au premier degré, le cinéaste demande aux passants de regarder la vitrine, ce coup de pouce n'est pas perceptible par le spectateur.

Au deuxième degré, le cinéaste accompagne une personne qui vient se faire photographier dans la boutique, le spectateur ne sait pas si cette personne est quelqu'un qui passait par là ou un acteur.

Au troisième degré, le cinéaste filme la boutique avec un découpage des plans, il organise une séance de pose avec un modèle. L'interaction entre le cinéaste et les personnages, le modèle et le photographe, est beaucoup plus clair.

Au quatrième degré, le réalisateur demande à des modèles de poser pour le photographe, la vraisemblance de ce film dépendra du jeu des figurants, ce film pourrait être perçu par le spectateur comme une mauvaise fiction.

Au cinquième degré, le photographe et les modèles sont remplacés par des comédiens, le décor reste la boutique du photographe mais il est possible que certains éléments de la boutique soient modifiés.

Au sixième degré, la boutique est reconstruite en studio mais retour en arrière au niveau des personnages, le réalisateur fait appel au vrai photographe et à de vrais clients.

Et finalement *au septième degré*, le texte écrit dans un scénario sort de la bouche de comédiens, le spectateur perçoit clairement qu'il s'agit d'une fiction. Le découpage des plans est très détaillé et il peut y avoir des mouvements d'appareil (travelling, grue, ...).

Partie 5 : un cinéma soustractif à la manière dont le décrit Antony Fiant.

Le cinéma soustractif a recours à moins de scénario, moins de récit, moins de montage (moins de plans), moins de dialogue, moins de musique, moins de décors mais plus de cinéma ? C'est ce que Antony Fiant tente de démontrer dans son livre.

Son analyse ne se restreint pas aux films documentaires, il analyse il les deux genres.

Il pense que ce cinéma contemporain de la soustraction est un choix esthétique et non économique, ce n'est pas parce que la production n'a pas d'argent que le cinéaste réaliste un film avec des « moins ».

Très clairement il va dans le sens de Deleuze dans son idée de l'avènement de l'image-temps post deuxième guerre mondiale. Si l'on examine ces films à la lumière des théories de Deleuze, il devient évident que nous sommes plongés dans le domaine du cinéma de l' « image-temps ». Dans ce contexte cinématographique, le temps prend une dimension palpable, presque sensorielle, capable d'influencer la manière dont nous percevons et interagissons avec l'expérience cinématographique. Ces films ont moins de lien évident entre les personnages/personnes et possèdent une trame narrative plus ouverte.

En somme, Fiant propose une réflexion stimulante sur le caractère soustractif du cinéma. Le cadrage et le montage, en restreignant délibérément l'objet filmé, ne font pas que capturer la réalité, mais plutôt vont chercher dans celle-ci certains éléments. Ils constituent en quelque sorte un processus actif d'extraction, d'élagage et de mise en relief de ces éléments sélectionnés. Donc le cinéma est soustractif dans son essence mais un certain cinéma contemporain peut l'être beaucoup plus.

Action et récit sont donc minorés pour privilégier la contemplation, la lenteur au détriment du rythme soutenu, pour aboutir à des dramaturgies indécises plutôt que précises et achevées, permettant néanmoins l'éclosion d'une réflexion sur le monde contemporain. (Fiant, 2014 : 11).

Lorsqu'on explore cette approche cinématographique, on observe que l'accent est mis sur la contemplation et la lenteur, reléguant l'action et le récit au second plan. Ce choix délibéré privilégie la profondeur de la réflexion plutôt que de se conformer à des intrigues clairement définies.

Cette préférence pour la contemplation et la lenteur permet aux spectateurs de s'immerger dans les détails, d'apprécier les nuances et de s'engager émotionnellement dans les scènes et les ambiances. Les moments de silence prolongés, les plans séquences étendus et les décélérations dans le rythme narratif donnent au public le temps de s'attarder. Cette approche cinématographique laisse de la place à l'introspection et à l'exploration des aspects sous-jacents de l'histoire et des personnages.

En conséquence, les dramaturgies dans ces films peuvent sembler indécises et ouvertes, évitant les résolutions conventionnelles et les dénouements nets. Cette ambiguïté permet au public de participer activement à la construction de significations et d'interprétations, tout en reflétant la complexité et les nuances de la réalité. Cette approche ouvre la voie à une réflexion profonde sur le monde contemporain, car elle suscite des questions sans réponse immédiate.

La bande-son est la plupart du temps intra-diégétique ou lorsqu'elle est extradiégétique, elle est utilisée avec parcimonie. Ces films sont plus intéressés par les « bruits du monde » (Fiant, 2014 : 11).

Le spectateur n'est plus pris par la main dans ce type de documentaire il n'y a pas de voix off explicative de la situation, le spectateur/observateur doit faire son chemin, défricher davantage celui-ci que dans un film plus conventionnel.

Ces films dépeignent un climat où les valeurs traditionnelles de solidarité et de coopération semblent céder du terrain, souvent en raison de changements politiques et économiques profonds. Les films de Béla Tarr et Wang Bing se situent dans ce climat de transformation sociopolitique, explorant les conséquences de ces évolutions sur la vie des individus. Ils dépeignent des personnages qui luttent pour trouver leur place dans un monde en mutation, cherchant à se connecter les uns aux autres malgré les obstacles grandissants à la cohésion sociale. Cette représentation cinématographique contribue à une réflexion sur les dynamiques collectives et individuelles à travers lesquelles les sociétés abordent ces défis.

Chapitre 3 Analyse comparée des deux films, deux écritures documentaires ?

Partie 1 : Un contexte historique

Il me semble intéressant de situer les deux films dans l'époque où ils ont été créés. *Tishe !* Est sorti en 2003, l'année de l'anniversaire des trois-cents ans de la ville de Saint-Pétersbourg, lieu de tournage du film. En fait il tourne son film durant les préparatifs de l'anniversaire. Vladimir Poutine dans son projet de redorer le blason de la Russie a choisi de rénover et embellir la ville. Mais la corruption faisant rage et les moyens limités ne permettront pas de rendre le faste désiré. Quelque part Kossakovky, en ne sortant pas de son appartement et en observant ce remue-ménage par sa fenêtre, témoigne des coulisses de ce mouvement.

De la même manière, mais pour une mutation gigantesque de la société chinoise, Wang Bing se trouve aussi dans les coulisses de la Chine depuis 1999 jusqu'à aujourd'hui. *Argent Amer* est un film de coulisse dans le contexte de cette grande transformation, il montre l'envers du décor de ce qui est en train de devenir la plus grande puissance du monde.

L'avènement des petites caméras DV et ensuite digitales a permis à ces réalisateurs de tourner leurs films, grâce à cette nouvelle catégorie de caméra, il est désormais possible de capturer des séquences prolongées sans avoir à se soucier des frais d'enregistrement.

Wang Bing fait partie de la génération miniDV (mini digital Vidéo) puis digital, il utilise une caméra amateur (ou semi amateur). Il fait partie de la *sixième génération* de cinéastes Chinois.

