

études  
rurales

Études rurales

163-164 | 2002

Terre, territoire, appartenances

---

*Communications 71 : Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle.* Paris, CETSAH/Seuil, 2001, 463 p.

Gabriel Segré

---



**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/etudesrurales/127>

ISSN: 1777-537X

**Publisher**

Éditions de l'EHESS

**Printed version**

Date of publication: 1 January 2002

**Electronic reference**

Gabriel Segré, « *Communications 71 : Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle.* Paris, CETSAH/Seuil, 2001, 463 p. », *Études rurales* [Online], 163-164 | 2002, Online since 25 June 2003, connection on 04 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/127>

---

This text was automatically generated on 4 May 2019.

© Tous droits réservés

---

## *Communications 71 : Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle.* Paris, CETSAN/Seuil, 2001, 463 p.

Gabriel Segré

---

Ce numéro de *Communications* offre une pluralité de regards (portés par des écrivains, sociologues, cinéastes, historiens, architectes...) sur la réalité du parti pris du document, tel qu'il peut être livré par la photographie, le film, l'écrit ou l'architecture, à différentes périodes.

Plusieurs questions fondamentales sont soulevées, auxquelles sont apportés des éléments de réponse au fil de l'ouvrage. Qu'est-ce qu'informer, documenter, montrer, rapporter les faits réels ? L'objectivité est-elle possible ou seulement même nécessaire et souhaitable ? Quelle forme donner au discours (photographique, écrit, cinématographique) pour un plus grand respect de la réalité ? Comment rencontrer celle-ci, aller au-devant d'elle avant de la restituer ? Quels rapports instaurer avec les individus-sujets-objets du document ? Quel rôle attribuer au spectateur ? Certaines réponses ont été avancées au sein de champs, de domaines (le journalisme, l'information de masse), de courants esthétiques (le naturalisme, le réalisme) et se sont imposées comme des normes qu'il est parfois difficile de remettre en question sinon en cause. Les analyses des démarches et oeuvres exposées ici rendent compte de la difficulté du travail sur la réalité, de la nécessité d'une constante réflexion sur ce travail. Il n'est pas innocent que nombre de contributions aient pour auteurs des acteurs eux-mêmes qui témoignent de leur parcours, de leur parti pris, et proposent les résultats de leur propre réflexion sur leur oeuvre.

À travers la grande majorité des études de cas qui composent ce volume, on peut distinguer les trois grandes phases du parti pris du document au vingtième siècle. L'entre-deux-guerres (les années vingt et trente) est une période marquée par les débats sur la question documentaire. L. Heller présente la littérature russe du vrai et son évolution, réinscrites dans l'histoire nationale. D. Baric rend compte des publications de

l'écrivain-journaliste J. Roth sur Vienne et Berlin et de son opposition aux critères de la Nouvelle Objectivité. Les oeuvres de W. Evans et de G. Orwell, respectivement analysées par J.-F. Chevrier et P. Roussin, s'écartent des modèles de l'information de masse en pleine expansion, du traitement racoleur, sensationnel et sentimental de la crise par la grande presse, et du reportage de guerre, épique et héroïque, qui reproduit les formules du roman réaliste. Les années 1960-1970 voient l'apparition du cinéma direct, incarné notamment par F. Wiseman dont l'oeuvre fait l'objet d'une étude approfondie de S. Sékali. Un « renouveau de l'exigence documentaire » est alors en marche, un cinéma anti-conformiste et critique se développe. La période actuelle est représentée par le cinéma de A. Gitaï, R. Parh, S. Bruneau, la photographie de M. Pataud et G. Saussier.

On voit se dessiner chez ces observateurs de la réalité sociale et culturelle, maniant la plume, la caméra ou l'objectif, le désir affirmé d'observer cette réalité dans sa quotidienneté, son « écho humanisé », en tournant le dos à l'événementiel et à l'urgence. D. Baric souligne ainsi le souci du détail, l'attention particulière accordée à la vie privée et individuelle par J. Roth dans son oeuvre. « Traduire du politique en humain », rapporter une réalité vaste et complexe à travers une expérience individuelle, constituée déjà, dans les années vingt, l'ambition de l'écrivain. Plus récemment, G. Saussier (à l'instar de W. Evans et de F. Wiseman) s'attache tout autant, dans son oeuvre photographique, à réhabiliter le quotidien, véritable révélateur d'une réalité ignorée et délaissée par les médias de masse, attirés par le spectaculaire au détriment de l'information.

