



Décadrages
Cinéma, à travers champs

18 | 2011
Mario Ruspoli et le « cinéma direct »

« Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ?

Séverine Graff



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/215>
DOI : 10.4000/decadrages.215
ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2011
Pagination : 32-46
ISBN : 978-2-9700668-2-8
ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Séverine Graff, « « Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrages* [En ligne], 18 | 2011, mis en ligne le 10 avril 2012, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/215> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.215>

© Décadrages

« Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ?

par Séverine Graff

« Cinéma direct », « Cinéma-vérité », « Candid Eye », « Living Camera », « Cinéma-sincérité », « Cinéma-authenticité », « Ciné ma vérité » : dans le domaine du cinéma non-fictionnel, le début des années 1960 se distingue par de nombreuses innovations techniques (caméra 16mm légère et silencieuse, magnétophone synchrone), mais aussi terminologiques et théoriques. Cinéastes et commentateurs de l'époque, dans une volonté de rompre avec le label « documentaire », vont proposer une multitude d'expressions pour définir cette vague de films qui se réclament d'une proximité « immédiate » avec la réalité. Ainsi, chacune de ces étiquettes cherche entre 1960 et 1965 à s'imposer pour fédérer un corpus en mal d'homogénéité.

Il serait illusoire de prétendre donner ici une définition exacte et stable de chacune de ces expressions car leur signification varie considérablement en fonction du contexte d'énonciation. Cette volubilité terminologique, propre, comme le rappelle Olivier Lugon¹, au champ des arts « documentaires », ne fait néanmoins pas de ces expressions des coquilles vides que l'historien peut remplir à sa convenance. La pratique qui consiste à décontextualiser et déshistoriciser ces termes est cependant bien fréquente dans l'historiographie du cinéma non-fictionnel de cette période. Ainsi, en invoquant le prétexte des polémiques que la notion aurait engendrées², la quasi totalité des historiens francophones rejette le terme « cinéma-vérité », pourtant le plus couramment usité à l'époque, au profit de « cinéma direct » dont nous verrons qu'il n'est employé à grande échelle qu'à partir de 1965. Par contre, les historiens anglophones continuent à parler pour cette période de « cinéma-vérité », réservant « direct cinema » pour désigner un *style* de filmage caméra à l'épaule³. Bien difficile pour le lecteur francophone de savoir exactement à quoi les différentes étiquettes citées en introduction du présent article renvoient, tant les historiens chargent ces termes de significations différentes, voire contradictoires. Ainsi, pour Gilles Marsolais, le terme

¹ Olivier Lugon, « L'anonymat d'auteur », in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Paris, Jeu de Paume, 2006.

² En 1974, Gilles Marsolais, l'un des premiers historiens du mouvement, déplore : « Malheureusement, l'expression cinéma-vérité fut [...] l'objet d'interprétations erronées de la part des critiques et du public », *L'aventure du cinéma direct*, Laval/Québec, 400 coups, 1974, p. 24. Guy Gauthier, dans l'ouvrage qu'il coécrit avec Philippe Pilard et Simone Suchet *Le documentaire passe au direct*, appelle en introduction « [à] refuser l'expression cinéma-vérité, génératrice de polémiques sans issue », Montréal, VLB, 2003.

³ Pour plus de précisions sur l'emploi des termes dans les histoires anglo-saxonnes, je renvoie le lecteur aux ouvrages de Brian Winston : *Claiming the Reel: the Griersonian Documentary and its Legitimation*, Londres, British Film Institute, 1995 ; *Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television*, Londres, British Film Institute, 1996 ; *Media, Technology and Society: A History. From Telegraph to the Internet*, Londres, Routledge, 1998 ; *Lies, Damn Lies and Documentaries*, Londres, British Film Institute, 2000.

« cinéma direct » inventé par Ruspoli désigne un « moment effervescent » du cinéma français, américain et canadien entre 1958 et 1965 alors que le « cinéma-vérité [n'est] qu'une expression malheureuse »⁴. Pour François Niney, par contre, « cinéma direct », expression attribuée sans référence à Michel Brault, désigne le cinéma québécois, par opposition au « *cinéma-vérité* français » et au « Living Camera américain »⁵. Autre exemple de cette complexité : en tapant « cinéma-vérité » dans l'encyclopédie libre Wikipédia, la recherche est automatiquement redirigée vers la page « cinéma direct », comme si ces deux termes désignaient la même réalité ou comme si la recherche du terme vertovien était forcément un lapsus de l'internaute⁶. Face à un corpus aux frontières (géographiques, techniques, institutionnelles, théoriques) si difficilement saisissables, les historiens ont parfois été tentés d'utiliser ces termes de manière anhistorique pour ordonner cette matière instable.

⁴ Gilles Marsolais, *op. cit.*, p. 15.

⁵ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 138.

⁶ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéma-vérité> (page consultée le 9 août 2010).

Une histoire terminologique de cette période reste à faire, et cet article, aux ambitions bien plus modestes, ne propose que de retracer dans les grandes lignes l'émergence du concept ruspolien de « cinéma direct ». Dans cette histoire des discours, Mario Ruspoli occupe une place centrale et complexe : il inscrit au début des années 1960 son travail dans la veine du « cinéma-vérité » initié par *Chronique d'un été* (Jean Rouch, Edgar Morin, France, 1961), puis, dès 1962, propose la fameuse expression « cinéma direct » qui ne sera adoptée à large échelle que vers 1965.

Après un bref avant-propos sur la notion de « documentaire », nous rappellerons les grandes étapes de l'émergence du concept de « cinéma direct ». Mais au-delà d'une histoire factuelle des labels employés, cette recherche a comme principal objectif d'explorer les propositions théoriques qui sont subordonnées à ces termes. Nous verrons que cette période d'avènement des techniques légères est extrêmement riche du point de vue de la théorisation des pratiques documentaires et que, loin d'être des questions de détails comme le suggèrent parfois certains historiens, les parti-pris terminologiques offrent une entrée essentielle pour saisir les nuances et les évolutions de ces théories émergentes. Or Mario Ruspoli joue, dans cette perspective, un rôle capital parce qu'il propose, au fil de nombreux entretiens et dans son rapport de 1963 pour l'UNESCO *Groupe synchrone cinématographique léger*, une réflexion particulièrement riche sur la fonction, l'éthique et la finalité du film documentaire léger.

« Documentaire » : notion obsolète

Pour appréhender les tensions terminologiques qui marquent le début

7 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 620.

8 John Grierson, « Moana », in *New York Sun*, 8 février 1926.

9 Pour plus de renseignements sur les documentaires des années 1940, voir l'article de l'équipe de recherche de Roger Odin : « Le documentaire et le Groupe des Trente » et celui de Michèle Lagny : « A la rencontre des documentaires français », in Roger Odin (éd.), *L'âge d'or du documentaire*, Paris, L'Harmattan, 1998.