Après les événements survenus sur la place Tiananmen, la génération, qu'on surnomme la *sixième génération*, adopte une approche cinématographique plus franche, fusionnant la fiction et le documentaire sur le vif. Cette approche se caractérise souvent par une esthétique visuelle brute, utilisant des caméras portées à l'épaule pour capturer une image volontairement "sale", ainsi qu'un enregistrement sonore direct présentant une qualité reprochable.

Il s'agit là d'un choix à la fois artistique et politique, motivé par le désir de documenter le quotidien d'une jeunesse idéaliste et appauvrie, influencée par les cultures occidentales. Ce moment marque, à mon avis, une transformation d'une ampleur comparable à celle de la Nouvelle Vague européenne et du mouvement Cinéma Novo en Amérique latine. Wu Wenguang, Wang Xiao-shuai, Zhang Ming et Wang Bing font partie de cette génération.

Il n'est pas pensable d'imaginer le cinéma de Wang Bing avec du matériel d'enregistrement son et image lourd et une grande équipe de tournage, son cinéma en serait dénaturé.

Kossakovsky n'a pas reçu de subside pour tourner *Tishe !*. Il s'est également procuré une caméra amateur, son producteur ne voulait pas financer un film sans scénario, mais quel

scénario serait possible pour un film dont le dispositif est de filmer ce qui se passe par la fenêtre durant une année ?

Il est possible d'imaginer Kossakovky tourner *Tishe !* avec une caméra professionnelle comme il l'a fait pour d'autres films. *Tishe !* n'est pas un film qui se tourne avec une équipe, cela aurait également pour effet d'altérer l'essence de son film. Si une équipe de tournage avait été impliquée, cela aurait entravé la réalisation de ce film. Une équipe aurait probablement provoqué une certaine indiscretion. Je pense que le réalisateur aurait été coincé dans ces mouvements, dans la possibilité de rentrer dans « l'intuition cinématographique » comme il l'explique⁵ et puis le coût du film serait beaucoup plus élevé, impossible pour un cinéaste indépendant qui travaille sur fonds propres. On pourrait même spéculer que cela aurait abouti à la création d'une toute autre œuvre cinématographique, probablement moins intéressante.

Cette réflexion revêt une grande importance à mes yeux, car elle met en évidence la nécessité de plonger profondément dans l'élaboration du dispositif cinématographique. En effet, le succès d'un projet cinématographique dépend en grande partie de la manière dont il est conçu et mis en œuvre concrètement, combien de personnes dans l'équipe ? Combien de jours de tournage ? Quel type d'équipement image et son ? De la lumière additionnelle ? Si la structure de production est mal pensée le film a moins de chance d'arriver à ses fins.

⁵ Supplément du DVD *Tishe !*, 2004

Partie 2 : Les 10 règles de fabrication d'un documentaire selon Kossakovsky.

Kossakovsky a proposé 10 règles pour réaliser un documentaire⁶ :

1. Ne filmez pas si vous pouvez vivre sans filmer.
2. Ne filmez pas si vous voulez dire quelque chose – dites-le simplement ou écrivez-le. Ne filmez que si vous voulez montrer quelque chose, ou si vous voulez que les gens voient quelque chose. Cela concerne à la fois le film dans son ensemble et chaque plan du film
3. Ne filmez pas si vous connaissiez déjà votre message avant de filmer - devenez simplement enseignant. N'essayez pas de sauver le monde. N'essayez pas de changer le monde. Tant mieux si votre film vous change. Découvrez à la fois le monde et vous-même pendant le tournage.
4. Ne filmez pas quelque chose que vous détestez. Ne filmez pas quelque chose que vous aimez. Filmez quand vous ne savez pas si vous le détestez ou l'aimez. Les doutes sont cruciaux pour faire de l'art. Filmez quand vous détestez et aimez en même temps.
5. Vous avez besoin de votre cerveau avant et après le tournage, mais n'utilisez pas votre cerveau pendant le tournage. Filmez simplement en utilisant votre instinct et votre intuition.
6. Essayez de ne pas forcer les gens à répéter une action ou des mots. La vie est irremplaçable et imprévisible. Attendez, regardez, ressentez et soyez prêt à filmer en utilisant votre propre façon de filmer. Rappelez-vous que les meilleurs films sont irremplaçables. N'oubliez pas que les meilleurs films étaient basés sur des plans uniques (dans le sens non reproduisible). N'oubliez pas que les meilleurs clichés capturent des moments de vie uniques avec une manière de filmer unique (on ne filme pas deux fois de la même manière).
7. Les plans (les rushes) sont la base du cinéma. Rappelez-vous que le cinéma a été inventé en un seul plan – sans histoire. Ou l'histoire était juste à l'intérieur de ce plan. Les plans doivent avant tout offrir aux spectateurs de nouvelles impressions qu'ils n'avaient jamais eues auparavant.
8. L'histoire est importante, mais la perception est encore plus importante. Pensez d'abord à ce que les spectateurs ressentiront en voyant vos images. Ensuite, formez une structure dramatique de votre film en la changeant par rapport à leurs perceptions.
9. Le documentaire est le seul art où chaque élément esthétique a presque toujours des aspects éthiques et où chaque aspect éthique peut être utilisé esthétiquement. Essayez de rester humain, surtout lors du montage de vos films. Peut-être que les gens sympas ne devraient pas faire de documentaires.
10. Ne suivez pas mes règles. Trouvez vos propres règles. Il y a toujours quelque chose que vous seul pouvez filmer et personne d'autre.

⁶ <https://www.desktop-documentaries.com/Documentary-Director-Viktor-Kossakovskys-10-Rules-of-Filmmaking.html>

Consulté le 29 juin 2023 (traduction personnelle de l'anglais)

Certaines règles se montrent excessives voire provocatrices telle que la première : Ne filmer pas si vous pouvez vivre sans filmer, ou la dernière : Ne suivez pas mes consignes. Forgez les vôtres.

Cependant, d'autres révèlent son approche de la réalisation documentaire, comme celle qui encourage à ne pas solliciter uniquement son côté rationnel pour filmer, mais à l'employer avant et après la prise de vue. C'est là que Bing rejoint l'idée de Kossakovsky, celui d'avoir une intuition filmographique comme il l'exprime⁷ et qui pour moi correspond à l'idée d'un « étant filmant », l'idée d'être dans un état de disponibilité qui permet de réagir pas uniquement d'une manière rationnelle lors des enregistrements.

C'est une notion qui, pour moi, transcende le simple acte de capturer des images en mouvement pour aller vers une profonde connexion entre le cinéaste et son sujet. C'est une plongée dans un état de disponibilité maximale, où le réalisateur ne se contente pas seulement de répondre de manière rationnelle aux exigences de la situation, mais explore plutôt les recoins émotionnels et intuitifs du moment.

Être un "étant filmant" évoque l'idée d'être immergé dans le flux de la réalité qui se déroule devant la caméra. Cela va au-delà d'une simple observation objective pour s'ancrer dans une empathie sensorielle, où le cinéaste capte non seulement ce qui se passe visuellement, mais aussi les nuances subtiles des émotions, des atmosphères et des interactions humaines. C'est une façon d'être ouvert à l'inattendu, de saisir les moments spontanés et d'être sensible aux détails qui peuvent échapper à une approche plus calculée.