La subjectivité est assumée et revendiquée dans le choix du thème, des faits et de la forme que prend la restitution du réel. J. Roth défend l'idée d'un reportage subjectif fondé sur le récit, la narration personnelle. Il prône un travail de mise en forme, artistique, de l'information, du témoignage, réduits au rang de matériaux bruts. Parvenir à rendre compte de la réalité, c'est comprendre le fossé qui sépare le fait brut de l'information brute, et le combler au moyen de l'art. L'art et la subjectivité sont mobilisés dans la restitution des informations, mais également dans la sélection de ces informations révélatrices d'une réalité. Un premier travail est nécessaire, explique P. Roussin, à propos de l'oeuvre de G. Orwell : celui du tri effectué par l'artiste. Découvrir et décrire la réalité des faits passe par le récit et l'expérience subjective, laquelle permet notamment l'ensemble de ces choix. L'écrivain se trouve ainsi entre participation et distance, tout comme l'ethnologue. Comme J. Roth ou G. Orwell hier, le sculpteur-photographe M. Pataud considère aujourd'hui que la restitution de la réalité nécessite au préalable une expérience de ce réel, qui peut être celle de l'ethnologue ou du sociologue, lors de son travail de terrain.

Les sujets de ces documentaires sont ainsi réhabilités comme sujets à rencontrer, à regarder et surtout à écouter, et non plus comme simples objets du document. La contribution de S. Alvarez De Toledo en est la parfaite illustration. L'auteur expose le parcours de F. Deligny, et en particulier son travail sur l'autisme et la débilité profonde. Avec sa caméra, véritable outil thérapeutique et pédagogique, il place en avant le sujet, porteur d'une altérité qu'il faut, avec humilité, suivre pas à pas, et non pas diriger ni soumettre. La folie est appréhendée en accompagnant l'Autre, sujet du document et seul guide, grâce à l'abandon de la description et de la narration, à une trame fictionnelle réduite et anecdotique. M. Pataud souligne la mise en avant du sujet, qu'il faut apprendre à connaître, rencontrer comme porteur d'une altérité sociale, culturelle, anthropologique. Le temps passé, la relation créée, les paroles échangées avec les sujets apparaissent dans les portraits que réalise le photographe. G. Saussier croit lui aussi en un « oeil qui écoute », et en la nécessité d'un « va-et-vient entre la parole et le regard ». Il

redonne la parole aux individus qu'il photographie, tient compte de leur identité, proposant une « vision informée » par la rencontre, l'interaction avec ces sujets. La réhabilitation du sujet, l'écoute, l'échange définissant le regard, que l'on retrouve aussi bien dans les travaux de F. Wiseman, de A. Gitaï ou encore de R. Panh, conduisent à dépasser les représentations communes et réductrices du monde. L'accent est mis sur la dimension éthique, critique du documentaire et sur sa capacité à déconstruire la réalité sociale telle qu'elle est rapportée par les médias de masse, à « rendre visible et intelligible l'ordinaire, à produire une distance, une dé-familiarisation », comme le souligne S. Bruneau à propos de F. Wiseman.

Le lien avec d'autres disciplines (l'art, la sociologie) est affirmé parfois, visible souvent, comme le besoin de réfuter certaines catégorisations. Ainsi, M. Pataud, lorsqu'il évoque sa conception de la photographie, enrichie de son travail de sculpteur, revendique le caractère poétique et sociologique de son oeuvre. Il remet en cause les oppositions art et culture ou art et social, et lutte contre son inscription dans la catégorie des photographes de la rue ou du social parce qu'il prend pour sujets des compagnons d'Emmaüs et des sans-abri. J.-F. Chevrier montre que le livre de photographies, *American Photographs*, de W. Evans instaure un nouveau rapport entre le document poétique de type surréaliste et l'enquête documentaire. Avec les récits de V. Chalamov, les frontières et distinctions entre témoignage et oeuvre sont mises à mal. On retrouve surtout une dimension anthropologique et sociologique récurrente dans les démarches et oeuvres rassemblées dans cet ouvrage. Les expériences de l'altérité vécues par F. Deligny ou G. Orwell, le travail d'immersion de F. Wiseman sont à ce titre exemplaires, tout comme les regards portés sur la réalité sociale par des artistes aussi différents que G. Saussier, A. Gitaï ou R. Panh.