10 Edgar Morin, « Résumé », Insitut Lumière Lyon, Archives Argos, Fonds *Chronique d'un été*. A noter que Morin parle de « films dit documentaires » lorsqu'il désigne les films vus à Florence dans « Pour un nouveau 'cinéma-vérité' », in *France-Observateur*, n° 506, 14 janvier 1960. J'y vois, là aussi, une manière de prendre de la distance avec ce terme.

11 Un exemple de cette rupture lexicale : Jean-Paul Sartre déclare en 1962 à propos de *Regard sur la folie* : « Le film de Mario Ruspoli n'est pas un documentaire ; il nous invite par d'admirables images à faire pour la première fois l'expérience de la maladie mentale ». [Collectif], *Regard sur la folie de Mario Ruspoli (prix du film expérimental et d'avant-garde au festival de Bergame 1962)*, Paris, Argos Films, 1962, p. 1.

12 Gideon Bachman, « Le cinéma-vérité new yorkais », in *Cinéma 62*, n° 64, mars 1962, p. 47.

13 Entre 1960 et 1965, nombreux sont les commentateurs qui interrogent la place des films du « cinéma-vérité » dans les salles. Ainsi, cette remarque de François Truffaut dans le numéro « cinéma-vérité » d'*Artsept* : « Mon idée est que les films « cinéma-vérité » sont très utiles pour les gens du spectacle, les réalisateurs, les producteurs, les acteurs, mais qu'ils n'offrent aucun intérêt pour le public ; il me semble que les films de ce genre devraient être montrés gratuitement. Ce n'est pas une blague et d'ailleurs, les réactions des spectateurs à *Chronique d'un été*, selon que la projection était gratuite ou payante étaient diamétralement opposées. Autrement dit, on peut faire payer les gens pour leur montrer un mensonge organisé mais pas pour leur montrer de la vérité vraie. », « Lettre de François Truffaut », in *Artsept*, n° 2, 1963, p. 110.

14 La définition du verbe « documenter » est « fournir des documents, informer ». Alain Rey, *op. cit.*, p. 137.

des années 1960, il faut revenir en préambule sur une rupture initiale : l'abandon du terme « documentaire » utilisé jusqu'alors.

Le *Dictionnaire historique de la langue française* situe vers 1910 l'emploi de l'adjectif en français, par exemple dans l'expression « scènes documentaires », et dès 1915 celui du substantif « documentaire » qui s'impose pour désigner un film didactique (technique, industriel, agricole) ou de voyage⁷. La première utilisation anglaise est fameuse : « documentary » apparaît en 1926 sous la plume de John Grierson, parlant du film de Flaherty *Moana*⁸. Comme le souligne Roger Odin, « documentaire » connaît un vif succès dans les années 1930 et 1940 pour parler, en photographie ou en cinéma, d'une réalisation qui revendique un lien privilégié avec la réalité. Projetés en première partie de séance, avant le long métrage de fiction, les films « documentaires » ont alors une visée essentiellement pédagogique et éducative qui leur vaut le surnom narquois de « docucu »⁹. Ainsi, compte tenu de sa longue tradition didactique et du rapport vertical qu'il présuppose avec l'objet filmé, le terme « documentaire » a mauvaise presse aux yeux des cinéastes du « cinéma-vérité ». A quelques rares exceptions près, ce terme ne sera plus utilisé entre 1960 et 1965 pour définir ces films tournés en caméra 16mm synchrone, qui affirment, comme nous le verrons, un rapport horizontal « d'homme à homme » avec la réalité, matière du film. Edgar Morin souligne ainsi la spécificité de *Chronique d'un été* dans le synopsis du film : « Ce n'est pas un film documentaire. Cette recherche ne vise pas à décrire »¹⁰. Les deux réalisateurs du film, pour consommer cette rupture stylistique, formelle et théorique, adoptent alors un terme plus accrocheur : « cinéma-vérité ». Rouch et Morin seront rejoints par les autres adeptes des techniques légères et par les journalistes de l'époque, et dès le début des années 1960, la terminologie filmique dérivée de « document » est considérée comme dépréciative et obsolète, non seulement pour décrire les expérimentations contemporaines¹¹, mais même lorsqu'il s'agit d'une production antérieure. En témoigne la réaction de Richard Leacock, qui, dans une interview accordée en 1963, s'insurge : « Je ne traiterai pas Flaherty de documentariste ! »¹². Cette rupture lexicale vise donc à concrétiser une scission avec un cinéma perçu comme ennuyeux. Se jouent aussi, dans ce positionnement terminologique, la réception de ce nouveau cinéma par son public et la place des films en salles, non plus comme programme introduisant le long métrage de fiction, mais comme spectacle à part entière¹³. Qu'ils soutiennent « cinéma-direct », « cinéma-vérité » ou une autre étiquette encore, il s'agira pour cette nouvelle génération de cinéastes de se réclamer d'un rapport singulier et exclusif avec la réalité tout en se défendant de « documenter » cette réalité pour le spectateur¹⁴.

« Cinéma-vérité », faute de mieux

Rappelons, dans les grandes lignes, la résurgence, vers 1960, du concept de « cinéma-vérité ». Dans un article pour *France-Observateur* en janvier 1960 intitulé « Pour un nouveau « cinéma-vérité » », Morin emprunte à Dziga Vertov sa fameuse expression « Kino-Pravda », traduite par Sadoul par « cinéma-vérité » ou « ciné-vérité »¹⁵. Ce terme ne désigne alors dans l'article de Morin que des films ethnographiques et sociologiques présentés au Festival de Florence. Cependant, compte tenu du ton prescriptif de l'article et de sa proximité avec le début du tournage de *Chronique*

¹⁵ On peut s'interroger sur le savoir effectif que Morin a du théoricien soviétique en 1960. En effet, si les films de Vertov ont été vus en Europe et que ses principaux concepts théoriques (« Ciné-cœur », « pris sur le vif », « ciné-vérité ») ont largement été présentés par des revues d'avant-garde et des histoires générales du cinéma, les textes de Vertov ne seront traduits en français par Rita Sadoul et diffusés par Georges Sadoul qu'en 1963. Sadoul explicite cette méconnaissance dans une note d'un article sur Rouch publié dans les *Lettres françaises* en mars 1962. L'historien confirme que les cinéastes ignorent les textes précis. Après avoir cité quelques extraits du théoricien soviétique, il ajoute : « J'arrête ici les citations de principes aussi profonds, mais difficiles que Rouch met aujourd'hui en pratique », et ajoute en note à la fin de son article : « sans les connaître car je publie ici des textes inédits en France. », Georges Sadoul, « Les chevaux de Muybridge », in *Lettres françaises*, 27 octobre 1961.