La disponibilité dont il est question ici permet au cinéaste de réagir de manière authentique aux événements qui se déroulent devant la caméra. C'est une forme d'écoute profonde qui transcende le dialogue verbal, permettant au réalisateur de percevoir les non-dits et les silences tout en comprenant l'essence émotionnelle des scènes. Cette réactivité émotionnelle contribue à une dimension cinématographique plus organique et plus authentique, où le public peut ressentir la sincérité des moments filmés.

En fin de compte, cette idée d'« étant filmant » met en avant l'importance de la connexion humaine et de l'immersion dans le processus de création cinématographique. Cela souligne la nécessité pour le cinéaste d'être ouvert, sensible et prêt à abandonner les schémas préétablis pour embrasser pleinement les opportunités que chaque moment offre. C'est à travers cette disponibilité que le cinéaste peut créer des œuvres qui touchent profondément les spectateurs.

Si le tournage se fait avec plusieurs personnes, ce qui arrive à Wang Bing parfois, pour moi il est important d'avoir une symbiose des « étants filmant », une connexion spéciale entre les membres de l'équipe.

⁷ Supplément du DVD *Tishe I*, 2004

D'une certaine manière Glauber Rocha, le cinéaste de proue du cinéma Novo brésilien, disait quelque chose de comparable : « uma ideia na cabeça e uma camera na mão » (une idée en tête et une caméra en main). Il ne parlait pas de la disponibilité mentale que le réalisateur devrait avoir lors du tournage mais il allait bien dans le sens de « se jeter à l'eau » lors du tournage sans que tout soit préétabli.

Laisser guider son intuition cinématographique, c'est pour moi l'idée importante qui ressort de ces règles et aussi l'idée que faire du cinéma ce n'est pas transformer en images et sons des grands discours. La trame narrative, selon Kossakovsky, va apparaître au fur et à mesure de la réalisation du film. Autrement formulé, ses propos s'inscrivent dans la continuité du cinéma soustractif contemporain selon la lecture d'Antony Fiant.

La règle 8 soutient que la façon dont l'objet cinématographique est perçu prime sur l'histoire qui est racontée. Nous sommes en plein dans les concepts développés par Fiant à propos du cinéma soustractif

Kossakovsky montre dans ses consignes une fascination pour l'origine du cinéma, l'idée de Saynète, de plan unique le fascine (règles 6 et 7). Il est aussi séduit par l'origine de la photographie où il compare sa position unique optique de tournage de *Tishe* ! à la première photographie de Nicéphore Niepce qui a été prise d'une fenêtre.

Partie 3 : Afilmique ou profilmique ?

Les deux films ne reconstruisent pas ce qui est devant eux, nous sommes dans la situation afilmique (Chapitre2, partie2), ils construisent une histoire à partir de ce qui se trouve. Ils vont chercher ce qui les intéresse dans le réel, ils ne placent pas de personnages devant la caméra.

Kossakovsky et Bing vont chercher dans cette immense matrice qu'est le réel de quoi construire un film, les deux cinéastes se différencient dans cette phase, Wang Bing reste dans une perspective brute où le matériau est peu transformé, les plans sont souvent longs et il ne retouche pas tellement l'image et le son alors que Kossakovsky est plus actif au niveau de la transformation de l'image, ses ultra-zooms transforment une image réaliste en image sensorielle, texturale, se détachant du réel d'où elle a été empruntée. Je dirai que l'idée de décoller du réel pour atteindre une dimension imaginaire est plus importante chez Kossakovsky.

Partie 4 : Où se trouve la mouche ?

Pour *Tishe !* clairement le cinéaste n'existe pas aux yeux des personnes filmées, en tout cas dans la plus grande partie du film, il est caché, en retrait de sa fenêtre.

La caméra n'existe pas aux yeux des personnages parce qu'elle est invisible, non pas parce que le cinéaste s'est fondu dans le contexte filmé. Nous nous trouvons dans le cas « Fly on the Wall ».

Argent Amer est filmé d'une manière observationnelle, caméra en main, au milieu des personnes filmées.

Wang Bing passe des heures, des jours avec les personnages et comme sa présence est très délicate, subtile et dans une optique de non-intervention, nous nous trouvons aussi dans le cas « Fly on the Wall ».

Même si dans les deux cas les réalisateurs ne cachent pas leur présence aux spectateurs. Ils insistent à montrer leur présence, l'ombre projetée de Wang Bing apparaît dans les escaliers (voir photogramme en annexe) et plusieurs fois les personnages lui adressent la parole, il répond soit très brièvement soit pas du tout.

Kossakovsky apparaît dans le reflet de la fenêtre (voir photogramme en annexe) , l'air de dire qu'il existe quelqu'un qui filme ce monde, un observateur filmeur.

Partie 5 : Leurs situations sur l'échelle de Niney

Selon mon point de vue, le film de Kossakovsky s'inscrit dans la catégorie de ce que l'on pourrait qualifier de "degré zéro" sur l'échelle conceptuelle élaborée par Niney.

Dans ce film, le cinéaste adopte une position d'observateur invisible ou presque. Sa caméra se focalise sur la rue et les passants, capturant leur quotidien sans interférer avec leur comportement. Kossakovsky préserve une discrétion maximale, cherchant à se faire aussi peu remarquer que possible. Cette approche est conforme à la philosophie du "degré zéro" de Niney, où l'objectif est de minimiser l'impact du réalisateur sur la scène observée.

Une différence notable par rapport à l'exemple mentionné par Niney est que, contrairement à la situation du photographe dans la boutique, les individus filmés dans le documentaire de Kossakovsky ne sont pas conscients qu'ils sont filmés. En effet *Au degré zéro*, le cinéaste est observateur, il filme la boutique et les éventuels clients qui y passent, il se fait le plus discret possible, même se faisant le plus discret possible les clients et surtout le photographe savent qu'ils sont filmés et donc leur comportement peut être différent que dans une situation où il n'y a pas de caméra.

Cette caméra cachée au premier étage d'un immeuble garantit que la réaction des personnages et leurs actions ne soient pas altérées par la présence de la caméra. Cette approche contribue à créer une atmosphère de spontanéité et de naturalité dans le film, capturant des moments et des interactions non filtrés par la conscience d'être enregistrés.

De mon point de vue, *Argent Amer* a été réalisé en accord avec les principes du deuxième degré sur l'échelle conceptuelle de Niney. Le réalisateur accompagne les personnages alors qu'ils poursuivent leur vie devant la caméra. Bien que la présence du cinéaste puisse potentiellement influencer leur comportement, sa présence constante crée une dynamique où il devient une partie intégrante de leur environnement. Cette immersion prolongée permet aux personnages de s'habituer à la présence de la caméra au point que le cinéaste devienne presque "invisible", tel un élément naturel de leur environnement.

L'approche de Wang Bing consiste à se fondre dans le quotidien des personnages. En étant continuellement présent et en établissant une proximité durable, il crée un niveau de confort qui réduit les réactions artificielles face à la caméra. Bien que la présence du cinéaste puisse en effet engendrer des modifications dans le comportement des personnages, cette présence constante contribue à les habituer à la caméra au fil du temps, de manière à ce que leur naturel émerge malgré la présence de l'équipe de tournage (parfois il ne tourne pas tout seul, mais avec un deuxième caméraman et un preneur de son).

