

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011

Varia

Réunion et désunions autour du « cinéma-vérité » : le MIPE-TV 1963 de Lyon

*Meeting and divergence in relation to « cinéma-vérité »: the MIPE-TV 1963 in
Lyons*

Séverine Graff



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4376>

DOI : 10.4000/1895.4376

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

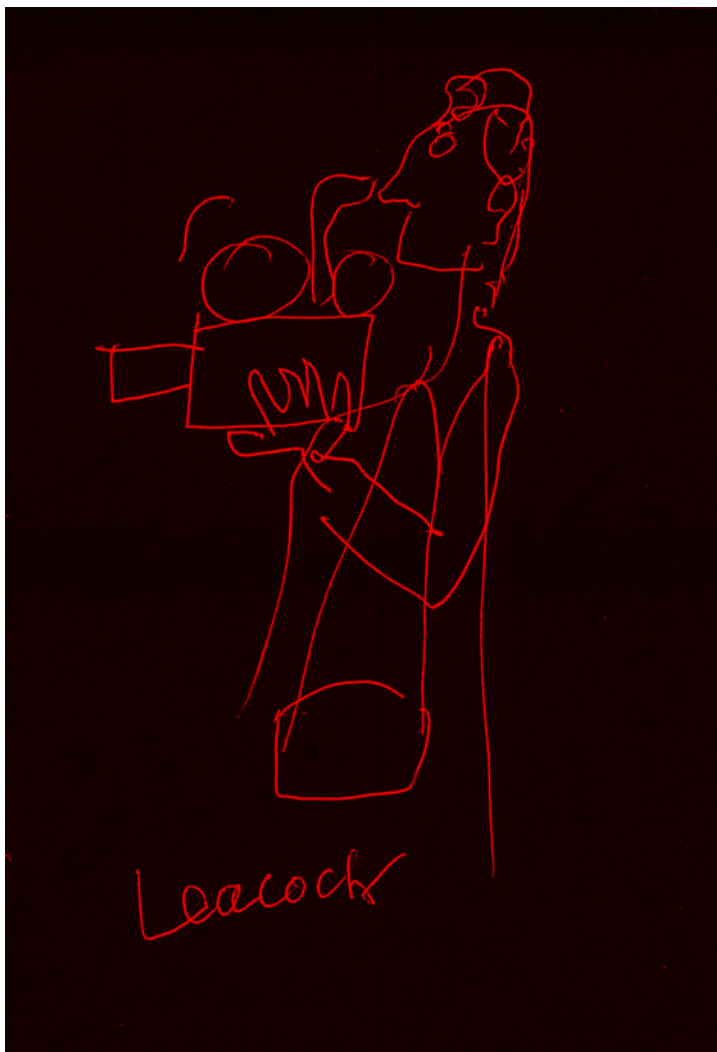
Pagination : 64-89

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Séverine Graff, « Réunion et désunions autour du « cinéma-vérité » : le MIPE-TV 1963 de Lyon », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4376> ; DOI : 10.4000/1895.4376



Richard Leacock présentant sa caméra au MIPE-TV; Croquis de Georges Sadoul, (Fonds Georges Sadoul, GS D4, Cinémathèque française).

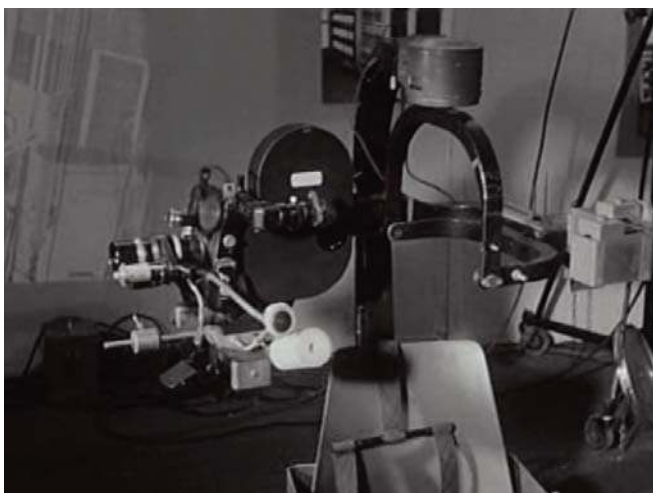
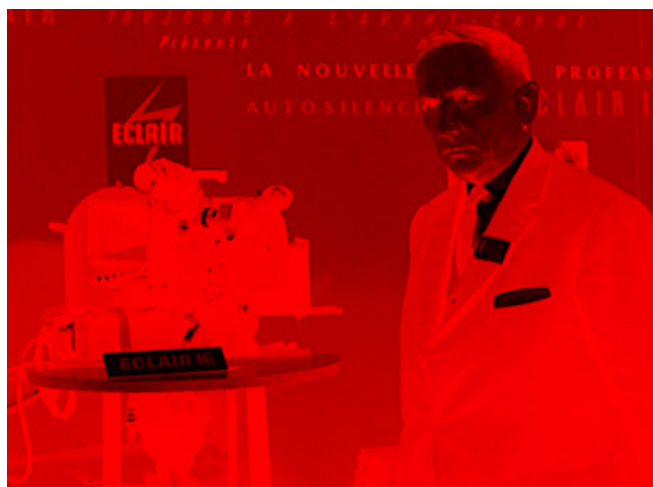
Réunion et désunions autour du « cinéma-vérité » : le MIPE-TV 1963 de Lyon

par Séverine Graff

Journées d'Études du Marché International des Programmes et Équipements du Service de la Recherche de la Télévision française (MIPE-TV) : ce titre laborieux désigne une réunion autour des caméras légères et du « cinéma-vérité » qui s'est déroulée à Lyon du 2 au 4 mars 1963¹. Si, de 1961 à 1965, ont eu lieu de nombreuses rencontres alliant débats, démonstrations techniques et projections de « films-vérité », les critiques considèrent le MIPE-TV de Lyon comme la plus importante manifestation de ce type, à l'instar de Georges Sadoul qui note dans son carnet : « depuis 15 ans, jamais assisté à un colloque et à une sélection de films d'un tel intérêt »². La liste des invités témoigne à elle seule de la portée de cette réunion, puisque autour des membres du Service de la Recherche dirigé par Pierre Schaeffer, sont réunis une soixantaine de participants : 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 – André Coutant, Jacques Mathot, Stephan Kudelski – et des journalistes – Georges Sadoul, Louis Marcorelles, Guy Allombert, Nicole Zand.

Cette étude se propose de revenir sur cette manifestation fréquemment évoquée dans les histoires du cinéma sans jamais être précisément analysée. En contextualisant l'importance du MIPE-TV dans l'histoire de ce que l'on appelait alors « cinéma-vérité », nous verrons que cet événement, au vu des personnalités impliquées, des appareils présentés et des films projetés, a représenté une forme d'aboutissement des trois premières années de ce mouvement documentaire. Néanmoins, l'étude précise de la commission du « cinéma-vérité » montrera l'étroit enchevêtrement entre des présentations techniques et des communications sur les questions éthiques et morales soulevées par ces nouvelles méthodes, et cette diversité ne manquera pas de susciter les premières frictions annonciatrices des vastes controverses de l'année 1963. En effet, ce colloque a aussi été marqué par les premières divergences entre les équipes américaines, prosélytes d'une transparence de l'outil et d'un effacement de l'équipe, et certains intellectuels français qui défendent, dans le sillage de Rouch, des expériences filmiques où la caméra assume une fonction provocatrice. Le MIPE, moment nodal de ce nouveau cinéma, amorce aussi une vaste polémique qui questionne la cohérence de ce « mouvement » et débat âprement de la terminologie à employer pour définir ces nouvelles pratiques : « cinéma-vérité » ou « cinéma direct ». Si cette manifestation ne dure que quelques jours, les dissensions générées lors cette rencontre courent sur plusieurs années.

1. Ces Journées d'Études de trois jours se déroulent durant le Marché International des Programmes et Équipements qui a lieu du 1 au 8 mars. J'emploie l'acronyme MIPE-TV ou MIPE, non pas pour parler de l'ensemble du marché dont il ne sera pas question ici, mais, par commodité, pour désigner les Journées d'Études.
2. Georges Sadoul, « Cinémois », *Cinéma* 63, n° 76, mai 1963, p. 8.



Jacques Mathor (ingénieur chez Eclair) présentant la nouvelle caméra 16mm légère, silencieuse et synchrone aux journalistes de *Rhône-Alpes Actualités*, émission du 8 mars 1963.

Les sources

Cette étude se fonde sur les notes de Georges Sadoul conservées à la Cinémathèque française, les programmes distribués aux participants, les articles de presse, les comptes rendus et les quelques retranscriptions des communications dont disposent les archives du Service de la Recherche déposées à l'IMEC de Caen, ainsi que sur les archives privées de la famille Ruspoli³. Les sources filmiques, et l'on peut s'en étonner compte tenu de la nature de cette manifestation, sont très rares : seuls deux brefs sujets portent sur le MIPE dans les journaux télévisés⁴. En revanche, la réception de l'événement dans la presse est d'une grande richesse et témoigne de son importance auprès du public cinéophile. Ainsi *les Lettres françaises* y consacrent leur première page, quatre articles des *Cahiers du cinéma* sont, directement ou non, en lien avec cette manifestation, et *la Cinématographie française* retrace longuement la rencontre lyonnaise. Une telle réception démontre que la portée du premier MIPE-TV dépasse largement celle d'une rencontre de spécialistes et qu'elle est à comprendre à l'aune d'un engouement majeur de la presse française pour le « cinéma-vérité ».