1



2

16 Ce texte sera d'ailleurs repris dans l'ouvrage de Jean Rouch et Edgar Morin publié par Interspectacles sous le titre *Chronique d'un été* dans les cahiers trimestriels «Domaine cinéma», hiver 1961-1962, p. 5. Morin introduit ainsi cet article: «je le cite ici car il traduit bien les intentions qui me poussaient à proposer à Rouch de tourner un film non plus en Afrique mais en France».

17 Edgar Morin, «Pour un nouveau «cinéma-vérité»», *op. cit.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 En voix *over*, Rouch déclare: «Ce film n'a pas été joué par des acteurs, mais vécu par des hommes et des femmes qui ont donné des moments de leur existence à une expérience nouvelle de cinéma-vérité».

21 Ce chiffre comprend les articles qui traitent de plusieurs «films-vérité» ou directement du mouvement «cinéma-vérité». Il ne tient pas compte des simples critiques des films du corpus.

22 Le numéro 49 de la revue *Positif*, les numéros 142-145 des *Cahiers du cinéma*, les *Cinéma 62* et 63, ainsi que le second opus de la revue *Artsept* constituent les principaux dossiers spéciaux consacrés au «cinéma-vérité». Il faut ajouter à cela les nombreux rapports que l'UNESCO commande entre 1962 et 1970 sur les caméras légères. Le territoire français accueille aussi plusieurs manifestations où l'idée du «cinéma-vérité» est débattue: le festival de Tours 1961 et 1962, le MIPE-TV de Lyon en mars 1963 ou la projection de *La punition* (Jean Rouch, France, 1961) au ciné-club de l'UNESCO le 15 mars 1963.

d'un été (mai 1960), ce texte a valeur de manifeste. Morin y présente les grands axes théoriques de ce nouveau type de films¹⁶:

«Le cinéma ne peut-il pas être un des moyens de briser cette membrane qui nous isole les uns des autres, dans le métro ou dans la rue, dans l'escalier de l'immeuble? La recherche du nouveau cinéma-vérité est du même coup celle d'un cinéma de la fraternité.»¹⁷

Morin refuse donc un rapport lointain au spectateur et un regard vertical sur le sujet filmé. Qu'en est-il de la «vérité» dont il se réclame?

«Qu'on ne s'y trompe pas. Il ne s'agit pas seulement de donner à cette caméra cette légèreté du stylo qui permet au cinéaste de se mêler à la vie des hommes. [...] Notre personnalité sociale est faite de rôles qui se sont incorporés à nous. Il est donc possible, à la manière du sociodrame, de permettre à chacun de jouer sa vie devant la caméra. Et comme dans un sociodrame, ce jeu a valeur de vérité psychanalytique.»¹⁸

Si les innovations techniques sont fascinantes, la nouveauté de ce cinéma repose donc avant tout sur un dispositif plus large, incluant l'implication du cinéaste et des protagonistes filmés qui, loin d'être passifs ou oublieux de la caméra, s'en servent pour laisser émerger leur «vérité profonde, [...] la sève même de leur vie»¹⁹.

A sa sortie en octobre 1961, *Chronique d'un été* se réclame du «cinéma-vérité». Cette expression est revendiquée dès la première phrase de la voix *over* et via les affiches du film (*fig. 1 et 2*)²⁰. Durant l'année qui suit, la presse, en se référant davantage à *Chronique d'un été* qu'aux axes théoriques de l'article de Morin, regroupe des films tels que *L'Amérique insolite* (François Reichenbach, France, 1960), *Shadows* (John Cassavetes, USA, 1961), *La pyramide humaine* (Jean Rouch, France, 1961), *Primary*, *Eddie Sachs* et *Kenya* (Robert Drew, Richard Leacock, USA, 1960-62), *Les inconnus de la terre* et *Regard sur la folie* (Mario Ruspoli, France, 1962) en un mouvement baptisé «cinéma-vérité». Appréhendées comme un ensemble cohérent, ces différentes réalisations aspirant à une proximité avec le réel filmé vont passionner les médias. Ainsi, la presse française, revues spécialisées et généralistes confondues, publie près de 300 articles entre 1960 et 1965 sur ce «mouvement»²¹. Dans la perspective qui est la nôtre – l'histoire des discours –, la polémique autour du «cinéma-vérité» est un phénomène essentiellement français puisque le regroupement des films en un corpus homogène est l'œuvre de la presse hexagonale. De plus, ce *buzz* médiatique autour des propositions théoriques du «cinéma-vérité» se déroule, quasi exclusivement, en France²².

Dans ce contexte, comment Mario Ruspoli, souvent présenté dans les histoires du cinéma comme l'initiateur du terme «cinéma direct», posi-

tionne-t-il ses films dans cette période d'engouement pour le « cinéma-vérité » ? Entre 1961 et 1962, non seulement il ne réfute pas le terme vertovien mais il inscrit explicitement son travail dans cette mouvance. Cependant, le sens dont il charge cette expression varie. Le 1^{er} mars 1961, alors que *Les inconnus de la terre* s'appelle encore *Toi l'Auvergnat*, la note d'intention du film présente cet « essai d'ethnologie » comme du « cinéma-vérité ». Ruspoli parle alors des « moyens nouveaux du Cinéma-Vérité » qu'il se réjouit d'employer car « les habitants de ces régions sont difficiles à connaître et leur approche pose un problème ardu que la technique du cinéma-vérité devrait permettre de résoudre »²³.

Ainsi en 1961, le « cinéma-vérité » – utilisé avec des guillemets biffés (*fig. 3*), ce qui témoigne d'une certaine hésitation – désigne pour le cinéaste franco-italien une technologie, en l'occurrence la caméra légère

23 Mario Ruspoli, « Essai d'ethnologie : Toi l'Auvergnat », 1^{er} mars 1961, Institut Lumière Lyon, Archives Argos, Fonds *Les inconnus de la terre*.

Mario Ruspoli
83 rue de la Tombe-Isaïre
Paris 14^e

1. mars 1961

Un essai d'ethnologie ;
"Toi l'Auvergnat" (titre provisoire)

Ce film se propose de pénétrer avec les moyens nouveaux du **Cinéma-Vérité** dans un domaine resté à peu près inconnu : celui de l'indigène du "Causse Nèjan", au "Causse de Sauveterre" et de l'Aubrac.