Aucun des deux films n'adopte l'approche du premier degré, où le réalisateur intervient en demandant explicitement aux personnages de réaliser des actions spécifiques ou de prononcer des paroles déterminées.

En se référant à l'échelle qui balaye le continuum entre documentaire et fiction, les deux films sont clairement ancrés du côté documentaire. Ils sont loin du dernier niveau, qui représente la fiction "pure" où tous les éléments sont fabriqués ou reconstitués.

Les deux films maintiennent une esthétique et une approche à partir de la réalité, cherchant à capter des moments authentiques et des interactions spontanées. Cette démarche se situe dans le spectre du documentaire.

On regrette que, avec son échelle conceptuelle, Niney ne traite pas de la manière dont le contenu documentaire peut évoluer, se transformer, passer du côté de la fiction lors du processus de montage. Le monteur devient alors l'homme d'une deuxième écriture, il peut remodeler complètement le matériel brut.

Le style de Bing est étroitement associé premier niveau de l'échelle de Niney, comme en témoigne clairement cet extrait où Bergala entreprend de définir le style propre de Bing.

Ce cinéaste reprend humblement le cinéma à zéro, avant sa distinction fiction/documentaire, en solitaire pendant de longs mois, à l'aise comme un poisson dans l'eau avec sa petite caméra, dans cette région sinistrée d'une Chine, la Sienne, dont nous n'avions même pas l'idée ni vraiment d'images. Il en est à la fois le visionnaire hugolien, le romancier (dans le genre grand roman russe), le grand reporter et le scénariste improvisateur. C'est le seul cinéaste que je connaisse capable de découper en « tourné-monté » une scène qui se déroule en direct sous ses yeux, en anticipant tout ce qui va se passer, en changeant d'axe à l'avance pour être toujours à la bonne place et à la distance juste, se déplaçant à l'instinct au bon moment, dans le bon rythme, pour trouver le cadre vivant et parfait, avec le souffle d'un John Ford dans ses grandes fictions épiques.

Alain Bergala « cahiers du cinéma », janvier 2004 : p38

Partie 6 : Suivant les modes de Nichols

En examinant les divers modes documentaires établis par Bill Nichols, il est intéressant de constater que les deux films, *Argent Amer* et *Tishe!*, se retrouvent principalement sous le mode de l'observation. Cependant, il est important de noter que ces documentaires ne se limitent souvent pas à un seul mode. Bien que l'observation soit le mode principal pour ces deux films, une recherche plus approfondie révèle des nuances.

En ce qui concerne *Tishe!*, il est pertinent de souligner la présence du mode poétique en plus de l'observation. Ce documentaire va au-delà de la simple capture de la réalité pour créer des séquences qui évoquent des émotions, des symboliques et des métaphores visuelles. Kossakovsky s'inspire beaucoup de l'histoire de l'art du cinéma et de la photographie⁸. Les choix esthétiques et la manière dont les éléments sont agencés contribuent à la création d'une expérience cinématographique qui transcende le simple témoignage visuel de la rue de Saint-Pétersbourg. Ainsi, le mode poétique ajoute une couche supplémentaire, permettant aux spectateurs de ressentir et de réfléchir de manière plus profonde.

D'autre part, *Argent Amer* se démarque par la présence d'interactions entre le réalisateur et les personnages. Cette dynamique interactive transcende le strict cadre de l'observation.

Wang Bing élargit la portée du documentaire vers le mode (légèrement) interactif. Cette approche met en évidence la relation entre le réalisateur et les sujets filmés, révélant les processus de création. En quelque sorte il crée une bulle dans lequel il évolue avec ses personnages dans un décor donné.

Alors que l'observation demeure le mode principal pour *Argent Amer* et *Tishe!*, il est essentiel de reconnaître la coexistence d'autres modes qui enrichissent ces documentaires. *Tishe!* intègre le mode poétique pour une expérience cinématographique plus immersive et symbolique, tandis que *Argent Amer* élargit son cadre vers une légère interactivité qui place le réalisateur dans l'univers dans lequel il puise les éléments de son film.

⁸ Supplément vidéo du film *Tishe I*, 2004.

Partie 7 : Font-ils partie du cinéma contemporain soustractif ?

Pour le cinéma de Wang Bing, la réponse est donné par Antony Fiant, il prend Wang Bing comme un représentant du cinéma contemporain soustractif, en revanche Victor Kossakovsky n'est pas mentionné dans son livre. Wang Bing s'inscrit dans un cinéma d'urgence mais sans devenir un journaliste d'investigation, son style n'est pas du tout journalistique par contre il fixe une mémoire à travers ses films à une Chine qui se veut amnésique. La plupart de ses œuvres travaillent sur une réflexion anthropologique et historique du tournant que ce pays emprunte.

Il s'inscrit clairement dans un cinéma qui guide moins le spectateur dans sa lecture du film qu'un cinéma plus conventionnel.

Dans son cinéma d'urgence, Wang Bing, comme plusieurs cinéastes de la sixième génération du cinéma chinois (voir Chapitre trois partie 1), assume une image, un son et une finalisation moins léchée comme Fiant l'exprime dans cette extrait ci-dessous :

Ce qui distingue Wang Bing de ces cinéastes (Frédéric Wiseman, Serguei Loznitsa, Avi Mograbi, Dieudo Hamadi) est une question d'urgence. Rien ne paraît pouvoir l'arrêter ni même le ralentir. Son inspiration semble continue, les situations dont il rend compte priment, ne peuvent pas attendre, fût-ce au prix d'images et de sons défaillants qui compromettent parfois jusqu'à leur lisibilité ou leur audibilité, au prix d'un mouvement de caméra cahoteux trahissant sa présence ou celle de son micro, ou encore d'un montage imprécis ou d'un étalonnage imparfait. (Fiant, 2019: 16).

Je pense que Kossakovsky aborde la phase de tournage de son film dans l'esprit d'une approche cinématographique soustractive. Plutôt que de suivre un scénario préétabli, très difficile pour ce genre de film, il se concentre intensément sur la scène qui se déroule devant lui, sa rue, en restant ouvert aux événements imprévus qui surgissent au cours de la période de tournage qui s'étale sur plus d'un an.

Un évènement imprévu, qui s'est passé durant le tournage, est par exemple celui de l'avènement de la musique dans son film. À la base l'idée de la bande son était basée sur une réflexion à partir des bruits de la ville de Saint-Petersbourg. Pas uniquement le son que son micro accouplé à la caméra enregistre mais une recherche sonore des bruits de la ville qui ne se restreignent pas à son univers proche. Mais alors qu'un ami musicien lui avait envoyé une composition musicale personnelle qu'il était en train d'écouter, dans sa rue des policiers étaient en train de courir après des fugitifs, il n'a pas eu le temps de couper le son de sa chaîne hifi pour filmer la scène, le son de son ami compositeur a donc été enregistré par le micro de sa caméra en même temps que la « saynète » des fugitifs. C'est un accident audiovisuel, selon lui un heureux accident (pas la question des fugitifs et de la répression en soi) qui lui a donné l'idée de travailler avec son ami compositeur la bande-son de son film.