Aux origines du MIPE-TV : Jean Rouch et Mario Ruspoli

L'organisation des Journées d'Études du MIPE-TV est confiée par la RTF au Service de la Recherche, dirigé par Pierre Schaeffer de 1960 à 1974, dont la mission est « de promouvoir [...] l'interdépendance des aspects technique, artistique et économique des activités de Radio et Télévision »⁵. Si les premières références explicites au MIPE-TV n'apparaissent que fin 1962 dans les archives de la RTF, tout porte à croire que ces Journées d'Études sont l'aboutissement d'un projet initié dès 1961 par Jean Rouch au sein du Service de la Recherche : le Bureau d'Étude. Alors employé par le Comité International du Film Ethnographique, Rouch contacte, en juin 1961, Pierre Schaeffer afin de développer un Bureau d'Étude, inspiré de la structure de l'ONF canadienne. Un compte rendu de la réunion du 7 juillet 1961 entre Schaeffer, Rouch et des directeurs de la RTF détaille les ambitions institutionnelles de Rouch :

Jean Rouch a fait part de l'intérêt et de l'urgence qu'il y aurait à coordonner d'une part les recherches techniques de certains constructeurs et spécialistes du son, de l'optique et de la prise de vue, d'autre part l'action dispersée de certains réalisateurs et producteurs anxieux de découvrir les normes d'un cinéma renouvelé. Il a été décidé d'entreprendre un regroupement international des professionnels les plus curieux de leur art et de leur technique.⁶

3. Je remercie Dominique Ruspoli, veuve du cinéaste, pour sa confiance et sa disponibilité.

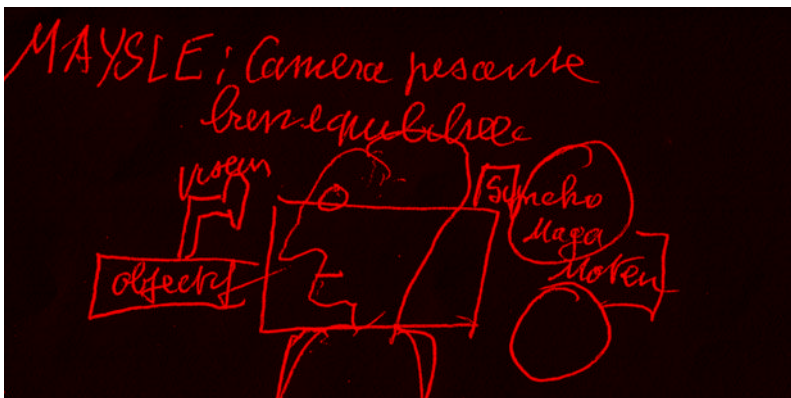
4. Le JT de 13h du dimanche 3 mars 1963 et Rhône-Alpes Actualités du 8 mars 1963. Précisons que ces deux sujets ne traitent pas spécifiquement des Journées d'Études, mais de l'ensemble du Marché. On y voit notamment Jacques Mathor (ingénieur chez Eclair) qui présente sa nouvelle caméra portable (cf. p. 66).

5. Pierre Schaeffer, « Situation de la Recherche 1960 », *Cahiers d'étude de radio-télévision*, n° 27-28, 1960, p. 6. Ce service est lui-même divisé en plusieurs départements, notamment celui des « Études prospectives » au sein duquel le Bureau d'Étude sera créé.

6. « Note pour la création d'un Bureau d'Étude », IMEC, Fonds Schaeffer, 133, p. 1.



Albert Maysles et Robert Drew présentant leurs appareils au MIPE-TV
(tiré de : Louis Marcorelles, « La foire aux vérités », *Cahiers du Cinéma*, n°143, mai 1963, p. 28).



Albert Maysles présentant sa caméra, croquis de Georges Sadoul
(Fonds Georges Sadoul, GS D4, Cinémathèque française).

La principale mission du Bureau est l'organisation d'une grande rencontre où « les constructeurs seraient invités à présenter et à échanger leurs derniers perfectionnements »⁷, et, en consultant la liste des personnalités pressenties pour cette réunion, on constate qu'il s'agit des futurs participants du MIPE-TV de Lyon de 1963⁸.

L'idée d'une manifestation qui permettrait aux cinéastes et aux téléastes de partager leurs pratiques de tournages légers et leurs expériences de la technique trouve donc sa source en 1961, au moment même de l'émergence de ce que l'on appelait alors le « cinéma-vérité ». Cette notion, empruntée à Dziga Vertov et réactivée par Rouch et Morin à la sortie de *Chronique d'un été* en mai 1961⁹, rassemble, durant quelques années, des films tournés avec un dispositif technique allégé. Ces documentaires de « cinéma-vérité », ainsi que les définissent la presse et les cinéastes, sont néanmoins réalisés avec un matériel encore au stade de l'élaboration. Qu'il s'agisse de la caméra 16 mm dite « légère », des systèmes de *blimp* ou du magnétophone synchrone, ce sont des aménagements bricolés ou des prototypes améliorés par les documentaristes eux-mêmes. Ces quelques « cinéastes-vérité », Rouch, Ruspoli, Brault, L'homme et les membres de la Drew Associates, sont alors perçus par les hommes de télévision comme des « pionniers » disposant d'un matériel prototypique dont rêvent les téléastes français et suisses qui inaugurent les reportages sur le terrain (*Cinq colonnes à la une*, *Continents sans visa*)¹⁰. C'est à ce titre que Mario Ruspoli, qui réalise en 1961 *les Inconnus de la terre* et *Regard sur la folie* avec la participation de Michel Brault, est recruté par Pierre Schaeffer pour transmettre son savoir-faire aux réalisateurs de la RTF. La première contribution de Ruspoli date de l'été 1962 : son film pédagogique *Méthode 1* a pour finalité de former les équipes de la télévision française et d'expliquer les enjeux et les difficultés des techniques légères¹¹. L'engagement de Ruspoli comme « maître de recherche » à la RTF, est prolongé jusqu'à l'hiver 1962 et les archives de la RTF témoignent de son emprise sur l'organisation du MIPE-TV. Officiellement chargé « de prendre contact avec les spécialistes étrangers à l'Établissement »¹², Ruspoli s'implique (« cravache comme tatare » dira-t-il¹³), et pose les fondements de cette rencontre. Et lorsqu'il manque certaines réunions préparatoires du MIPE-TV pour se rendre au « Festival de Peuples » de Florence en décembre 1962, il fait parvenir au Service de Schaeffer un document de trois pages intitulé « Suggestions pour le MIPE Télévision »¹⁴ qui définit en dix points les principaux axes de la rencontre lyonnaise. En tout

7. *Ibid.*

8. Sont mentionnés comme participants potentiels : l'équipe de la Drew Associates, des membres de l'ONF, Godard, Reichenbach, Baratier, Rouch, Ruspoli, Coutard, Rophé, Fano, Mathot, Coutard, Bessire, Kudelski.

9. Cette date correspond à la présentation au Festival de Cannes où *Chronique d'un été* remporte le prix de la critique internationale. La sortie en salles date d'octobre 1961. Avant cela, la notion est exploitée une première fois par Edgar Morin dans son article « Pour un nouveau "cinéma-vérité" » paru dans *France-Observateur* le 14 janvier 1960, mais il n'y fait pas référence à *Chronique d'un été* dont le tournage ne débute que cinq mois plus tard.

10. Entretien avec Jean-Jacques Lagrange, 11 mai 2010. Ces deux émissions de reportages débutent en 1959.

11. Pour plus de détails sur ce film, voir l'article de Caroline Zéau « Mario Ruspoli et *Méthode 1* : le cinéma direct pour le bien commun », *Décadrages*, numéro « Mario Ruspoli », n° 18, printemps 2011, pp. 69-85.

12. « Journées d'études du MIPE-TV », IMEC, Fonds Schaeffer, 319, p. 2.

13. « Cher Ami », Lettre du 16 mars 1963 de Mario Ruspoli à Pierre Schaeffer, Archives privées de la famille Ruspoli.

14. Mario Ruspoli, « Suggestions pour le MIPE-télévision », décembre 1962, Archives privées de la famille Ruspoli, p. 1.

premier lieu, Ruspoli insiste sur la priorité qui doit être accordée à la projection de films, et non aux discours : « Un colloque qui commencerait par des exposés tournerait vite aux discussions de principe, d'attitude, aux procès d'intention et sombrerait dans le verbiage et le vague. Donc, nous nous proposons de commencer par un examen des films »¹⁵.

Au-delà de cette hiérarchie entre film et discours, qui sera, comme nous le verrons, au centre de la manifestation, Ruspoli propose, dans ce document, une contribution particulière de certains participants :

Que les cinéastes invités apportent leurs appareils légers, leur *Groupe Synchrone* pour que les divers techniciens puissent les observer, par rapport à l'efficacité des résultats obtenus et déjà examinée dans les films. Je propose d'apporter le groupe synchrone « Coutant-Perfectone » qu'illustre puissamment mon film *Méthode I*.¹⁶

Par ailleurs, ce document propose à la RTF d'inviter des constructeurs d'appareils afin que le MIPE soit l'occasion d'un véritable échange entre ingénieurs et cinéastes. Sur ce point, Ruspoli insiste auprès du Service de la Recherche pour « fournir aux divers participants un cahier de remarques [...]. Ainsi, nous aurions un fichier concernant les cinéastes réalisateurs d'une part, les constructeurs et techniciens de l'autre et l'exposition concrète des problèmes et nécessités des uns par rapport aux autres »¹⁷.