La France possède encore, dans certaines régions, des minorités vivant ~~à un rythme~~ à un rythme et dans des conditions matérielles inchangées depuis plusieurs siècles. C'est le cas du département de la Lozère, le plus pauvre et le moins connu avec celui des Basses-Alpes. La carte des monts sauvages de la Lozère comporte encore des "blancs" ; hameaux abandonnés, villages morts, vivant avec ceux au

Cinéma - Vérité

24 Ruspoli assiste au tournage en août 1960 et fait alors la connaissance de l'opérateur canadien.

25 Brault fait le trajet entre la Lozère et Paris pour tourner la scène finale du Musée de l'Homme. Réalisée près d'une année après la fin du tournage, cette scène ajoutée est la seule séquence synchronisée au moment du tournage de *Chronique*, par opposition au reste du film, synchronisé mot à mot au moment du montage.

26 Georges Sadoul, «Les progrès du cinéma-vérité», in *Lettre françaises*, 14 décembre 1961.

27 Lors de la projection de *Chronique* à Cannes en mai 1961 ou lors de la sortie du film en octobre 1961, Rouch raconte très souvent la genèse du film: Morin lui aurait demandé pourquoi il ne faisait pas de film ethnographique en France. De cette discussion serait née l'idée de *Chronique d'un été*. Cette anecdote est notamment relayée dans les interviews suivantes: «Jean Rouch: Je joue le jeu de la vérité», in *Arts*, n° 810, 22 février 1961; «Jean Rouch et Edgar Morin à la découverte du cinéma-vérité» in *France-Observateur*, 22 décembre 1960; «Je cherche la vérité des comportements», in *Les Lettres françaises*, 18 février 1960.

28 Quelques exemples d'articles où l'on fait référence aux films de Ruspoli comme des «enquêtes»: l'article de Robert Bénayoun du 20 septembre 1962 in *France-Observateur*; «Une enquête cinématographique» in *Les Forces Nouvelles* en octobre 1962; ou Marcel Martin, «Les inconnus de la terre et *Regard sur la folie*», in *Les Lettres françaises* le 20 septembre 1962.

29 Raymond Bellour et Jean Michaud, «Derrière le miroir de la vérité avec Mario Ruspoli», in *Cinéma 62*, n° 66, mai 1962, p. 34.

alors en construction que Brault utilisera sur le tournage de *Chronique d'un été*²⁴. En se référant au «cinéma-vérité» au printemps 1961, Ruspoli s'inscrit donc dans une filiation technique sans que cela ne reflète une adhésion à un mouvement cinématographique plus large, qui n'existe d'ailleurs pas encore dans le discours médiatique.

En décembre 1961, soit seulement deux mois après la sortie en salles du film de Rouch et Morin, *Les inconnus de la terre* gagne le prix de la critique au Festival international du court métrage de Tours. Dans cette première phase de médiatisation, le travail de Ruspoli est naturellement comparé à *Chronique d'un été*: il tourne pour la même maison de production (Argos), emploie les mêmes opérateurs (Brault et Morillère) et la même caméra (prototype KMT)²⁵. Dans un article intitulé «Les progrès du cinéma-vérité», Sadoul parle à propos des *Inconnus* «d'une nouvelle *Chronique d'un été*»²⁶. D'ailleurs, loin de chercher à se démarquer du «cinéma-vérité» rouchien qui intrigue tant la presse, Ruspoli dit à Anne Philipe dans le même numéro «croire absolument au cinéma-vérité» et reprend mot pour mot le positionnement ethnologique de *Chronique d'un été* en déclarant, à propos des *Inconnus de la terre*: «Je me suis demandé pourquoi on ne fait pas d'ethnologie en France»²⁷. Ainsi, peut-être poussé par son producteur Anatole Dauman, Ruspoli, dans ses premières déclarations publiques, inscrit *Les inconnus de la terre* dans le sillage du très médiatique *Chronique d'un été*.

Après une adhésion à la technique inaugurée par *Chronique d'un été*, et à l'expression «cinéma-vérité», on observe donc que le cinéaste franco-italien n'est pas foncièrement opposé à l'association «cinéma» et «vérité». Il va néanmoins se démarquer progressivement de l'étiquette vertovienne.

La sortie à Cannes (mai 1962) puis dans les salles parisiennes (septembre 1962) des *Inconnus de la terre* et de *Regard sur la folie* témoigne ainsi d'un certain flou terminologique: la plus grande partie de la presse applaudit ces «enquêtes de cinéma-vérité»²⁸, mais cette double sortie marque aussi l'avènement d'autres expressions, simultanément utilisées par Ruspoli et par certains journalistes. Raymond Bellour consacre au cinéaste franco-italien un important entretien d'une dizaine de pages dans *Cinéma* en mai 1962, dans lequel le journaliste souhaite rompre avec la lecture «rouchienne» de son travail et déclare: «Ruspoli n'est pas le Rouch du pauvre. S'il parle de cinéma-vérité, c'est que, comme il est plusieurs vérités, il est simplement plusieurs cinémas-vérités»²⁹. Dans ce même entretien, Ruspoli enchevêtre lui aussi différents termes: il utilise volontiers «cinéma-vérité», «film-vérité» ou encore «école de vérité» pour parler de son travail et de sa démarche mais pour la première fois

dans son discours, le terme « direct » est aussi présent. Il décrit alors son besoin « d'une caméra qui permette de filmer en direct et synchrone ». Quelle signification prend alors ce terme ? « En direct » n'est pas à comprendre dans le sens télévisuel – celui d'une diffusion sans enregistrement tel qu'il apparaît dès 1938³⁰ – mais explicite ici une proximité vis-à-vis de la personne filmée, obtenue grâce à la discrétion du médium et à l'attitude adéquate de l'équipe³¹. Dans ce même entretien, Ruspoli se glorifie du fait que « les gens mettent quelquefois très longtemps à s'apercevoir que l'on a une caméra »³². L'adjectif « direct », qui apparaît pour la première fois chez Ruspoli, renvoie ici à l'immédiateté, c'est-à-dire à une « absence » de médium entre filmeur et personne filmée. Ainsi, les propos de Ruspoli dans cet entretien posent les bases de sa théorie du cinéma léger telle qu'elle sera développée dans les années suivantes. Il ne s'agit pas encore en mai 1962 de « cinéma direct » et encore moins d'une proposition terminologique qui fédérerait plusieurs films, mais d'une première démarcation vis-à-vis de pratiques filmiques, qui, comme dans *Chronique d'un été*, consistent non pas à faire oublier la caméra, mais bien à provoquer des réactions grâce à sa présence marquée.