Lorsque la musique fait son apparition dans les films de Wang Bing, elle provient de la musique que les personnages écoutent eux-mêmes. En revanche, dans *Tishe !*, la musique est spécialement composée pour donner du rythme et s'aligner avec l'esthétique du cinéma burlesque muet.

La psychologie des personnages est peu abordée dans les deux films. D'une certaine manière le cinéma de Wang Bing n'extrait jamais les personnages de leur contexte et de l'espace dans lequel ils évoluent notamment par l'utilisation de courtes focales. Même lorsque la caméra se rapproche des personnages, en filmant avec un grand angle, ces derniers demeurent toujours ancrés dans leur environnement.

Cet espace confus, leur quartier, leur chambre et les ateliers, me fait penser à une projection psychologique des personnages dans l'espace réel. Un peu comme dans l'Expressionnisme Allemand où le décor « transpirait » l'état psychologique des personnages.

le spectateur de ces films relie à mon avis l'état psychologique des personnages à l'environnement confus dans lequel ils évoluent.

Dans « Tishe ! » nous nous trouvons dans une situation semblable, selon mon point de vue : les personnages sont associés à l'état de délabrement de la rue. Même si Kossakovsky fait des « ultras zoom », son intention n'est pas de retirer les personnages de leur contexte, il donne un autre sens aux choses comme au morceau de bitume mais, me semble-t-il, pas aux gens.

Fiant insiste sur cet aspect du non développement psychologique des personnages dans les films contemporains soustractifs. Mise à part cette possible association psychologie – espace, la psychologie des personnages n'est pas développée dans ces films.

Là où Kossakovsky se distingue aussi de Wang Bing et d'une partie des cinéastes contemporains soustractifs, c'est dans la partie montage et retravail du rythme des images en post-production. L'idée de retravailler la cadence des images n'est pas dans l'essence du cinéma contemporain soustractif.

Je pense que les deux cinéastes avaient une idée derrière la tête avant de se lancer dans des projets aussi ambitieux. Wang Bing savait très bien que le rythme effréné des ouvriers immigrés des campagnes montrerait l'envers du décor d'une Chine triomphante et Kossakovsky, à mon avis, avait un postulat de base quant à l'impossibilité à la ville de Saint-Pétersbourg de se restaurer et de se préparer en vue de célébrer son tricentenaire. L'analogie réside avec le trou de la rue, constamment réparé mais qui persiste à se rouvrir représentant ainsi cette situation.

Antony Fiant parle d'un contexte de démantèlement des structures collectives dans certains films du cinéma soustractif. En explorant les profondeurs historiques de ces œuvres appartenant au courant cinématographique soustractif contemporain, une trame se dessine, dévoilant les défis majeurs auxquels les sociétés sont confrontées pour continuer à avoir des liens collectifs solides. Ces films mettent en évidence une érosion du sentiment de communauté, illustrée par exemple par le démantèlement des structures socialistes en Chine et dans l'ancien bloc soviétique. Les créations cinématographiques de Wang Bing se situent au sein de cette toile de fond, marquée par une perception de déclin du collectif.

De manière similaire, Kossakovsky aborde une perspective peut-être moins claire, mais tout aussi pertinente, en exposant la question de l'état actuel de la Russie.

Ces deux cinéastes partagent une approche de la création cinématographique qui diffère de la norme. Plutôt que de se conformer à un scénario rigide et préétabli, ils adoptent un fil conducteur qui leur permet de naviguer à travers les réalités changeantes. Cette approche leur permet de capturer l'essence même de ce qui se déroule devant la caméra. Plutôt que de restreindre le processus de tournage en suivant un plan. Ils embrassent l'incertitude et la spontanéité, ce qui se traduit par des œuvres qui respirent l'authenticité et la vie réelle. Cette liberté leur permet de saisir les moments authentiques et inattendus qui apparaissent, ajoutant une profondeur et une texture uniques à leurs films. Cette approche non conventionnelle de la narration donne lieu à des œuvres cinématographiques qui échappent aux conventions.

Par la manière dont Wang Bing envisage l'idée de raconter une histoire est très originale comme le montre l'extrait ci-dessous, il va dans le sens de « moins de scénario », un élément clef du cinéma soustractif d'après Fiant.

Wang Bing dans le livret qui accompagne le DVD « les trois sœurs du Yunnan » (2012)
« Depuis les années 1990, le cinéma a beaucoup déconstruit le récit, ou du moins élaboré des scénarios plus relâchés. Quand j'ai commencé *À l'ouest des rails* en 1999, je me souviens m'être dit que ce tournant-là me convenait : les personnes que je filme portent en eux une histoire très forte, et leurs relations charrient aussi une certaine théâtralité. Je continue de faire à chaque fois l'expérience de la liberté et du réalisme qu'offre la forme documentaire, dans lequel le récit se crée à travers les personnes ». Propos recueillis par Charlotte Garson au festival des trois continents, novembre 2013 Traduction Amandine Aveline.

Partie 8 : Ces films sont-ils inspirés par le Néorealisme italien ?

Wang Bing se dit inspiré par le travail cinématographique de Tarkovsky pour son approche du temps et de l'espace et d'Antonioni probablement pour sa manière différente de narrer une histoire. Mais Antonioni et Tarkovsky ne font pas partie du néorealisme italien. Antonioni s'en démarque en disant que le cinéma dans le néorealisme italien est au service de la réalité alors que pour lui la réalité est au service du cinéma. (Schifano, 2022 : 71)

D'après ma perspective, l'œuvre de Wang Bing, qu'il s'agisse de ses films de récréation comme par exemple *Le Fossé* ou de ses documentaires, reflète une approche cinématographique qui est similaire au courant cinématographique néorealiste italien (avec ou sans Antonioni). Cette approche se rapproche davantage de la veine de films tels que *Le voleur de bicyclette* de De Sica, *Rome ville ouverte* et *Allemagne année zéro* de Rossellini, plutôt que de la tendance représentée par *Ossessione* de Visconti.

Les œuvres emblématiques telles que *Ossessione* se concentrent davantage sur leurs personnages, laissant moins d'espace, moins de second plan. Ce second plan qui n'est pas contrôlé par l'équipe de tournage, laisse le réel s'exprimer. Les choix de cadrage et de montage de cette tendance semblent s'inscrire dans le registre d'un cinéma plus traditionnel, à mon avis.

En raison essentiellement de considérations économiques, le Néorealisme italien sort des studios pour filmer dans la rue, utilise des acteurs parfois non professionnels et laisse la vie couler naturellement à l'arrière-plan. Wang Bing ne travaille pas dans les studios, Dans *Argent Amer*, il conçoit son œuvre à la manière d'un film choral comme certains films néorealistes le faisaient où une variété de personnages se croisent.