Suite à ces suggestions, la liste des invités est établie, distinguant les intervenants qui proposent une communication ou une présentation d'appareils et les simples participants. Albert Maysles et Michel Brault sont, par exemple, invités personnellement par Ruspoli en janvier 1963. Dans des lettres qui témoignent de la familiarité entre ces cinéastes – celle adressée à Brault se termine par « je te botte affectueusement le popotin » –, Ruspoli les appâte grâce aux présentations techniques :

Ce congrès réunira tous les cinéastes-mobiles qui mettent le nez dans les problèmes de tournage 16 mm synchro [...]. Il y aura aussi les fabricants de caméras et de magnétophones, tel Kudelski ainsi que la nouvelle *Éclair* et son groupe synchro sans fil.¹⁸

À la même période, en janvier 1963, est envoyé aux participants un programme des Journées d'Études qui détaille les trois commissions offertes aux participants : a) Le cinéma spontané et les équipements légers (ou « commission du cinéma-vérité »¹⁹) ; b) Méthodes modernes des enregistrements des images et c) Échange et diffusion des programmes. Nous rendrons compte dans le détail de la

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 2.

18. « Mon Bô Brault Bororo », Lettre de Mario Ruspoli à Michel Brault du 13 janvier 1963, Fonds Ruspoli, Archives privées de la famille Ruspoli.

19. Cette première commission est souvent désignée comme celle du « cinéma-vérité ». Voir par exemple Sadoul qui, dans « Cinémois » (*Cinéma 63*, op. cit., p. 8) parle du « colloque du cinéma-vérité ». Les archives du Service de la Recherche mentionnent aussi la « commission du cinéma-vérité ».



André Coutant fait une démonstration de la nouvelle caméra Eclair devant Georges Sadoul (tiré de : Georges Sadoul, « A Lyon, les caméras vivantes ont rencontré le cinéma-vérité », *Les Lettres françaises*, n°970, mars 1963).

première journée de la commission du « cinéma-vérité » car l'enchevêtrement des champs techniques et théoriques y est particulièrement marqué et permettra ainsi de mieux appréhender les polémiques engendrées par cette pluridisciplinarité.

Samedi 2 mars, commission du « cinéma-vérité »

La manifestation débute par une présentation de Pierre Schaeffer partiellement retranscrite dans les archives du Service de la Recherche. Schaeffer pose d'emblée quelques consignes, qui rappellent les préoccupations de Mario Ruspoli sur le dangereux « verbiage » :

Je voudrais dire certaines banalités dans l'espoir que cela vous évitera de les répéter ensuite [...]. Le cinéma est-il vrai ? Le cinéma n'est-il pas vrai ? Le cinéma de fiction est-il plus vrai que le cinéma-vérité ? Le cinéma-vérité n'est-il pas la plus dangereuse des fictions ? Voilà un débat que j'espère vous ne voudrez pas tenir, je



Richard Leacock en discussion avec Enrico Fulchignoni
(tiré de : Louis Marcorelles, « La foire aux vérités », *Cahiers du Cinéma*, n°143, mai 1963, p. 26).

pense que nous avons mieux à faire. [...] J'espère que vous ne vous fractionnez pas en deux parties dans chaque commission, l'un disant que le cinéma-vérité est vrai, l'autre que c'est faux. Je pense que cela n'intéresse personne, ni que la technique l'emporte sur l'art ou l'art sur la technique [...].²⁰

Il s'agit pour le directeur du SR d'éviter que les discussions ne se focalisent sur les problèmes éthiques et théoriques que pose le « cinéma-vérité ». Son intervention est suivie par celle de Richard Leacock qui se soumet aux consignes du directeur du Service de la Recherche : loin des débats d'idées, il souhaite que cette rencontre résolve les problèmes précis encore posés par le matériel léger :

J'ai des *desiderata* très concrets à présenter aux techniciens. En effet nous nous sommes attaché à surmonter nous-mêmes certaines difficultés techniques et je pense qu'il serait bon pour tout le monde de comprendre de quoi il s'agit. Ce serait profitable sur le plan commercial et sur le plan technique également. Je suis très heureux de cette occasion qui va me permettre de mettre l'accent sur ce qui ne va pas, sur ce qui me paraît devoir être amélioré. Il y a des problèmes très précis qui se posent en Amérique. Par exemple, la Cie Kodak nous présente une nouvelle caméra. Il est évident qu'au moment où elle a été mise au point,

20. « MIPE-TV », IMEC, Fonds Schaeffer, 28, pp. 3-4.

Kodak n'était absolument pas conscient de nos difficultés et de nos *desiderata*. Il y a ici un échange de vue (et) j'en suis très heureux.²¹

Leacock, qui aspire donc à de stricts échanges techniques, ne s'est probablement pas réjoui du contenu de la conférence de Georges Sadoul qui suit immédiatement son intervention. En effet, l'historien enchaîne par une fameuse communication sur laquelle il est souvent revenu²² où il présente en une vingtaine de minutes les origines du terme « cinéma-vérité ». Sa conférence propose un historique de ce qu'il envisage alors davantage comme une méthode de filmage documentaire et une exigence éthique et théorique, que comme un moment historique du cinéma de non-fiction. Ainsi, pour l'historien, les films de Vertov et de Flaherty sont à envisager comme du « cinéma-vérité » inabouti faute de moyens techniques légers. Il insiste dans un premier temps sur cette « filiation » puis, usant d'une terminologie vertovienne, Sadoul étend son propos à des questions plus générales :

Le montage d'éléments pris par la caméra-ciel et la caméra-oreille tout à la fois, qui sont des éléments authentiques, ne conduit pas obligatoirement à la vérité et conduit encore beaucoup moins obligatoirement à l'art. Il faut que le montage intervienne, donne le choix, que ce soit un travail critique, un travail de création, c'est à partir de ce moment qu'on commence à voir et l'art et la vérité.²³

Les craintes exprimées par Ruspoli dans son rapport préliminaire puis par Schaeffer en ouverture de la manifestation s'avèrent donc fondées, puisque dès la première conférence du colloque, Sadoul se consacre précisément aux aspects théorico-philosophiques que les deux organisateurs souhaitaient éviter. Puis, l'enchevêtrement entre interventions techniques et théoriques se poursuit par une longue présentation d'André Coutant, célèbre ingénieur des laboratoires Éclair, qui revient sur l'invention du prototype de la KMT (*cf.* p. 71) :

L'idée de cette caméra m'est venue, il y a 15 ans, quand un de mes vieux amis, opérateur d'actualités, m'a demandé un outil de travail idéal. De quelle dimension ? J'ai fini par arriver à [un] stylo, ou presque. Dans mon appareil, la caméra proprement dite est à peine plus large et plus épaisse qu'un paquet de Gitane.²⁴

Sans que la référence à la formule d'Alexandre Astruc dans son célèbre texte sur la caméra-stylo²⁵ ne soit explicite, le discours de l'ingénieur Coutant semble toucher une dimension théorique plus large.

21. *Ibid.*, p. 16.

22. Sadoul relate à maintes reprises sa crainte d'avoir « mal » traduit le concept de « Kino Pravda » en « cinéma-vérité ». Voir par exemple : Georges Sadoul, « Actualités de Dziga Vertov », *Cahiers du Cinéma*, n° 144, juin 1963, pp. 23-31 ; Georges Sadoul, « À Lyon, les caméras vivantes ont rencontré le cinéma-vérité », *Les Lettres françaises*, n° 970, mars 1963, p. 6. ; Georges Sadoul, « Dziga Vertov, Introduction », *Artsept*, n° 2, avril-juin 1963, pp. 18-20 ; Georges Sadoul, « Cinéma », *Cinéma 63*, *op. cit.* ; Georges Sadoul, « Kino-pravda et cinéma-vérité » dans *Dziga Vertov*, Champ libre, Paris, 1971.

23. Sadoul cité par Nicole Zand dans son compte rendu, « Les Journées d'Études « Cinéma-TV » de Lyon », *Étapes*, n° 6, juin 1963, p. 5.

24. André Coutant cité par Georges Sadoul dans « À Lyon, les caméras vivantes ont rencontré le cinéma-vérité », *op. cit.*

25. Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948 (repris dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992).

Sur un plan plus strictement technologique, Stephan Kudelski, inventeur du magnétophone Nagra, poursuit l'exposé des dernières innovations légères et présente le premier magnétophone synchrone, inspiré par les multiples bricolages des premiers tournages du « cinéma-vérité »²⁶. S'ensuit une démonstration d'Albert Maysles, opérateur de *Primary*, qui expose le dispositif de 13 kg mis au point par ses soins (cf. p. 68).