En juillet 1962, le dossier de presse qui accompagne la sortie des *Inconnus de la terre* et de *Regard sur la folie* témoigne d'une forte ambivalence terminologique, puisque ces deux films sont décrits comme « du cinéma-vérité, ou, comme le dit Ruspoli lui-même, du cinéma-direct »³³. La période de la sortie des films en salles (été-automne 1962) est marquée par ce glissement terminologique : le documentariste positionne son travail dans la veine du « cinéma-vérité » qui captive tant la presse et le public, tout en cherchant à tracer sa propre voie théorique. La transition est douce et Mario Ruspoli, lors de ses apparitions médiatiques, fait preuve d'une certaine retenue :

« Je suis un peu contre ce terme de cinéma-vérité parce que la vérité n'est pas un phénomène unique mais un phénomène large qui s'étend... une vérité verbale par exemple peut très bien ne pas être pensée... enfin vous voyez assez facilement que l'on ne peut pas employer le mot vérité qui est un mot qui synthétise trop la pensée.

Cinéma-authenticité me paraît assez juste. »³⁴

Prudent en ce qui concerne la rupture avec le « cinéma-vérité », Ruspoli appuie en automne 1962 des propositions terminologiques peu connues comme « cinéma-authenticité » ou, parfois, « cinéma-sincérité », sans chercher à défendre exclusivement son label « cinéma direct ». La souplesse dont il fait preuve en 1962, que l'on relève aussi chez d'autres commentateurs, découle du fait que les termes employés sont encore, dans les deux premières années de la décennie, relativement neutres d'un

³⁰ Alain Rey, *op. cit.*, p. 85.

³¹ A noter qu'en parlant en 1960 de *On the Bowerly* (Lionel Rogosin, Angleterre, 1956), Morin utilise déjà « direct » pour désigner une technique dont découle une attitude : « le son en prise directe nous met précisément en prise directe sur le réel », mais ne parle naturellement pas encore de « cinéma direct ». Edgar Morin, « Pour un nouveau « cinéma-vérité » », *op. cit.*

³² Raymond Bellour et Jean Michaud, « Derrière le miroir de la vérité avec Mario Ruspoli », *op. cit.*, p. 42.

³³ Cette double terminologie perdure dans le titre d'un article plus tardif dans *Cinéma 63*, « Remarques sur le cinéma direct dit « cinéma-vérité » ». Publié en mars 1963, ce titre est moins la marque d'une hésitation de la part de Ruspoli que le témoignage de la prépondérance, à cette période, du terme vertovien contre lequel Ruspoli tente d'imposer « cinéma direct ».

³⁴ Interview télévisée de Mario Ruspoli dans l'émission *Page cinéma* du 12 octobre 1962 (journaliste Mario Beunat).

point de vue théorique. Ainsi, au moment de la sortie des films de ce corpus, les étiquettes employées ne provoquent pas de polémiques, car la charge théorique de ces dernières est, jusqu'aux controverses de 1963, assez faible.

1963, positions théoriques cristallisées autour des labels

Avant de revenir sur le tournant théorique de l'année 1963, tentons de cerner la signification respective des différentes étiquettes que nous avons évoquées au début de cet article. «Cinéma-vérité» est, entre 1961 et 1963, très largement utilisé par la presse et les documentaristes pour regrouper différents films français, américains et canadiens qui se réclament, grâce aux caméras légères, d'une proximité inédite avec la réalité. La pertinence théorique de cette appellation qui associe *cinéma* et *vérité* n'est pas encore discutée à large échelle et son rôle de label fédérateur n'est jusqu'en 1963 pas remis en question. En ce qui concerne les autres expressions, plus rares, elles n'ont qu'une portée limitée à quelques films. Ainsi, «Cinéma direct» est l'un des termes utilisés par Mario Ruspoli pour décrire son travail, «Living Camera» et «Candid Eye» correspondent aux titres des séries de films documentaires que réalisent respectivement la *Drew Associates* et l'ONF canadien, et quelques autres expressions telles «cinéma-sincérité» «cinéma-spontané» ou «cinéma-authenticité»³⁵ apparaissent sans grande pérennité durant les deux premières années du mouvement.

³⁵ Pour chacun de ces termes existent quelques variations: traits d'union, avec ou sans majuscules.

Par ailleurs, on constate aussi que le principe même de réunir ces différents films en un mouvement artistique n'est pas véritablement sujet à discussion entre 1961 et 1963. La comparaison rétrospective entre les différentes réalisations réunies sous l'étiquette «cinéma-vérité» met certes en lumière la grande disparité du «corpus», mais il faut attendre 1963 pour que cette pseudo-homogénéité soit discutée, et pour que cette polémique sur la cohérence du mouvement se cristallise autour du label à adopter pour définir ce cinéma.

Alors que «cinéma-vérité» fédère depuis près de deux ans une quinzaine de films tournés en caméra légère, l'année 1963 sera l'occasion de nombreuses rencontres entre les cinéastes qui, confrontés parfois pour la première fois aux autres «films-vérité» et aux discours de leurs confrères, vont se scinder en deux positions: les adeptes du «cinéma direct», dont les figures majeures sont Mario Ruspoli, Richard Leacock, Louis Marcorelles, qui octroient, dans leur recherche de la «vérité», un rôle primordial à l'outil; et les partisans du «cinéma-vérité», tels Georges Sadoul, Joris Ivens et Jean Rouch³⁶, pour qui cette quête se situe avant tout sur un plan théorique et idéologique.

³⁶ La position de Jean Rouch est complexe, car mouvante. Précurseur dans l'emploi de l'expression «cinéma-vérité», il défend souvent les mêmes lignes théoriques que Sadoul. Néanmoins, au plus fort de la polémique, il prend de la distance vis-à-vis de ces conflits terminologiques et adopte une position non partisane en déclarant en juin 1963 aux *Cahiers du cinéma*: «les étiquettes, je m'en fiche complètement. Il n'y a pas à faire de bagarres pour ce genre d'histoire, cela ne veut rien dire». Même posture de retrait pour Edgar Morin qui est en voyage durant la seconde partie de l'année 1962 (Chili et Etats-Unis) et qui ne réapparaît activement dans ces débats qu'en 1964, notamment lors du Festival de Florence ou via l'émission intitulée «Cinéma-vérité» qu'il réalise en 1965 pour la RTF. Il défend alors sur le tard l'expression vertovienne.



4/ Richard Leacock, Michel Brault et Mario Ruspoli au MIPE-TV

La plus importante rencontre autour du « cinéma-vérité » se déroule à Lyon du 2 au 4 mars 1963. Il s'agit des Journées d'Etudes du MIPE-TV³⁷ organisées par le Service de la Recherche de la RTF. Mario Ruspoli, en sa qualité de « Maître de Recherche »³⁸ à la RTF, joue un rôle central dans la réussite de cette manifestation puisqu'il lui incombe d'inviter les protagonistes extérieurs à la RTF (fig. 4). Cette mission est couronnée de succès car, en mars 1963, le MIPE-TV réunit durant trois jours les principaux professionnels concernés par la technique nouvelle de la caméra légère³⁹.