Wang Bing laisse la vie se passer devant sa caméra :

Je pense que la chose la plus intéressante dans le cinéma n'est pas de créer une histoire – en tout cas, je ne suis pas le genre de réalisateur qui se propose d'en créer une, Je préfère observer les gens. Si vous observez une personne intéressante pendant un certain temps, vous vous rendrez compte qu'il y a une histoire très intéressante dans la vie de cette personne.⁹

La manière dont la musique est abordée est semblable. Les musiques présentes dans les films néorealistes sont souvent intradiégétiques, ou en tout cas très différentes du cinéma classique de l'époque. Quand il y a de la musique dans les films de Wang Bing, il s'agit de la musique que les personnages écoutent et qui est captée par le microphone de la caméra. Alors que la musique de *Tishe !* est composée en vue de rapprocher le film de l'esthétique du cinéma burlesque muet même si l'idée initiale de la musique est arrivée par un heureux « accident » durant le tournage (voir partie 6 de ce chapitre) .

⁹ <https://www.bozar.be/fr/regardez-lisez-ecoutez/qui-est-wang-bing> consulté le 10/07/2023

La société italienne de l'époque était en pleine mutation (deuxième partie de la deuxième guerre mondiale et post deuxième guerre mondiale). La société que Wang Bing filme est une société en pleine mutation du collectivisme au capitalisme. Wang Bing et le Néoréalisme s'inscrivent donc dans l'urgence de capter le changement et réalisent un cinéma d'urgence dans une société en mutation.

Les espaces laissés par la guerre sont délabrés dans l'Italie de l'époque comme les espaces chinois de Wang Bing filme. Que ce soit la campagne dans *Les trois sœurs du Yunnan* ou l'espace industriel dans *L'Ouest des rails* qui témoigne du démantèlement d'une zone industrielle qui occupait un million d'ouvriers ou encore le quartier transformé à la va-vite pour devenir des ateliers de confection dans *Argent Amer* et *15 heures*.

Wang Bing se retrouve dans une situation comparable à celle que le néoréalisme italien avait connu et la manière de filmer (caméras légères, peu ou pas de machinerie, pas ou peu d'éclairage), soixante ans plus tard, est très ressemblante même si la technologie a évolué. Les films de Wang Bing sont possible grâce à une technologie digitale qui permet pour un cinéaste qui produit énormément de rushes de filmer sans se soucier de la quantité.

Antony Fiant illustre bien cette idée de l'importance de l'avènement des nouvelles technologies pour Bing comme c'était le cas aussi pour le Cinéma Direct :

À ce titre, c'est plutôt – la voix off en moins - dans la lignée des cinéastes du direct de la fin des années 1950 et des années 1960 (Jean Rouch, Michel Brault, Robert Drew) qu'il faudrait inscrire le cinéaste chinois, eux qui expérimentaient une nouvelle technique offerte par le 16 mm synchrone. L'apparition de Wang Bing au moment du basculement dans le XXIème siècle et vers le tout numérique correspond donc à une nouvelle forme d'amateurisme assumé, de corps filmant, de documentaire en train de ce faire, sans recul, imparfait, quitte à ce que son cinéma soit perçu comme brut ou inachevé. (Fiant, 2019: 16).

Wang Bing appartiendrait-il à un néo-néoréalisme comme d'autres cinéastes chinois de la sixième génération ? Serait-ce une manière de le classer, de le cataloguer?

Conclusion

En parlant de cinéma et d'écriture, on fait généralement référence au scénario, un document écrit préalablement à la phase de tournage, structuré, qui possède ces propres règles. Il détaille les aspects physiques de chaque séquence, y compris les lieux, tout en incluant les dialogues entre les personnages. Il s'agit d'un texte qui va permettre de guider la réalisation du film, une première écriture.

Dans les films étudiés le scénario n'existe pas. L'écriture, la manière de composer le film, est tout autre. Une idée de base existe, un élément qui va enclencher le début du film mais elle n'aboutit pas à un scénario préexistant au tournage.

Des choses étonnantes qui se passent par sa fenêtre à Saint-Petersbourg interpelle Victor Kossakovsky, une rencontre avec des adolescentes dans les montagnes du nord-est de la Chine qui vont partir dans quelques jours à des milliers de kilomètres pour gagner leur vie suscite l'intérêt de Wang Bing.

Ces cinéastes commencent à filmer ces gens, ces situations qui ont éveillé leur sensibilité de réalisateur avec une certaine liberté d'action. Ils ont une certaine liberté car ils commencent à travailler avec une structure souple, une caméra légère et pas d'équipe de tournage.

Pour tourner ils sont en général dans un état d'esprit particulier, une posture psychologique qui est au cœur de leur acte créatif, ce que j'appelle l'étant filmant. Cette idée met en avant l'importance de la connexion humaine et de l'immersion dans le processus de création cinématographique, elle représente une forme d'écoute profonde qui transcende les échanges verbaux.

Guidés par cette approche, ces cinéastes vont façonner les récits qu'ils souhaitent narrer à partir des éléments concrets de la réalité, ou bien laisser émerger des histoires en accompagnant les personnages.

Nos deux cinéastes prennent leurs images et leurs sons dans ce qui se trouve devant eux, ils ne modifient pas la réalité. Il n'y a pas de mise en scène préalable au tournage. Nous nous trouvons dans une situation profilmique

Chez Wang Bing les personnages peuvent, malgré tout, modifier très légèrement leur attitude à cause de la présence de la caméra, chez Kossakovsky la caméra est invisible et donc ne modifie pas le comportement des personnes filmées.

Cet acte d'écrire un documentaire continue au montage, le montage est considéré comme la seconde écriture d'un film. Dans notre cas plus que jamais, alors que dans le cinéma de reconstruction si le scénario a été bien construit, il n'y a pas de surprise au montage. Ici, dans le cinéma que j'analyse, le défi est considérable, comment entrelacer les plans des différents personnages chez Bing ? Quelle transfiguration Kossakovsky va réaliser pour donner un ton poétique ou créer son monstre tellurique ?

Oui l'écriture documentaire continue au montage. Silence ! Le nom du film de Kossakovsky a peut-être été découvert lors du montage. Mais quelle découverte ! D'une importance

fondamentale, quelle tranfiguration ! « Tishe ! » dit-elle en cherchant son chien, il détourne le mot de son contexte pour écrire la fin du film, silence dans le sens que l'histoire est terminée mais aussi pour dire qu'on en a marre de ce cirque, de ce morceau de bitume devenu une masse tellurique qui continue à susciter une agitation constante.

Toute la structure narrative est affinée au montage, l'esthétique y est travaillée, Kossakovsky accélère les images, ajoute de la musique qui fait basculer le film dans un univers burlesque du cinéma muet.

L'écriture documentaire trouve une grande part de son sens et de son impact au cours de cette étape cruciale qu'est le montage, ce qui n'est pas le cas dans les films de reconstruction.

Par opposition, les films de reconstruction sont planifiés à l'avance, avec des scénarios préétablis qui dictent la façon dont les événements doivent être représentés. Le montage dans ces films est souvent plus axé sur l'assemblage des éléments préparés en amont, réduisant la marge de manœuvre pour des découvertes spontanées et pour l'émergence d'idées nouvelles.

Lors du tournage d'un documentaire, le réalisateur se trouve confronté à une réalité en constante évolution. Les sujets, les personnes et les situations filmées ne peuvent être contrôlés comme dans une production de fiction. Ainsi, le tournage offre des moments uniques et spontanés, capturant des instants réels et authentiques. Cependant, ces éléments bruts ne prennent leur véritable signification et structure que pendant le processus de montage.