Le bref résumé de cette première journée montre l'étroite imbrication des domaines techniques (dialogues entre cinéastes et constructeurs, démonstrations de matériel) et théoriques. Cette caractéristique des Journées d'Études du MIPE-TV, où l'on discute aussi bien des définitions du « cinéma-vérité » que d'innovations techniques très spécifiques, rappelle les multiples casquettes des « cinéastes-vérité », contraints d'améliorer les caméras et magnétophones à leur disposition, de développer de nouvelles méthodes de filmage et de définir la portée théorique de leurs propositions filmiques²⁷.

Dissensions et polémiques : cohérence du « mouvement » en question

Nous avons vu qu'en introduction du MIPE, les organisateurs exhortaient les participants à se concentrer sur les aspects techniques et à ne pas débattre des questions éthiques posées par le « cinéma-vérité » et assimilées par Ruspoli et Schaeffer à du « verbiage ». Cette recommandation est restée vaine puisque en confrontant leurs conceptions de ce « nouveau » cinéma, les cinéastes présents amorcent une retentissante controverse qui s'étendra sur toute l'année 1963.

Première revue à se faire l'écho des débats lyonnais, les *Cahiers du cinéma* interrogent, durant la manifestation, Leacock et Drew qui exposent leur méthode de tournage²⁸. Il s'agit de « réduire la présence [de l'équipe] à néant » grâce à un matériel le plus discret possible afin que la personne « oubliée » qu'elle est filmée, puis de capter par ce dispositif un événement dramatique qui constituera la trame du récit²⁹. Selon cette logique techniciste, les deux cinéastes américains s'en prennent aux films de Ruspoli vus à Lyon, qui, selon eux, manquent d'éléments sensationnels. Mais les plus fortes critiques de la Drew Associates sont réservées à Rouch, et plus précisément à la fonction provocatrice de la caméra vis-à-vis de protagonistes pour lesquels « la chose la plus importante qui [leur] soit arrivée est qu'on les ait

filmés »³⁰. Certes, cette soumission à la « spontanéité du réel » semble, pour reprendre la formule godardienne³¹, très « candide » si on la compare au dispositif de *Chronique d'un été*, où la présence marquée de l'instance filmante avait pour fonction de susciter des réactions et de provoquer une auto mise en scène des personnes filmées. Ce n'est néanmoins pas sur ce point que Rouch décide de répondre puisqu'il critique avant tout le manque d'ouverture de Leacock lors des Journées d'Études de Lyon :

Ce qui m'a étonné chez Leacock, c'est que je l'ai trouvé terriblement fermé à tous les autres films. C'est assez étrange. J'ai eu l'impression à Lyon que ce que faisaient les autres ne l'intéressait pas [...]. Il considérait avoir résolu tous ses problèmes et qu'il n'avait plus rien à apprendre de quiconque. Leacock, pour moi, est un reporter. Il a été dévoré par l'information qui, je crois, est une mécanique terrible.³²

Une semaine après la rencontre lyonnaise, *la Punition* (fiction improvisée que Rouch tourne dans la continuité de *Chronique*), est projeté au ciné-club de l'UNESCO avec *Showman* des frères Maysles. Cette rencontre donne lieu à un vif échange entre plusieurs participants du MIPE, et Rouch profite de cette occasion pour distinguer son approche et celle de l'équipe de Robert Drew : « Ils font du reportage style *Time* ou *Life*. [...] En France, ce genre-là n'existe pas. Nous avons tendance à provoquer les choses qui ne se feraient pas sans la présence de la caméra »³³.

Ces dissensions du printemps 1963 marquent une première rupture dans une tendance cinématographique jusqu'alors perçue comme cohérente. Ainsi lorsqu'en 1961 et 1962 la presse française reprend la notion « cinéma-vérité » utilisée dans le discours publicitaire de *Chronique d'un été*, il s'agit de rassembler divers films de non-fiction en un « mouvement » qui se revendiquerait d'une proximité inédite avec le réel filmé grâce à un matériel allégé. Essentiellement journalistique, cette construction est néanmoins tacitement admise par les cinéastes qui, jusqu'en 1963, ne réfutent généralement ni cette étiquette, ni la cohérence de cette « école »³⁴. De prime abord, les Journées d'Études lyonnaises appa-

26. Voir Séverine Graff, « L'influence des technologies dans l'émergence du cinéma-vérité : Stephan Kudelski et l'invention du magnétophone Nagra III » dans Alain Boillat, Philipp Brunner, Barbara Flückiger (dir.) *KINO CH/CINÉMA CH. Réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008, pp. 233-245.

27. *Ibid.*, p. 243.

28. André S. Labarthe, Louis Marcorelles, « Entretien avec Robert Leacock et Richard Drew », *Cahiers du cinéma*, n° 140, février 1963, pp. 18-27. Le numéro est daté de février, or Leacock et Drew arrivent en France début mars pour le MIPE. Par ailleurs, l'interview « est réalisée en collaboration avec le Service de la Recherche et il y est mentionné que les réalisateurs américains ont vu « ce matin » *Regard sur la folie* de Ruspoli. Or, ce film est projeté au matin du 4 mars aux Journées d'Études. On peut donc en déduire que l'entretien est réalisé le 4 mars et ajouté *in extremis* au numéro des *Cahiers*.

29. *Ibid.*, p. 21.

30. *Ibid.*, p. 26.

31. Godard écrira, à propos de Leacock, cette critique bien connue : « Outre-Atlantique, le cinéma-vérité se traduit par candid camera. Et candide, Leacock l'est en effet à plus d'un titre, lui qui pourchasse avec acharnement la vérité sans même se demander de quel côté des Pyrénées se trouve son objectif » (*Cahiers du cinéma*, n° 150-151, spécial « cinéma américain », décembre 1963, p. 139). Jolie formule malheureusement inexacte : Godard mélange les deux expressions anglo-saxonnes « living camera » et « candid eye », qui désignent des séries réalisées respectivement par la Drew Associates et par l'ONF canadien (anglophone). Si Leacock s'associe à la « living camera », il n'utilise jamais l'adjectif « candid » pour définir son travail. Par ailleurs, la notion « cinema-verite » est, encore de nos jours, utilisée en français (sans accent) aux États-Unis où elle ne provoque pas de polémiques. Contrairement à ce que dit Godard, l'expression ne se traduit donc pas.

32. Éric Rohmer, Louis Marcorelles, « Entretien avec Jean Rouch », *Cahiers du cinéma*, n° 144, juin 1963, pp. 1-22.

33. Enrico Fulchignoni, (présidence), « Débat à l'UNESCO, à propos de *la Punition* et *Showman* », *Artsept*, n° 2, avril-juin 1963, p. 102.

34. Quelques étapes dans l'émergence du « mouvement » : la sortie de *Chronique d'un été* à Cannes (mai 1961) puis en salles parisiennes (octobre 1961) est l'occasion d'une forte médiatisation de l'expression « cinéma-vérité », largement discutée dans la presse française, notion à laquelle *la Pyramide humaine* (sorti en avril 1961) est rapidement associé. Puis, en décembre 1961, la présentation conjointe de *Primary* et des *Inconnus de la terre* au festival de Tours en décembre 1961 puis à Cannes en mai 1962 incite les journalistes français à rassembler ces différents films sous la terminologie

raissent donc comme le moment nodal de ce « cinéma-vérité » compte tenu de l'importance et du prestige des participants, des nombreux appareils présentés et de la richesse des débats. Néanmoins, cette réunion n'est pas, nous l'avons vu, un moment de symbiose entre les différents acteurs de ce « nouveau » cinéma, puisque au contraire, confrontés aux intentions et aux pratiques des autres « cinéastes-vérité », nombreux sont ceux qui prennent leur distance par rapport à l'idée d'un mouvement artistique fédéré³⁵. Ces dissensions, verbalisées pour la première fois à Lyon par les cinéastes, seront reprises dans les articles qui rendent compte de cette manifestation, puis à nouveau débattues lors de nouvelles rencontres organisées en marge de festivals.

Les propos de Leacock et de Rouch montrent que, durant la manifestation lyonnaise, est apparue une dichotomie entre une attitude d'effacement de l'équipe et une posture de présence où l'instance filmante provoque et se joue du réel. Ce désaccord est naturellement relayé par les commentateurs, mais leurs interprétations varient puisque certains n'y voient que la simple expression de différentes tendances au sein du « cinéma-vérité » (Sadoul), alors que pour d'autres c'est la preuve que la cohérence de ce corpus est un leurre (Marcorelles).