Lors de cette réunion sont débattues les questions tant techniques, théoriques, artistiques qu'éthiques que soulève ce nouveau cinéma. Ces polémiques qui rythment l'année 1963 se déroulent lors de rencontres, publiques ou privées, ou lors d'interviews dans la presse où s'opposent les arguments des défenseurs du « cinéma direct » et du « cinéma-vérité ». Au-delà de cette question d'étiquette qui, nous l'avons vu, ne fâchait personne en 1961-1962, quelles sont les divergences théoriques que cristallisent ces labels ?

Le premier point de conflit porte sur le pouvoir symbolique attribué à la technique. Les protagonistes des deux « camps » s'accordent, pour des motifs de discrétion et de confort, sur la nécessaire disparition d'un certain matériel : le trépied, le clap ou l'éclairage artificiel. Les défenseurs du « cinéma direct » vont beaucoup plus loin et imaginent non seulement une disparition totale de l'outil – à l'instar de Richard Leacock qui s'enthousiasme : « Je serais ravi de pouvoir réaliser sans caméra ou magnétophone »⁴⁰ – mais, nous allons le voir, accordent aussi à la technique un pouvoir symbolique : celui de rendre transparente l'équipe de tournage.

37 Marché international des programmes et équipements de télévision. A propos de cette manifestation, voir Séverine Graff, « Réunion et désunions autour du « cinéma-vérité » : le MIPE-TV 1963 de Lyon », in *1895. Revue de l'association française de recherche en histoire du cinéma*, (à paraître en 2011).

38 Lettre du 16 mars 1963 de Mario Ruspoli à Pierre Schaeffer, archives personnelles de Mario Ruspoli.

39 Ces Journées d'Etudes réunissent des cinéastes (Jean Rouch, Edgar Morin, Richard Leacock, Robert Drew, Albert Maysles, Morris Engel, Jacques Rozier, Georges Rouquier, Mario Ruspoli, Joris Ivens, Alain Tanner), des opérateurs (Michel Brault, Pierre Lhomme, Raoul Coutard, les équipes de Cinq Colonnes à la Une ou de Continents sans visa), des fabricants de caméras légères et de magnétophones synchrones (André Coutant, Jacques Mathot, Stephan Kudelski) et des journalistes (Georges Sadoul, Louis Marcorelles, Guy Allombert).

40 « Entretien avec Robert Leacock et Richard Drew », in *Cahiers du Cinéma*, n° 140, février 1963.

41 *Ibid.*

42 Leacock recommande plusieurs précautions: technique légère, filmage discret pour capter des «situations intenses» où le «drame» vécu par le personnage lui fait oublier le tournage. *Naissance de la Living Camera*, UNESCO, Paris, 1965, pp. 7-8.

43 «Lors des prises de vue des *Inconnus de la terre*, il était fort difficile de savoir si Braut avait filmé ou non; tant *il faisait semblant de ne pas filmer*, tant il avait l'air de considérer la petite KMT (cachée par une housse d'étoffe et ne laissant voir que le bout de l'objectif) comme *un objet sans importance et qui de toute façon ne fonctionne pas*». Mario Ruspoli, *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger*, Paris, UNESCO (Contribution à la 2^e table ronde de Beyrouth), octobre 1963, p. 30.

44 *Id.*, p. 17.

45 *Id.*, p. 29.

46 Enrico Fulchignoni (présidence), «Débat à l'UNESCO, à propos de *La Punition* et *Showman*», in *Artsept*, n° 2, avril-juin 1963.

Pour Mario Ruspoli ou Richard Leacock, la technique légère est investie d'une importance capitale: légère et silencieuse, elle devient «invisible» aux yeux des personnes filmées: «Je ne pense pas que M^{me} Sachs ait eu une seconde conscience qu'on la filmait»⁴¹, se réjouit Richard Leacock à propos du tournage d'*Eddie Sachs*.

Si ces outils sont maniés selon les préceptes des partisans du direct⁴², il est impossible pour les protagonistes de savoir quand ils sont filmés, empêchant ainsi les attitudes cabotines et posées⁴³. Décrite comme transparente, la machine «devient une partie du corps du cinéaste»⁴⁴ auquel elle transmet ses capacités mimétiques. Ruspoli consacre un chapitre au mimétisme dans *Le groupe synchrone cinématographique léger* où il insiste sur ce point: «Se faire oublier, appartenir au paysage, se confondre avec la foule, est une attitude fondamentale pour le cinéaste qui cherche à approcher le réel»⁴⁵.

Les nouvelles techniques sont d'une importance majeure dans le discours des «cinéastes du direct», car elles font symboliquement miroiter non seulement leur propre disparition, mais aussi celle de l'instance filmante. Dans cette perspective, le terme *direct* est à comprendre non pas comme un dérivé de l'occurrence télévisuelle «en direct» qui signifie «instantanément», mais comme un synonyme d'*immédiat* dans l'acception la plus littérale du terme: sans médium. Dans le discours des défenseurs du «cinéma direct», l'outil ne relève pas uniquement du champ technique mais véhicule aussi une position théorique utopiste: celle du mimétisme absolu de l'équipe.

Les propriétés attribuées à la machine par les adeptes du «cinéma-direct» vont provoquer de violentes réactions. Dix jours après la manifestation lyonnaise, Rossellini s'emporte violemment lors d'un débat à l'UNESCO contre ce qu'il considère comme une technolâtrie:

«Je suis peut-être idiot mais je ne comprends pas: il y a un mythe de la caméra comme s'il s'agissait de la planète Mars... La caméra, c'est une plume à bille, c'est d'une stupidité quelconque, ça n'a de valeur que si on a quelque chose à dire. Votre curiosité envers la caméra est une curiosité malade de faibles qui ne sert à rien!»⁴⁶

La thèse des défenseurs du «cinéma direct» (Ruspoli, Leacock, Drew, Marcorelles) postule que la «vérité» est restituée au spectateur, pourvu que certaines exigences techniques et mimétiques soient respectées. Alors que les adeptes du direct sont présentés dans l'historiographie de ce cinéma comme des modérés qui ont su couper court aux polémiques autour du «cinéma-vérité», l'on voit en réalité que leur position est largement critiquée, en premier lieu par leurs détracteurs, favorables à l'étiquette vertovienne. Ainsi, Georges Sadoul, qui joue un rôle fon-

damental dans la théorie du « cinéma-vérité » s'insurge : « on ne fait pas simplement de la vérité en l'enregistrant ! »⁴⁷ Quelle est alors, pour les partisans, la *recette* de la vérité ? Elle est avant tout, non plus technique, mais théorique.