Le montage permet de donner du rythme à l'histoire, de créer des transitions significatives entre les scènes, de jouer avec la temporalité.

La dimension du temps est différente chez les deux cinéastes. Chez Bing on a l'impression d'une histoire qui se passe dans un temps linéaire et continu, le spectateur entre dans le train pour la ville et respire quand le ballot de vêtement est terminé à la fin du film. Alors que chez Kossakovsky le film est monté par fragments temporels qui rappellent les saynètes du cinéma des premiers temps, mais par opposition aux saynètes, ces fragments sont montés d'une manière dynamique, on est loin des « vues » des frères Lumières. Dans *Tishe!* une année se passe avec des saisons bien marquées, de la neige, du soleil, du vent, des feuilles qui tombent.

Non le documentaire n'est pas simplement un portrait du monde extérieur, du réel. Ce réel vaste et impossible à cerner dans son entièreté, cette matrice infinie.

Comme disait Grierson, le premier à avoir écrit une définition du documentaire, le documentaire est : « Un traitement créatif de l'actualité »¹⁰. Dans sa définition, il y a le terme créatif, qui renvoie à l'idée de créer quelque chose.

L'acte créatif n'est pas propre au cinéma de fiction, le terme fiction pris dans le sens de reconstitution d'une situation, notre septième barreau sur l'échelle de Niney. Nos

¹⁰ *Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire »*, Caroline Zéau, consulté le 10/07/2023 à l'adresse : <https://journals.openedition.org/1895/4104>

documentaristes fictionnalisent la réalité, ils la transcendent pour lui trouver des histoires à raconter, ils émettent un acte créatif en écrivant leur films à partir de celle-ci.

Bill Nichols met en évidence cet acte créatif dans un de ses modes en disant que l'acte créatif est en premier plan, des images et des sons produits par l'ambiguïté du subjectif, du sensoriel, de l'imaginaire, de l'émotion. Le processus de construction du signifiant est une couche au-dessus des signifiants construits. Cette production de signifiant fait partie de l'écriture cinématographique. Écrire un documentaire se fait certainement dans la phase de tournage, comment composer avec le réel l'écriture qui je suis en train de réaliser ? Comme dirait Cao Guimaraens¹¹: « l'écriture d'un film documentaire prend forme au fur et à mesure que le film se réalise. »

Les histoires entrelacées que Wang Bing nous montre révèlent toute la sophistication de son écriture, ici a reçu pour ce film le prix du scénario à la Mostra de Venise (sélection Orizzonti 2016), ce qui prouve aux yeux du jury, aux yeux des spectateurs le développement d'une orchestration, d'une composition du réel.

Le documentaire informe, par exemple sur la situation de la Chine actuellement ou sur les préparatifs de la commémoration du tricentenaire de Saint-Petersbourg, d'une manière indirecte mais ce n'est pas sa priorité. Les films de fictions, qui ne filment pas dans un univers totalement fictifs, ont aussi un contenu informatif, encore une fois documentaire et fiction ne se séparent pas. Il s'agit de cinéma dans les deux cas.

Le documentaire est une forme de cinéma, ce n'est pas simplement une tentative (impossible mais c'est un autre débat) de reproduire la réalité.

Dans les films étudiés, le spectateur sort de sa zone de confort. Il est moins guidé, il n'y a pas de voix off, de sous-titres explicatifs ou encore une introduction au sujet. Le spectateur doit faire son propre chemin. c'est lui qui, en ayant une attitude active, va chercher l'information. Il s'émancipe comme dirait Antony Fiant : « D'un poème à l'autre, les esthétiques et dramaturgies de la soustraction contribuent ainsi fortement à l'émancipation du spectateur de cinéma contemporain »(Fiant, 2014: 195).

Ces films font partie du Cinéma Soustractif décrit par Antony Fiant, un cinéma qui permet de mettre en évidence l'essence du cinéma, travailler seul (ou presque) en mettant en place un dispositif qui permet de rentrer dans un état d'esprit en connivence avec le réel pour mieux raconter les histoires. En travaillent avec des moins (moins de scénario, d'équipe, de musique) on arrive, selon lui, à plus de cinéma.

¹¹ Cao Guimaraens. *Une écriture qui prend forme à mesure qu'elle est réfléchie*, Rafael De Almeida, consulté le 10/01/2022 à l'adresse :

<https://journals.openedition.org/cinelatino/6137>

Kossakovsky compose son film avec de la musique extradiégétique, mais il aurait voulu faire une bande son avec une symphonie des bruits du réel¹². Dans ce cas il aurait aussi travaillé avec « des moins » dans la bande son. Kossakovsky rentre bien dans le concept de cinéma Contemporain Soustractif quand il dit que les impressions, les sensations que le film laisse chez le spectateur sont plus importantes que l'histoire racontée.

La question de l'intimité est pour moi une question importante dans le cinéma documentaire. Je discorde d'Agnès Varda quand elle dit que l'intimité ne va pas de pair avec le cinéma. La séquence des jeunes adultes saouls sous la pluie dans *Tishe !* est d'une grande intimité, sur la scène imaginaire de Kossakovsky. Plus qu'une répétition de *Chantons sous la pluie*, ce moment nous fait voyager dans le monde de ces deux amoureux. La séquence de la dispute du couple dans *Argent Amer* et celle de l'adolescente sur son lit montrant au cinéaste des photos sur son téléphone sont des moments de grande intimité. Pour moi le film de Wang Bing aurait pu s'appeler : « *Viens !* » Ou encore : « *suis-moi !* », Je vais te présenter mon monde, tu vas rentrer dans l'intimité de celui-ci.

La définition de l'écriture du dictionnaire *Littré* indique la notion de mémoire, l'écriture est un support qui remplace la mémoire. La mission cinématographique de Wang Bing est de créer à l'aide de ses films une mémoire de l'histoire non racontée de la Chine et de l'homme chinois. Et aussi de créer une mémoire des transformations de la Chine contemporaine. Son cinéma est l'écriture de la mémoire d'un pays qui se veut amnésique. Kossakovsky a écrit un film dans les coulisses de la Russie dont les plaies ne se referment pas.

¹² *Supplément au DVD Tishe !*, Dalle, Benoit, Entretien avec Victor Kossakovsky, image et montage, Potemkins films, 2013

Annexes

Photogrammes extrait du film Tishe !



Une phrase apparemment anodine qui devient le titre du film.



Une voie sans issue.



Un reflet dans le bitume qui se transforme sous les yeux de Kossakovsky.



Il y a un metteur en scène présent dans le film, la rue est la scène.

Photogrammes extrait du film Argent Amer



Une invitation à rentrer dans son monde : « suis-moi » ou « viens ! »



Un chaos urbain.



Présence du cinéaste dans le film.