Georges Sadoul occupe, dès 1961, une fonction centrale dans la promotion des « films-vérité » puisque son argumentation consiste à présenter les nouvelles réalisations en caméra légère comme une réalisation des théories vertoviennes. Ainsi, déclare-t-il à la sortie de *Chronique d'un été*, « cette œuvre [...] est bien la première application raisonnée de nouvelles techniques à réaliser les anciennes théories de Dziga Vertov »³⁶. L'année suivante, c'est toujours à travers ce prisme vertovien qu'il rend compte de la sortie des films de la Drew Associates en intitulant son article « Enfin le ciné-œil ! » puis en qualifiant les *Inconnus de la terre* (Ruspoli, 1961) et de *Football* (Drew Associates, 1961), de « naissance de la caméra-œil »³⁷. Il accentue encore la lecture anthropomorphiste de l'outil dans son récit des Journées d'Études lyonnaises en affirmant : « Une caméra vivante est tout à la fois caméra-œil et caméra-oreille. Elle sait tout surprendre, tout enregistrer, se déplacer comme un homme ». L'outil léger est donc, pour Sadoul, doté d'une sensibilité humaine. Son compte rendu insiste sur cette idée afin de contrer le discours techniciste qui investit les perfectionnements apportés aux caméras « invisibles » d'une capacité

de « cinéma-vérité ». La sortie en salles en mars 1962 de plusieurs films de la Drew Associates, en septembre de *Regard sur la folie*, et en novembre d'*Un cœur gros comme ça* de François Reichenbach (dont un carton revendique l'usage d'une caméra cachée) semble confirmer à leurs yeux l'émergence d'un nouveau cinéma. Par ailleurs, il est à noter que Ruspoli se revendique explicitement du « cinéma-vérité » en 1961 et 1962, et que si Leacock et Drew n'emploient pas activement cette notion, ils ne la réfutent pas lors des interviews accordées à la presse (voir Gideon Bachman, « Le cinéma-vérité new yorkais », *Cinéma 62*, n° 64, mars 1962, pp. 41-49 et 127-128 ou Georges Sadoul, « Avec la caméra-œil de R. Drew et R. Leacock, nouvelle vue sur le cinéma de l'an 2000 », *les Lettres françaises*, 15 mars 1962, n° 918, p. 6).

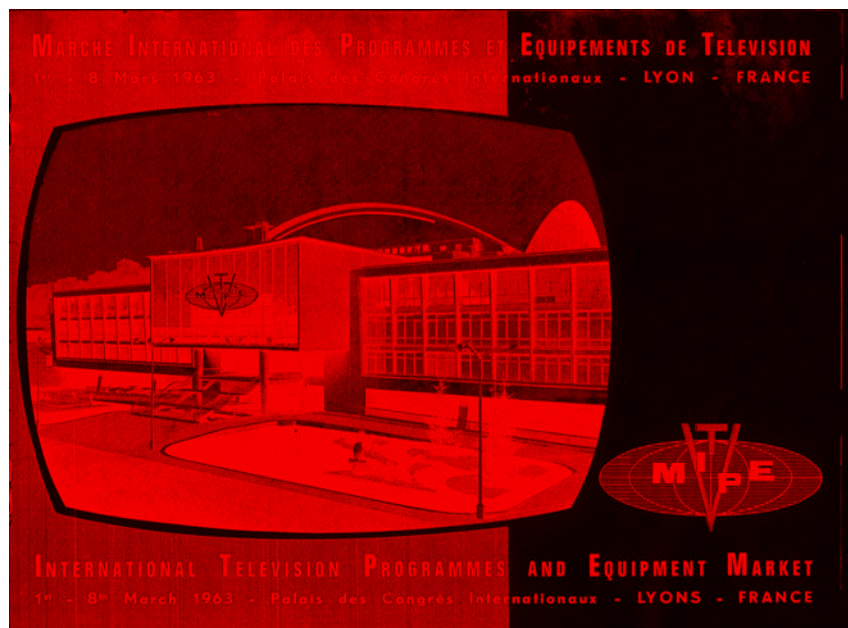
35. Lyon n'est pas la première rencontre entre les différents cinéastes du « cinéma-vérité » : Leacock a déjà rencontré Rouch en 1958 puis 1960 au Flaherty Film Seminar ; Ruspoli est en contact avec les frères Maysles ; Marcorelles et Sadoul ont déjà interviewé Leacock et Drew entre 1959 et 1962 ; Michel Brault, qui reste finalement très discret dans ces débats, collabore dès 1960 avec Rouch, etc. Néanmoins le MIPE, mettant en présence non seulement tous ces cinéastes, mais aussi des ingénieurs et plusieurs journalistes, constitue la première réunion d'une telle importance.

36. Georges Sadoul, « Les chevaux de Muybridge », *les Lettres françaises*, 27 octobre 1961, n° 887, p. 6.

37. Georges Sadoul, « Georges Sadoul présente *Football* et *les Inconnus de la terre* », *le Film français*, n° 937, mai 1962.



Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été* (1961).



Couverture du programme du MIPE-TV remis aux participants

« automatique » à restituer la réalité³⁸. « On ne fait pas simplement de la vérité en l'enregistrant »³⁹, assène-t-il lors d'un débat à l'UNESCO une semaine après Lyon. Fort de ces précautions, Sadoul minimise les divergences de points de vue entre Rouch et Leacock qui, à ses yeux, ne menacent pas la cohésion du mouvement « cinéma-vérité ». Ces désaccords traduisent simplement pour lui les différentes expressions de « la vérité individuelle » des cinéastes, et cette diversité offre même la preuve de la légitimité artistique de ces films réalisés à partir de fragments de la réalité⁴⁰. Relevant certes les divergences

38. Sadoul, qui partage l'enthousiasme des cinéastes vis-à-vis des techniques légères, rappelle néanmoins : « 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, « À Lyon, les caméras vivantes ont rencontré le cinéma-vérité », *op. cit.*).

39. *Artsept, op. cit.*, p. 104.

40. Le caractère artistique des « films-vérité » est contesté par de nombreux commentateurs comme, par exemple, Rossellini lors du débat à l'UNESCO. Sadoul lui répond alors : « Les films de Maysles, de Rouch ou de Ruspoli ressemblent à chacun d'eux : il y a donc création artistique. Quel est le procédé à travers lequel ils élaborent ce qu'ils voient ? Le montage » (*Artsept, op. cit.*, p. 101).

| PROGRAMME | | PROGRAMME | |
|---|--|--|--|
| 28 Février: Arrivée à LYON | | 28 February: Arrival at LYONS | |
| PALAIS DES CONGRES INTERNATIONAUX : remise des documents - Soirée libre | | PALAIS DES CONGRES INTERNATIONAUX : document distribution - Evening free | |
| 1 ^{er} Mars | PALAIS DES CONGRES INTERNATIONAUX Remise des documents 9h - 12h 30 14h30-18h30 19h - 18h | 1 ^{er} March | PALAIS DES CONGRES INTERNATIONAUX Document distribution 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 2 Mars | Journées d'étude : Inspection et présentation des 2 films du colloque 14h30-18h30 19h - 18h | 2 nd March | Projections 9 a.m.-12.30 8.30 p.m. |
| 3 Mars | Journées d'étude Réunion de commissions et séance plénière 14h30-18h30 19h - 18h | 3 rd March | Study Days : Inauguration and introduction of two subjects 9 a.m.-12.30 8.30 p.m. |
| 4 Mars | Gala d'ouverture au Château de Piasey Dîner aux chandelles Soirée de soirée 21h 30 | 4 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 5 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 5 th March | Study Days : Committee meetings and planary session 9 a.m.-12.30 8.30 p.m. |
| 6 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 6 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 7 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 7 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 8 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 8 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 9 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 9 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 10 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 10 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 11 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 11 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 12 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 12 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 13 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 13 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 14 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 14 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 15 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 15 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 16 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 16 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 17 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 17 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 18 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 18 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 19 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 19 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 20 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 20 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 21 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 21 st March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 22 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 22 nd March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 23 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 23 rd March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 24 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 24 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 25 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 25 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 26 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 26 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 27 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 27 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 28 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 28 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 29 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 29 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 30 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 30 th March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |
| 31 Mars | Projections 14h30-18h30 19h - 18h | 31 st March | Projections 9 - 12.30 a.m. 2.30-7.30p.m. 8.30 p.m. |

Programme des Journées d'Études du MIPE-TV, remis aux participants

entre les pratiques des différents participants, Sadoul défend néanmoins l'idée que ces Journées d'Études ont contribué à renforcer la cohérence du « cinéma-vérité » et asseoir l'existence d'un « mouvement » artistique. Cette opinion est aux antipodes de celle de Marcorelles qui commence ainsi son article dans les *Cahiers du cinéma* : « Nous étions partis pour Lyon pleins de curiosité et d'enthousiasme. Nous sommes rentrés fourbus, saturés d'images plus tremblotantes les unes que les autres et ravies. [...] Nous avons découvert la plus aveuglante de toutes les vérités : il n'y a pas de cinéma-vérité »⁴¹. Il dénie d'emblée une quelconque cohésion entre les participants (« ceux à qui on a indistinctement collé l'étiquette de « cinéastes-vérité », souvent à leur corps défendant ») et dénonce ce « mouvement » comme un fait uniquement médiatique (« prétendu cinéma-vérité »). Pour Marcorelles – qui pourtant consacra l'année suivante une longue étude pour l'UNESCO sur ce qu'il considèrera alors comme un phénomène historique cohérent⁴² – les Journées d'Études ont apporté la preuve que ce « mouvement » relève d'une simple aventure discursive mais qu'aucune homogénéité n'existe entre les Français et les Américains. À ses

41. Louis Marcorelles, « La foire aux vérités », *Cahiers du cinéma*, n° 143, mai 1963, p. 26.

42. Louis Marcorelles, *Une esthétique du réel, le cinéma direct*, Table ronde de Mannheim, UNESCO, octobre 1964, p. 3.

yeux, la rupture entre *l'école française* (Rouch, Ruspoli, Rouquier, Bringuier et Marker) « prisonnière du verbe, ignorant la spontanéité du réel et forçant les gens à se mettre en scène devant la caméra » et *l'école américaine* « qui crée sans théorie » a été consommée durant ces trois jours.