Quelle que soit la prétention, et peut-être la naïveté, que cette association de la vérité au cinéma implique avec le recul d'un demi-siècle, cette étiquette n'est pas qu'un solgan publicitaire irréflecti, contrairement à ce qui est souvent affirmé dans les histoires francophones du documentaire⁴⁸. A l'instar du « cinéma direct », le label vertovien est le porte-drapeau d'une théorie complexe et aboutie que je me propose d'esquisser dans les lignes qui suivent.

On peut s'en étonner : durant les deux premières années où elle est en usage, la notion de « cinéma-vérité » ne suscite pas véritablement de polémique, et elle est même utilisée par son futur détracteur principal : Mario Ruspoli. Il faut attendre les diverses rencontres de l'année 1963 opposant cinéastes, commentateurs et techniciens, dès l'année 1963 (MIPE-TV, rencontres à l'UNESCO), pour qu'émerge véritablement une *théorie* du « cinéma-vérité ». Et bien plus que l'expression seule, ce sont les discours théoriques associés qui suscitent une réelle levée de boucliers.

Dès 1962, Georges Sadoul affirme que les nouvelles techniques développées pour *Chronique d'un été* permettent de réaliser les théories de Vertov, et déclare : « *Chronique* n'est pas une conséquence de la télévision mais bien une première application des théories de Vertov ». Cette filiation est, pour l'historien, capitale : les techniques légères ont la fonction, de fait très limitée, de concrétiser les théories vertoviennes. Comme l'indique le titre de l'article où il rend compte du MIPE-TV : « A Lyon, les caméras vivantes ont rencontré le cinéma-vérité », l'idée précède (chronologiquement et en importance) la technique. Il y précise d'ailleurs, citant l'exemple des reportages télévisuels qui ne disposent pas des prototypes de caméras portables et silencieuses, que le « cinéma-vérité » est possible sans la technique légère⁴⁹. Sadoul revient, dans ce long bilan des journées lyonnaises, sur ces débats terminologiques :

« [J'ai pu] sans complexe prendre parti, avec Jean Rouch et Joris Ivens pour l'expression ciné-vérité. [...] Ce qui acheva de nous convaincre qu'était *excellente* une expression née un peu par hasard, ce furent les arguments de ses adversaires. Ils la jugeaient trop exigeante. *Cinéma-vérité* a donc le mérite d'exiger de prendre la vérité comme matière première et de l'utiliser de façon soit « objective », soit « démonstrative » pour exprimer une vérité que l'auteur porte, ou croit porter en lui. »⁵⁰

⁴⁷ *Id.*, p. 104.

⁴⁸ Je pense aux ouvrages de Louis Marcorelles *Eléments pour un nouveau cinéma*, UNESCO, 1970, de Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, *op. cit.*, ou aux deux histoires plus récentes de Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Fac cinéma Nathan, 1995, et *Le documentaire passe au direct*, *op. cit.*

⁴⁹ « On peut faire du cinéma-vérité sans cet équipement idéal. Comme le prouvèrent dans le passé le *Farrebique* de Rouquier, ou *Borinage* de Joris Ivens [...] Si l'on doit se contenter (comme Bergeret, Krier, Bringuier ou autres téléastes) de l'équipement très archaïque de la RTF, on peut également aller au fond de la vérité ». Georges Sadoul, « A Lyon, les caméras vivantes ont rencontré le cinéma-vérité », in *Lettres françaises*, n° 970, mars 1963.

⁵⁰ *Ibid.*

La recherche de «vérité» doit être un principe, une exigence morale qui précède le tournage et non, comme chez les partisans du «direct», une conséquence de la technique. Ce principe, théorisé selon Sadoul par Vertov dans les années 1920, est réalisé dans les années 1960 par les cinéastes qui bénéficient des techniques légères. Dans un second temps, cette «vérité» captée est utilisée pour la construction du discours filmique et reflète alors «la personnalité de son auteur», le film constituant «même un très sincère journal intime»⁵¹. Le film, en tant que réalisation, est inféodé à l'idée du «cinéma-vérité». Joris Ivens, autre grand défenseur de cette conception théorique, intervient lors du MIPE-TV qu'il est chargé de conclure par une conférence dont le titre: «Vive le cinéma-vérité!» annonce la couleur (fig. 5). La première partie de son

51 Georges Sadoul, «Cinéma», *Cinéma* 63, n° 76, mai 1963.

Vive le cinéma-vérité !

Joris Ivens avait préparé ces notes pour une intervention au débat organisé à Lyon sur le Cinéma-Vérité. La préparation d'un documentaire qu'il doit prochainement réaliser aux Pays-Bas, l'a empêché de suivre les

débats jusqu'au bout et de lire ses notes. Il a bien voulu nous les confier, en nous demandant de les rédiger pour «les Lettres françaises».

POUR un nouveau mouvement de l'art du film, s'intituler «Cinéma-Vérité», c'est choisir une expression très forte et qui a pour tout le mon-

filmé et elle a été utilisée pour parler des films de Jean Rouch, de Mario Ruspoli, de Richard Leacock, d'autres encore et pour les introduire auprès du grand public. Cette expression est devenue assez largement populaire: il serait difficile d'y renoncer maintenant. Les autres expressions proposées ont été plus modestes, telles que «Cinéma-Direct», «Cinéma-Sincérité», «Cinéma-

repartitions avec nos caméras, ce sera quand même pour nous la vérité qui devra compter...

Alors se posent les questions: Quelle vérité? Vue par qui? Exprimée pour qui? Sera-ce toute la vérité ou ne sera-ce qu'une partie de la vérité? Quelle partie? Enfin au service de quoi sera mise cette vérité?

En 1951, salle Pleyel à Paris, mes films ont été annoncés par une affiche qui disait «Cinéma, arme de la vérité», or, il y a une vérité qui se contente seulement d'effleurer la surface des événements.

Comment le cinéma exprimait-il la vérité avant la naissance du «Cinéma-Vérité»?

Dire la vérité a été le but et le souci de beaucoup de cinéastes depuis la naissance de l'art du film. J'ai connu personnellement Dziga Vertov et Flaherty, ces deux précurseurs du Cinéma-Vérité. Entre nous s'étaient établis des liens amicaux et professionnels. Les discussions entre nous, sur notre travail et sur nos pro-

de une signification considérable. Choisir une telle expression nous oblige alors à ne pas considérer seulement une technique, qui peut d'ailleurs, être très facilement utilisée pour dire des mensonges; choisir l'expression «Cinéma-Vérité» nous oblige à prendre en considération et à discuter les aspects artistiques et moraux de notre art.