Le refus des catégorisations et étiquetages autoritaires va de pair avec la nécessité de se définir en opposition avec certains domaines, notamment le journalisme, le reportage télévisuel (BBC), l'enquête sociale, le naturalisme. Le travail de M. Pataud se situe ainsi nettement en marge des marchés de l'image, rompant de façon manifeste avec les normes du photojournalisme. J.-F. Chevrier souligne aussi le fossé entre l'oeuvre de W. Evans et ce même photojournalisme et ses effets rhétoriques. Loin des productions sentimentales et spectaculaires de la grande presse illustrée ou des sophistications du livre d'artiste, les photographies d'Evans donnent à voir un traitement distancié, sobre et neutre de la crise. Le photographe rompt avec le documentaire social, entend montrer davantage que démontrer, laissant une plus grande liberté au spectateur. La production de G. Saussier s'écarte également du traitement photojournalistique de l'information (sur la guerre) et des canons de la dramatisation, qui conduisent à une forme de révisionnisme en prenant le pas sur l'importance objective de l'événement. Le cinéaste R. Panh définit son cinéma par opposition au naturalisme, norme dominante du cinéma d'enquête selon laquelle il faut révéler et illustrer une réalité prétendument ignorée du public et impliquer le spectateur grâce au recours aux effets esthétiques et dramatiques. R. Panh s'inscrit contre toute dramaturgie prédéfinie censée provoquer l'émotion et la sympathie du public tout comme il évite la dénonciation propre au manifeste politique. Le cinéaste A. Gitaï revient sur son oeuvre et livre sa vision du documentaire filmographique qui va à l'encontre du journalisme d'enquête incarné par les reportages de la BBC, modèle dominant et unique de la représentation de la réalité. Dévoilant les différences entre sa démarche et la méthode propre au reportage, il affirme la nécessité de poursuivre le processus de création pendant toute la réalisation du film, de reconsidérer certaines options à chaque étape, alors même que le cinéma tend à suivre l'exemple de

l'architecture moderne qui clôt définitivement ce processus avec la réalisation d'un plan pré-établi, définitif, exécuté sans plus pouvoir être modifié. L'ensemble de ces travaux et démarches rompent avec les « mécanismes de victimisation », ainsi que le soulignent J.-F. Chevrier et P. Roussin, s'opposent à l'implication outrancière du spectateur de l'information de masse, esthétisante et spectaculaire. C'est également en marge de cette information de masse qu'émerge le témoignage de R. Menchu sur la guerre civile au Guatemala, dont A. Lempérière discute les effets et conséquences dans nos sociétés vouées à la transparence par le biais d'une information et d'une communication omniprésentes et transfrontalières.

Le choix de ces contributions illustre combien un même document peut voir sa fonction changer et son sens se modifier selon le « champ d'usage et d'interprétation dans lequel il est placé ». H.S. Becker porte un regard de sociologue sur trois catégories de photographies : documentaire, visuelle et journalistique. Il montre bien qu'elles sont chacune des constructions sociales, nommées, étiquetées, définies institutionnellement ; elles sont ce qu'on leur fait être, en leur associant tel ou tel type de texte, et se voient conférer leur sens par ce contexte.

Ce numéro de *Communications* est d'une grande richesse que l'on peut tout juste effleurer en quelques paragraphes. Il foisonne de thèmes passionnants et de questions pertinentes que l'on n'a pu tous évoquer ici. Présentant, à travers des exemples divers, le développement des débats sur le documentaire, depuis les années vingt jusqu'à aujourd'hui, l'ouvrage souligne la difficulté de rendre compte de la société avec des mots ou des images, et explore la complexité des rapports entre l'art, l'actualité, l'information, les sciences humaines. Il ouvre assurément de nombreuses voies à la recherche, la réflexion, la création.