Le caractère national de cette fracture a peut-être été légèrement forcé par Marcorelles, puisque si toutes les sources attestent de controverses marquées entre Rouch et Leacock, il semble, par exemple, que le français Ruspoli prenne le parti de la Drew Associates dont il admire profondément les compétences techniques, et prône un tournage qui interfère au minimum avec la réalité, dans le sillage des cinéastes américains⁴³. Morin, qui adopte une attitude étonnamment réservée durant ces Journées, prend néanmoins la parole pour défendre *Primary* et *The Chair* (Drew Associates, 1961 et 1962), car la neutralité du discours filmique encourage à ses yeux à la participation du spectateur :

Leacock respecte l'ambiguïté de la réalité. En soi, les choses ne disent pas le parti qu'il faut prendre, c'est nous qui devons prendre parti, qui devons donner des significations. La réalité ne nous dit pas : votez ceci, inscrivez-vous là ; c'est nous qui, en fonction d'une certaine série d'expériences, y donnons un sens.⁴⁴

Or, cette aptitude à solliciter un questionnement chez le spectateur est une part importante du dispositif « cinéma-vérité » tel que le décrit Morin dans le synopsis de *Chronique d'un été* : « L'ambition du film est que la question posée par les deux auteurs [Comment vis-tu?], incarnée à travers des personnages réels au long du film se projette sur chaque spectateur [et qu'il] se pose à lui-même cette interrogation »⁴⁵.

Cinéma-vérité / cinéma direct

Si la nature nationale de cette scission (américain *vs* français) est donc à nuancer, le MIPE est bien le théâtre des premières controverses importantes entre les « cinéastes-vérité » et ces débats se prolongeront durant près d'une année lors de nouvelles rencontres entre praticiens ou dans des numéros spéciaux où des intellectuels tentent de cerner les problèmes posés par ce nouveau cinéma. Outre les divergences sur l'intervention ou l'effacement de l'instance filmante devant les événements et sur l'efficacité d'un « mouvement » cinématographique, les polémiques amorcées à Lyon comprennent aussi un pan terminologique. L'historien Gilles Marsolais fait erreur lorsqu'il mentionne que le MIPE aurait marqué l'adoption du mot « cinéma direct » (alors proposé par Ruspoli) au détriment définitif de

43. Mario Ruspoli, *Groupe synchrone cinématographique léger*, Table ronde de Beyrouth, UNESCO, octobre 1963, chapitres VII à IX, pp. 19-34, plus particulièrement le sous-chapitre « Le mimétisme », pp. 29-30 (Ce texte est disponible sur www.decadrages.ch.) Il faut souligner que si Ruspoli se fait, dans les interviews qu'il accorde ou dans ce rapport pour l'UNESCO, le prosélyte d'un « effacement » de la technique, ses films s'écartent de ces préceptes. *Regard sur la folie* expose délibérément l'équipe technique à l'œuvre, et, dans une perspective encore plus autoréflexive, *la Rencontre* (1966) propose de suivre en milieu hospitalier une expérience de psychodrame thérapeutique à laquelle participe activement l'équipe de tournage.

44. Morin cité par Nicole Zand dans son compte rendu, « Les Journées d'Études « Cinéma-TV » de Lyon », *op. cit.*

45. Edgar Morin, « Synopsis de *Chronique d'un été* », *Chronique d'un été*, Paris, Interspectacles, 1962, p. 10.

« cinéma-vérité »⁴⁶. En effet, la popularité de l'expression « cinéma-vérité » n'est jamais aussi forte que dans l'immédiat « après Lyon », et, par ailleurs, Ruspoli utilise depuis plusieurs mois déjà le mot « cinéma direct »⁴⁷. Néanmoins, ce débat sur la notion à retenir pour définir ce nouveau cinéma prend de l'ampleur dès les Journées lyonnaises en mars 1963.

« Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : cette dispute oppose là encore les défenseurs d'un dispositif qui élabore une vérité plutôt qu'elle ne l'enregistre, et ceux pour qui l'aspect véritablement novateur de ce cinéma réside dans la capacité mimétique des nouveaux appareils et qui, par conséquent, soutiennent un terme « neutre » renvoyant à une technique, celle de la prise de son *directe* sur le terrain⁴⁸.

Sadoul revient, dans ce long bilan des Journées lyonnaises, sur ces débats terminologiques et fait part de son engagement en faveur de la notion vertovienne :

[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.⁴⁹

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 quasi automatique de la technique légère. Joris Ivens, pourtant globalement peu présent dans ces débats, est néanmoins chargé de clore ces Journées d'Études⁵⁰ en revenant sur la controverse par un plaidoyer intitulé « Vive le cinéma-vérité » :

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.⁵¹

46. Gilles Marsolais, *l'Aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 1974, p. 22.

47. Pour plus de détails sur ces questions terminologiques, voir Séverine Graff « « Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique? », *Décadrages*, numéro « Mario Ruspoli », *op. cit.*, pp. 32-46.

48. L'usage du terme direct est assez fréquent pour désigner la prise de son sur le terrain bien avant l'émergence de la notion « cinéma-direct ». En revanche, aucune source contemporaine ne semble attester d'un lien entre « le cinéma direct » et le « direct » télévisuel.

49. Georges Sadoul, « À Lyon, les caméras vivantes ont rencontré le cinéma-vérité », *op. cit.*

50. Ivens est contraint de rentrer plus tôt que prévu à Paris et ne prononcera pas cette conférence. Il confie néanmoins son texte à Sadoul qui le lit en son nom le 4 mars 1963. Hormis cette intervention à Lyon, Ivens ne participe qu'à une seule autre discussion sur le « cinéma-vérité », à Florence en janvier 1964. Par ailleurs, la presse d'époque n'assimile pas ses films au « cinéma-vérité », même s'il est parfois mentionné comme un « précurseur », à l'instar de Flaherty ou Vertov. C'est l'analyse défendue par Sadoul dans « Joris Ivens, maître du cinéma-vérité », préface du livre d'Abraham Zalzman, *Joris Ivens*, Paris, Seghers, 1963.

51. Joris Ivens, « Vive le cinéma-vérité », *les Lettres française*, 7 mars 1963 (retranscription de sa conférence), n° 970, p. 1.



Intervention de Jean Rouch lors des Journées d'Études du MIPE-TV
(tiré de : Louis Marcorelles, « La foire aux vérités », *Cahiers du Cinéma*, n°143, mai 1963, p. 30).

La position d'Ivens rejoint celle de Sadoul : l'intérêt de cette notion, outre sa popularité, est qu'en l'adoptant, ce cinéma revendique un positionnement moral et éthique. Loin d'un Morin, qui atténue parfois son propos par des euphémismes tels que « nouveau cinéma-vérité », « recherche d'une vérité », « vérité psychanalytique »⁵², Ivens n'esquive pas le caractère polémique de cette notion. Au contraire, la capacité du mot à provoquer le débat lui apparaît comme un atout :

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.⁵³

52. Edgar Morin, « Pour un nouveau cinéma-vérité », *op. cit.* ; Henri Bourbon, « Edgar Morin nous parle de *Chronique d'un été* », *France Forum*, mars 1961, n° 38, pp. 27-28 et Albert Memmi et Edgar Morin, « Une recherche de significations », *Artsept*, n° 2, avril-juin 1963, pp. 111-116.

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



Pierre Schaeffer lors de sa communication aux Journées d'Études du MIPE-TV
(tiré de : Louis Marcorelles, « La foire aux vérités », *Cahiers du Cinéma*, n°143, mai 1963, p. 29).

Ivens et Sadoul souhaitent, par l'emploi d'une expression sujette à débat, donner aux discours une place à jamais primordiale, et, *via* les discussions engendrées par cette étiquette, lier irrévocablement ce cinéma à une réflexion morale sur lui-même. Position à l'opposé de celle défendue par Ruspoli qui, soutenu par Marcorelles, se félicite de la modestie de sa proposition lexicale : « Tout compte fait, le mot « cinéma-direct » me semble plus général, moins polémique et définit plus largement, tout comme le beau mot de Richard Leacock « Living Camera », « Candid Eye » : ces étiquettes, souvent détournées de leur acception première, sont utilisées dès 1963 pour promouvoir la « transparence » de l'outil et l'effacement du cinéaste devant son sujet⁵⁴.

Les Journées d'Études rassemblent donc, sous un motif prioritairement technique, des cinéastes affiliés au « cinéma-vérité » qui, confrontant leur méthode de tournage, leur rapport à l'outil ou leur préférence terminologique, divergent profondément. Et, dans les mois qui suivent cette importante

54. Mario Ruspoli, *Groupe synchrone cinématographique léger*, *op. cit.*, p. 18.

55. « Ma propre vision du monde devient moins importante que l'intérêt propre au sujet lui-même », écrit Leacock, *Naissance de la Living Camera*, Table ronde de Moscou, UNESCO, juillet 1965, p. 4.

rencontre, se dessine un double mouvement qui aboutira, *in fine*, à la disparition de l'étiquette et des valeurs du « cinéma-vérité » au profit d'un « cinéma direct » plus consensuel.