Certains se demandent si l'expression «Cinéma-Vérité» est heureuse, et si elle peut vraiment désigner tous les différents genres de films qui s'en réclament. Cette expression est à l'origine d'une traduction mal comprise du mot «Kino-Pravda» utilisé par Dziga Vertov comme titre d'un journal

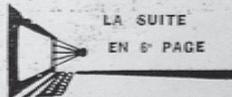
spontané, «Cinéma d'information», mais peut-être sont-elles moins exigeantes et moins heureuses.

Une expression comme «Cinéma-Vérité» oblige à dire vraiment la vérité; et elle peut devenir un mot d'ordre de combat parce qu'il y a des périodes où il n'est pas toujours facile de dire la vérité dans certaines circonstances.

Il se peut que dans les discussions on dise n'importe quoi sur une telle étiquette, que l'important c'est de faire de bons films, et ces généralités interrompent les discussions avec une certaine démagogie. Mais lorsque demain

par Joris IVENS

LA SUITE
EN 6^e PAGE



argumentation porte sur le succès rencontré par l'expression lors des deux premières années du mouvement :

« L'expression « cinéma-vérité » est devenue assez largement populaire et il serait difficile d'y renoncer maintenant. Les autres expressions proposées ont été plus modestes telles que « cinéma direct », « cinéma-sincérité », « cinéma-spontané », mais elles sont peut-être moins exigeantes et moins heureuses. »⁵²

Pour ses défenseurs, il s'agit de promouvoir un cinéma qui revendique une proximité maximale avec la « vérité ». Ce cinéma doit donc, en adoptant cette étiquette, adhérer à une exigence morale et théorique. Loin d'un Morin, qui atténue parfois son propos via des euphémismes tels : « nouveau cinéma-vérité », « recherche d'une vérité », « vérité psychanalytique »⁵³, Ivens cherche au contraire à provoquer le débat :

« Pour un nouveau mouvement de l'art du film, s'intituler *Cinéma-vérité*, c'est choisir une expression très forte et qui a pour tout le monde une signification considérable. Choisir une telle expression nous oblige à ne pas considérer seulement une technique qui peut d'ailleurs très bien être utilisée pour dire des mensonges ; choisir l'expression *Cinéma-vérité* nous oblige à prendre en considération et à discuter des aspects artistiques et moraux de notre art. »⁵⁴

A l'opposé de Mario Ruspoli qui se réjouit de la modestie de son expression « cinéma direct »⁵⁵, Ivens et Sadoul souhaitent, par l'emploi d'une expression devenue corrosive, donner aux discours une place à jamais primordiale, et, via les polémiques engendrées par cette étiquette, lier irrévocablement ce cinéma à une réflexion théorique sur lui-même.

Le clan des « vainqueurs » de cette controverse est aujourd'hui connu : pour désigner cette période, les historiens parlent à l'unanimité de « cinéma direct ». La raison du succès et de la pérennité de l'expression ruspolienne est notamment imputable à l'activité éditoriale des principaux partisans de cette étiquette, qui, dès 1963, développent leurs propos dans des rapports de l'UNESCO. Ainsi, les textes *Groupe synchrone cinématographique léger* (1963) de Mario Ruspoli, *Une esthétique du réel, le cinéma direct* (1964) de Louis Marcorelles et *Naissance de la Living Camera* de Richard Leacock (1965) posent les jalons factuels et théoriques pour les premières histoires de ce cinéma. Louis Marcorelles rédige une importante synthèse du mouvement en 1970 : *Éléments pour un nouveau cinéma*, et lorsque Gilles Marsolais publie en 1974 la première histoire de cette période, il s'appuie largement sur les rapports de l'UNESCO susmentionnés⁵⁶. Par contre, les interventions des partisans du « cinéma-vérité », plus ponctuelles, n'ont jamais été développées dans de longues publications et restent à ce jour très méconnues des historiens⁵⁷.

52 Joris Ivens, « Vive le cinéma-vérité ! », in *Lettres française*, n° 970, mars 1963 (retranscription de sa conférence).

53 Edgar Morin, « Pour un nouveau « cinéma-vérité » », *op. cit.* ; Henri Bourbon, « Edgar Morin nous parle de Chronique d'un été », in *France Forum*, mars 1961 ; Albert Memmi et Edgar Morin, « Une recherche de significations », in *Art-sept*, n° 2, avril-juin 1963.

54 Joris Ivens, « Vive le cinéma-vérité ! », *op. cit.*

55 Mario Ruspoli, *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*, *op. cit.*, p. 18.

56 Enrico Fulchignoni, directeur de la création artistique et littéraire à l'UNESCO, préface d'ailleurs l'ouvrage de Marsolais.

57 On peut supposer que Sadoul souhaitait intégrer ses réflexions sur le « cinéma-vérité » à l'ouvrage qu'il préparait dès 1963 sur Dziga Vertov, livre qu'il n'a pas eu le temps de terminer avant sa mort en 1967. Bernard Eisenschitz, qui publie en 1971 des fragments de ce livre, y ajoute d'ailleurs un texte inédit de Georges Sadoul, « Kino-pravda et cinéma-vérité » (qui daterait de novembre 1962) in *Dziga Vertov*, Champ libre, Paris, 1971.

On peut néanmoins déplorer que l'historiographie fasse l'impasse sur le pan discursif de cette histoire et relègue, à l'instar de Jean-André Fieschi, les propositions théoriques du «cinéma-vérité» au rang de :

«vocable absurde, brouillon, sottement hérité de Vertov et de ses Kino-Pravda [...]. Qu'on se reporte à ce sujet aux polémiques des années 1960, à cet interminable débat académique encombrant festivals, colloques et revues!»⁵⁸

⁵⁸ Jean-André Fieschi, «Dérives de la fiction, note sur le cinéma de Jean Rouch», in *Cinéma: Théorie, Lectures*, Dominique Noguez (éd.), Paris, Klincksieck, 1978.

Dans le domaine du cinéma non-fictionnel, les années 1960-1965 ont vu l'émergence de propositions techniques et filmiques majeures. Mais, cette période a aussi connu une forte polémique posant les caractéristiques de ce nouveau cinéma et discutant des labels sous lesquels ces diverses propositions filmiques doivent être fédérées. Les cinéastes du «direct» chargent le pan technique d'une grande responsabilité dans leur recherche de «vérité». Les partisans du «cinéma-vérité», par contre, considèrent que cette «vérité» peut être le résultat d'une exigence morale et que ce mouvement doit accorder une place centrale aux discours et à la théorie. Un renouveau historiographique, fort d'une attention nouvelle accordée non plus uniquement aux films et aux techniques, mais aussi aux discours, permettra de mieux saisir la complexité du phénomène, que l'on choisisse de le nommer «cinéma direct» ou «cinéma-vérité».