Bibliographie

Livres

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Malakoff, Armand Collin, 2008

AUMONT Jacques, *Montage « la seule invention du cinéma »*, Paris, Vrin, 2015

BINH N.T. et MOURE José, *Documentaire et fiction, allers-retours*, France, Les impressions nouvelles, 2015

BIZERN Catherine, *Cinéma documentaire, Manière de faire, formes de pensée*, Paris, Éditions ADDOC et Yellow Now, 2022

CAILLAT François, *Le style dans le cinéma documentaire*, Paris, Éditions ADDOC et L'Harmattan, 2006

BINLS, N.T. *Documentaire et fiction, allers-retours*, Paris, les impressions nouvelles, 2015

BRESCHAND Jean, *Le documentaire l'autre face du cinéma*, Farigliano, Les Cahiers du cinéma, 2002

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975

BURDEAU Emmanuel et RENZI Eugenio, *Wang Bing, Alors la Chine*, Paris, Les prairies ordinaires, 2014

dE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2016

De NAVACELLE Marie-Christine et SIEGEL Joshua, *Frederick Wiseman*, Paris, Gallimard, 2010

DE SHUTTER Laurent, *Théorie du trou*, Éditions Léo Scheer, 2013

DUJARDIN, Francis, *regards sur le réel, 20 documentaires du 20^e siècle*, Bruxelles, Yellow Now, 2013

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Vertov, l'invention du réel !*, Paris, L'Harmattan, 1997

FIANT Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014

FIANT Antony, *Wang Bing, un geste documentaire de notre temps*, Laval, 2019

FREDDUCCI Laura, MÉVEL Quentin, ROCABOY Séverine, *Frederick Wiseman, à*

l'écoute, Levallois-Perret, Playlist Society, 2017

FOSTER Hal, *O retorno do real*, São Paulo, Cosac Naify, 2014

KILBORNE Yann, *L'analyse du film documentaire*, Malakoff, Armand Colin, 2022

GAUTHIER Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, ST-Just-La-Pendue France, Armand Colin Cinéma, 2008

GAUTHIER Guy, *Un siècle de documentaires français, Des tourneurs de manivelles aux voltigeurs du multimédia*, Malakoff, Armand collin, 2004

JAMES Alison et Reig Christophe, *Frontières de la non-fiction, littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013

JOURNOT Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2019

LEBOUTTE Patrick, *Ces films qui nous regardent, une approche du cinéma documentaire*, Bruxelles, La médiathèque, 2002

LIOULT Jean-Luc, *À l'enseigne du réel, penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004

MAURY Corinne, *Habiter le monde, Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée – Belgique, Éditions Yellow Now, 2011

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, 2006

PERNIN Judith, *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine, Histoire, esthétique et discours visuels (1990-2010)*, Rennes, PUR, 2015

PINEL Vincent et PINEL Christophe, *Dictionnaire Technique du cinéma*, Malakoff, Armand Collin, 2016

SIGAAR Jacqueline, *L'écriture du documentaire*, Paris, Éditions Dixit, 2010

SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Malakoff, Armand Colin, 2022

Dictionnaires

Le Littré, Éditions Gallimard et Hachette, 1956.

Le Nouveau Littré, Éditions Hachette, 2008.

Le Robert, Éditions Robert, 1973.

Le Petit Larousse illustré, Éditions Larousse, 2018.

Le Dictionnaire Universel Francophone, Éditions Hachette, 1997.

Films

Da janela do meu quarto, Cao Guimarãens, Production Cinco em Ponto, 2004.

Les âmes mortes, Wang Bing, Production les films d'ici, 2018.

Argent amer, Wang Bing, Production Sonia Buchman, Nicolas R. de la Mothe, Vincent Wang et Mao Hui, 2016.

Russie - un peuple qui marche au pas, Bolchakova et Dorman, Capa Press, 2023.

Tishe!, Victor Kossakovsky, Production Victor Kossakovky, 2003.

Supplément au DVD *Tishe !*, Giuliana Nicolas, Entretien avec Arnaud Hee, Potemkins films, 2013.

Supplément au DVD *Tishe !*, Dalle, Benoit, Entretien avec Victor Kossakovsky, image et montage, Potemkins films, 2013.

Les trois sœurs du Yunnan, Wang Bing, ALBUM Productions, Chinese Shadows et Arte Éditions, 2012.

Revues-Articles

Cahiers du cinéma, N°586 janvier 2004.

Cahiers du cinéma, N°796 mars 2023.

Revista rumores, da janela do meu quarto, Almeida Tavares Borges dialogos (im)provaveis, Edição 9, São Paulo, 2011.

Esprit, mai 2012, Paris, Article : La chine de Liu Xiaobo et Wang Bing.

IDOC Images Documentaires, N°77 Wang Bing, Juillet 2013.

IDOC Images Documentaires, 50/51, 2004.

Recherche internet

À Cannes, Wang Bing, marathonien des oubliés du miracle chinois - rtbf.be, consulté le 05/06/2023 à l'adresse :

<https://www.rtbef.be/article/a-cannes-wang-bing-marathonien-des-oublies-du-miracle-chinois-9913370>

Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire », Caroline Zéau, consulté le 10/07/2023 à l'adresse : <https://journals.openedition.org/1895/4104>

Cao Guimaraens. Une écriture qui prend forme à mesure qu'elle est réfléchié , Rafael De Almeida, consulté le 10/01/2022 à l'adresse :

<https://journals.openedition.org/cinelatino/6137>

Comment ne pas écrire un scénario documentaire ?, Laurence Roth, 2021, consulté le 12/02/2023 à l'adresse :

<https://journals.openedition.org/entrelacs/6055>

Jogos de Ideias, entretien avec Cao Guimaraens, Ferreira Claudiney, Itau Cultural, Belo Horizonte, 2011. Consulté à l'adresse :

https://www.google.com/search?client=safari&sca_esv=556283150&rls=en&q=Ferreira+Claudiney,+entretien+avec+Cao+Guimar%C3%A3es,+Jogos+de+Ideias,+Itau+Cultural,+Belo+Horizonte,+2011.&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwj43MKfh9eAAxW4gv0HHZfvCwIQBSgAegQICxAB&biw=683&bih=875&dpr=1

Lo real y lo imaginario en el cine de Victor Kossakovsky, de Fernández Fernández Christóbal, consulté le 05/05/2014 à l'adresse :

<https://repositorio.uam.es/handle/10486/3912>

Masterclass, 10 rules, by Victor Kossakovsky, IDFA, 2005, consulté le 14/10/2022 à l'adresse:

<https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Masterclass%2C+10+rules%2C+by+Victor+Kossakovsky%2C+IDFA%2C+2005.&ie=UTF-8&oe=UTF-8>

Qui est Wang Bing ?, bozar.be, consulté le 10/07/2023 à l'adresse :

<https://www.bozar.be/fr/regardez-lisez-ecouter/qui-est-wang-bing>

Sounds real Tishe ! – Nicolas Rapold interviews Victor Kossakovsky and Alex Dudarev, IDFA podcast, consulté le 09/05/2023 à l'adresse :

<https://soundcloud.com/idfapodcast/sounds-real-tishe-nicolas-rapold-interviews-victor-kossakovsky-and-alex-dudarev-24-november-2015>

Victor Kossakovsky : View from a window, Lars Movin, consulté le 04/05/2023 à l'adresse :

<https://www.moderntimes.review/interview-victor-kossakovsky/>