Premièrement, l'on constate dès l'été 1963 un certain désintérêt pour les questions éthiques et philosophiques posées par le « cinéma-vérité ». Les critiques affichent ouvertement leur déception (« les espoirs que nous avons mis dans le cinéma-vérité ont été gravement déçus », dira Raymond Borde en août 1963⁵⁶), les cinéastes s'affrontent avec une violence croissante⁵⁷, et le public se presse devant *Dragées au Poivre* (Jacques Baratier, automne 1963) qui parodie explicitement le « cinéma-vérité » et ses techniques légères⁵⁸. L'effervescence qui caractérisait les Journées d'Études lyonnaises retombe rapidement, comme l'atteste le compte rendu du « Festival de Florence sur le cinéma-vérité » que propose en janvier 1964 le chef du Groupe de Recherche sur l'Image (GRI) du Service de la Recherche⁵⁹. Neuf mois seulement après la manifestation lyonnaise, les débats sur la capacité du cinéma léger à transmettre une vérité au spectateur semblent peu captiver ce collaborateur de Pierre Schaeffer :

On cause, on cause... Un type évoque Brecht et la distanciation. Je l'attendais, celle-là. Il y a toujours quelqu'un pour la servir à n'importe quelle sauce. Puis, on agite les vieux trucs du cinéma-vérité, la mobilité du regard, le montage syncopé, un nouveau mode d'écriture. [...] C'est fini, tout le monde est las, en effet. La caméra légère, pour quoi faire ? Des reportages sur les fanfares, les foules, les fêtes foraines et les cas pathologiques ? Non merci !⁶⁰

Parallèlement à cette dégradation de l'idée du « cinéma-vérité », les conceptions consensuelles du « cinéma direct » vont, jusqu'à la fin de la décennie, connaître un important développement. Sur un plan technique, les prototypes exposés lors du MIPE vont progressivement être adoptés par les télévisions française et suisse, alors que les valeurs « neutres » revendiquées par le « cinéma direct » trouveront un important soutien auprès de l'UNESCO et seront ainsi largement développées dans divers rapports commandés par l'institution onusienne.

Pour saisir l'influence du MIPE sur le plan technique, il faut rappeler qu'entre 1959 et 1962, les tournages des « films-vérité » projetés à Lyon – tels *Primary* de Drew et Leacock, *la Punition* de Rouch, *Showman* des frères Maysles, *Regard sur la Folie* et *Méthode I* de Ruspoli, ou *Joli Mai* de Chris Marker –

emploient certes une caméra 16 mm et un magnétophone permettant une prise de son sur le terrain – mais ces appareils légers sont en réalité soit des prototypes soit des bricolages effectués directement par les opérateurs. Ainsi, la caméra KMT d'Éclair, dont il n'existe alors que deux exemplaires, a été prêtée à Rouch en juillet 1960 par André Coutant pour le tournage de *Chronique...* puis transmise à Ruspoli et Marker. De même, les systèmes de synchronisme entre son et image sont souvent inventés par les opérateurs, comme, par exemple, la méthode du signal quartz mis au point sur le tournage de *Primary*⁶¹. Et les entreprises (Éclair, Kudelski, Perfectone), espérant développer leurs ventes auprès des organismes de télévision, s'en inspirent directement puisque de nombreuses innovations exposées à Lyon (Caméra Éclair 63, le magnétophone *Nagra III* avec système de synchronisation *Neopilot*, le zoom *Angénieux*, le *Magnétoscope*) reprennent les « bricolages » effectués par les opérateurs du « cinéma-vérité ». Le MIPE incarne certes le passage de ces techniques légères d'un stade prototypique vers une vraie commercialisation, mais la diffusion de ces innovations auprès des télévisions française et suisse ne sera pas directement consécutive à la manifestation lyonnaise⁶². En effet, sur un plan strictement technique, les organismes télévisuels de ces deux pays auraient donc moins constitué l'élément déclencheur de l'émergence du « cinéma-vérité » que le facteur d'une industrialisation des appareils légers et synchrones mis au point par les opérateurs de ce renouveau documentaire. C'est du moins l'hypothèse de Mario Ruspoli qui travaille ponctuellement à la RTF⁶³ pour initier les réalisateurs au maniement de ces nouveaux outils :

Malgré les réussites personnelles de quelques équipes courageuses qui parviennent à faire des miracles avec un matériel mal adapté à leurs besoins et fourni par l'administration, la Télévision d'État [française] se trouve souvent en retard par rapport au progrès de la technique. Au contraire, le cinéma, au sein duquel les barrières administratives n'existent pas et dont l'évolution créatrice est plus rapide, constitue un banc d'essai des recherches et des techniques nouvelles.⁶⁴

Ce point de vue subjectif de Ruspoli semble être corroboré par les notes internes du Service de la Recherche qui, en février 1964, témoignent d'une attitude passive, voire frileuse, de la RTF par rapport aux techniques légères :

Il est trop tôt pour reconvertir une part importante de la production courante vers un cinéma qui nécessite absolument un matériel très léger. Il faut attendre sur encore au moins deux ans la phase expérimentale.

56. Raymond Borde, « Le cinéma-vérité, sa nature, ses fonctions, ses limites », *Protocole du troisième congrès du cinéma indépendant (25 août-1er septembre 1963)*, SIDOC, Lausanne, 1964, p. 95.

57. Sadoul relate, à propos de la projection de *Hitler, connais pas* (Bertrand Blier, 1963) au festival de Venise, une dispute entre Morin, Rouch (« écumeur de rage ») et Leacock (pris « d'une telle fureur [...] qu'il quitte [la salle] plutôt que de participer à une discussion qui devait se prolonger deux heures durant ») (« À chacun sa vérité », *les Lettres françaises*, 26 septembre 1963, n° 999, p. 8). Ambiance similaire pour le festival de Florence qui réunit les principaux participants du MIPE, « Les quintuplés de Florence », *Cinéma 64*, n° 84, mars 1964, pp. 14-15.

58. Près de 250 000 entrées pour *Dragées au poivre* pour la seule année 1963 (plus d'un million au total) alors que *la Punition* rassemble à peine 10 000 spectateurs, (source : www.cbo-boxoffice.com).

59. « Janvier Florentin, Festival de Florence sur le cinéma-vérité », *Compte rendu de Jean-Émile Jeannesson* (chef du GRI groupe de recherche sur l'image), janvier 1964, IMEC, Fonds Schaeffer, 33, p. 2.

60. *Ibid.*

61. Georges Sadoul, « Avec la caméra-œil de R. Drew et R. Leacock, nouvelle vue sur le cinéma de l'an 2000 », *op. cit.*

62. La situation est totalement différente à la télévision allemande où les techniques légères et la prise de son synchrone sont utilisées dès le milieu des années 1950 comme le montre Matthias Steinle dans « La découverte "non-révolutionnaire" du 16 mm/son synchrone par la télévision allemande », (*1895* n°32, 2000, pp. 95-106). Le rapport des télévisions américaines à l'émergence de ces techniques diffère, là encore, absolument de celui des institutions françaises et suisses, puisque non seulement les films de la Drew Associates sont réalisés pour la télévision (ABC) mais Time Inc. finance même l'élaboration des appareils à hauteur d'un demi million de dollars. (P. J. O'Connell, *Robert Drew and the development of the Cinema Verite in America*, Southern Illinois University Press, Carbondale, p. 57).

63. Le film pédagogique *Méthode 1* montre justement Ruspoli initiant les opérateurs de la RTF aux techniques légères.

64. Mario Ruspoli, *Groupe synchrone cinématographique léger*, *op. cit.*, p. 8.

tales de l'utilisation de caméras légères et ne pas bloquer toute une partie de la production sur un type de matériel qui sera encore en évolution pendant encore longtemps. D'autant plus que la fidélité des nouveaux appareils n'est pas certaine.⁶⁵

La situation semble aussi difficile à la télévision suisse selon les souvenirs de Jean-Jacques Lagrange, réalisateur à *Continents sans visa*:

Le MIPE-TV a été un tournant, un tournant pour nous tous: une confirmation de ce que nous avions envie de faire, [...] une confiance pour se défendre face aux technocrates, à l'administration, aux Zürichois qui trouvaient que ce nouveau genre n'est pas assez professionnel, pas assez bien fait, pas assez carré. C'était une vraie lutte parce qu'on dépendait de nos chefs de Zürich. Le grand chef technique était là-bas, très bureaucrate fermé, carré. Quand en rentrant de Lyon, on a dit qu'on voulait acheter une Coutant, il a dit: «Non, c'est du matériel français, c'est pas fiable. On continue comme cela». C'est lui qui achetait toutes nos caméras! Alors [...] on a fait acheter une caméra par «Les amis de la TV», une association genevoise. Chaque fois que l'on voulait l'utiliser, surtout pour *Continents*, on la lui louait.⁶⁶

Les objectifs du MIPE consistent donc d'une part à permettre aux télévisions française et suisse – deux institutions encore faibles consommatrices d'équipements très légers – de se familiariser avec ces techniques, et d'autre part, à convaincre les constructeurs de commercialiser leurs prototypes. Or, on voit que si ces démonstrations enthousiasment immédiatement certains jeunes téléastes, les institutions françaises et suisses semblent plus lentes à convaincre⁶⁷. Néanmoins, dès la moitié des années 1960, ces télévisions augmenteront considérablement leurs achats de matériel afin de réaliser, grâce aux caméras légères et à la prise de son synchrone, des reportages avec une équipe très réduite.

Au-delà d'un développement, lent mais inéluctable, des techniques légères à la télévision française et suisse, les thèses des défenseurs du «cinéma direct» trouveront un large écho grâce au concours de l'UNESCO. Enrico Fulchignoni, chef de la section des Films culturels de l'UNESCO, collabore depuis longtemps avec Rouch autour de la promotion et de l'archivage du film ethnographique⁶⁸. Il contribue dès 1962 à la tenue de nombreux événements au sein de l'UNESCO autour de ces nouvelles pratiques légères en organisant débats et conférences au sein de festivals de cinéma: une rencontre à Tours en décembre 1962 avec notamment Rouch et Ruspoli; une table ronde à Florence en janvier 1963 à laquelle participent Rouch, Morin, Ruspoli et Sadoul; puis une projection au ciné-club de l'UNESCO

65. J. C. Paracuellos, «Rapport sur les caméras légères», 11 février 1964, IMEC, Fonds Schaeffer, 28, p. 1.

66. Entretien avec Jean-Jacques Lagrange, 11 mai 2010.

67. Voir à ce propos l'émission du 3 décembre 1967 «Un aventurier du cinéma, Jean Rouch», où l'ethnologue se lance dans un plaidoyer en faveur de la caméra légère (réalisateur: Jean-Marie Coldefy, présentateur: Jean Thévenot).

68. À ma connaissance, les liens entre Rouch et Fulchignoni (par ailleurs professeur de psychologie à l'Université de Rome) remontent à 1953, lorsque l'UNESCO appuie la tenue des Journées du Film ethnographique à Venise. Pour plus d'informations sur leurs rapports, voir Alice Gallois «Le cinéma ethnographique en France: le Comité du Film Ethnographique, instrument de son institutionnalisation» (*1895*, n° 58, octobre 2009, p. 91).



Enrico Fulchignoni et Richard Leacock.

LA FOIRE AUX VÉRITÉS

par Louis Marcorelles

Parallèlement au MIPE TV (Marché International des Programmes et Equipements de Télévision), le Service de la Recherche R.T.F. a organisé, à Lyon, les 2, 3 et 4 mars, trois journées d'études, consacrées aux problèmes suivants: Le cinéma spontané et les équipements légers - Méthodes modernes d'enregistrement des images - Echange et diffusion des programmes. En voici le compte rendu.

Nous étions partis pour Lyon pleins de curiosité et d'enthousiasme. Nous sommes rentrés fourbus, saturés d'images plus tremblotantes les unes que les autres, et ravis. Aimablement guidés par Janine Bazin et Mario Ruspoli, sous la présidence olympienne de Pierre Schaeffer, nous avons découvert la plus aveuglante de toutes les vérités: il n'y a pas de cinéma-vérité.

On avait pourtant convoqué tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à l'avènement d'un cinéma non hollywoodien, plus responsable, plus engagé, comme on répond de ses fautes on s'engage dans l'action sociale. Les papes du néo-réalisme, Rossellini et Zavattini, avaient fait faux bond, Lindsay Anderson et Karel Reisz, prophètes éphémères d'un Free Cinema, aujourd'hui plongés dans le film romanesque, s'étaient excusés, Jean-Luc Godard, supposé représenter à lui seul la Nouvelle Vague française, ne donna pas signe

26

en mars 1963 commentée par de nombreux participants du MIPE⁶⁹. Les retranscriptions de ces réunions, toutes trois animées par Fulchignoni, laissent entrevoir un climat de plus en plus conflictuel où les enjeux du «cinéma-vérité» sont âprement discutés. Et, suite à ces rencontres houleuses du printemps 1963, l'UNESCO décide de privilégier une forme de discours plus durable et surtout moins polémique. L'institution invite alors les partisans du «cinéma direct» à développer leurs thèses sous forme de rapports: Ruspoli propose en 1963 *Groupe synchrone cinématographique léger* dont le titre annonce le parti-pris technique; Marcorelles rédige en 1964 *Une esthétique du réel: le cinéma direct*; Leacock écrit en 1965 *Naissance de la Living Camera*. L'UNESCO, organisation par nature apolitique, sélectionne ainsi des contributions plus consensuelles autour des caméras légères qu'elle espère développer pour les pays dit «en voie de développement»⁷⁰. L'on constate que nombre de ces rapports ont été rédigés en prévision du Festival de Moscou en 1965, et il est alors probable, en cette période de «guerre froide», que l'UNESCO choisisse d'orienter les discussions autour de sujets politiquement neutres comme la technique. C'est du moins ce que suggère cette note adressée par une collaboratrice du Service de la Recherche à Pierre Schaeffer:

Enrico [Fulchignoni] m'a appelé au sujet de Moscou. Il recommande que nous ne préparions pas de films à caractère esthétique, fort mal reçus généralement pas les Soviétiques. Par contre, tout ce qui touche les techniques est toujours très bien accueilli.⁷¹

Et Schaeffer choisira le film pédagogique *Méthode I* de Ruspoli pour illustrer sa conférence⁷². Le soutien de l'UNESCO aux promoteurs du «cinéma direct» se poursuivra jusqu'à la fin de la décennie puisque Marcorelles travaille à nouveau pour l'organisation en publiant une première étude historique du phénomène intitulée *Élément pour un nouveau cinéma* (1970). En réalité donc, cette inclinaison de l'UNESCO pour le consensuel est faussement neutre puisque en privilégiant les partisans du «cinéma direct», l'institution orientera considérablement le traitement historiographique francophone de cette

période. Ainsi, les thèses défendues par Ruspoli, Marcorelles ou Leacock seront-elles largement reprises par les historiens francophones, à commencer par l'adoption unanime de la notion de «cinéma direct» et le dédain manifesté pour les polémiques autour du «cinéma-vérité». C'est donc sans surprise que l'on constate que la première histoire générale du phénomène, signée Gilles Marsolais, s'intitule *L'Aventure du cinéma direct* et qu'elle est préfacée par Enrico Fulchignoni. Née dans les années 1970, l'historiographie francophone de cette période demeure jusqu'à présent la grande héritière de cette perspective pseudo consensuelle du «cinéma direct».

«Vous comparez le cinéma-vérité à la Nouvelle Vague. Mais l'étiquette "Nouvelle Vague" a été mise au mouvement par des gens qui ne faisaient pas partie de lui. [...] Mais quand nous disons cinéma-vérité, ce n'est pas une étiquette collée par les autres, c'est un drapeau brandi par les cinéastes eux-mêmes!»⁷³. Grand adversaire de cette tendance, Rossellini accentue sans doute un peu trop le désir de communauté des «cinéastes-vérité». Il souligne cependant l'un des principaux intérêts de ce phénomène: ce rassemblement est non seulement contemporain de la sortie des films, mais relève aussi de la propre volonté des réalisateurs qui se revendiquent, à des degrés variables, d'un mouvement commun. Une autre particularité de ce cinéma réside dans son aptitude à générer la rencontre de ses protagonistes afin de discuter directement d'aspects techniques, moraux ou terminologiques; réunions dont le MIPE constitue l'un des exemples les plus aboutis. Étroite imbrication de démonstrations techniques et de controverses éthiques, la manifestation lyonnaise apparaît alors comme le moment crucial du «cinéma-vérité», marquant la jonction entre la cohésion des cinéastes autour des techniques légères et leurs divergences morales et théoriques.

69. «Cinéma-vérité et réalisme» (débat à Tours 62, présidé par Fulchignoni), *Image et Son*, n° 60, mars 1963, pp. 5-17; Mario Simondi, «La ricerca sociale sarà il tema del Festival dei popoli», *Giornale del mattino*, 6 février 1963, p. 14; Enrico Fulchignoni, (présidence), «Débat à l'UNESCO, à propos de *la Punition* et *Showman*», *op. cit.*

70. Leacock aborde la question du potentiel des techniques légères dans les pays dit «en voie de développement» (*op. cit.*, p. 9) et Ruspoli y consacre un chapitre («Applications», pp. 35-38) et sous-titre son rapport «Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement». Par ailleurs, d'autres contributeurs se pencheront sur cette «démocratisation de la caméra», comme, par exemple, András Kovács (*le Cinéma direct en Hongrie*, Table ronde de Moscou, UNESCO, juillet 1965) ou Julio Mendes (*le Tournage en direct et les influences des nouvelles techniques au cinéma et à la télévision au Brésil*, Table ronde de Moscou, *op. cit.*).

71. «Note interne de Suzanne Mercier à Pierre Schaeffer», 19 mai 1965, IMEC, Fonds Schaeffer, Caen, 315. Luc de Heusch relate un phénomène similaire en 1957 lors du festival de Karlovy-Vary en Tchécoslovaquie: l'UNESCO aurait favorisé la présentation de films ethnographiques neutres qui détoneraient au minimum avec les productions «chloroformées» des pays de l'Est (Luc de Heusch, «Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du comité international du film ethnographique», *L'Homme*, n° 180, 2006, p. 50).

72. Pierre Schaeffer, *la Recherche dans le domaine de la création artistique à la télévision française*, Table ronde de Moscou, UNESCO, juillet 1965.

73. Fereydoun Hoveyda et Eric Rohmer, «Nouvel entretien avec Roberto Rossellini», *Cahiers du cinéma*, n° 145, juillet 1963, p. 3.