

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne
École des Arts de la Sorbonne
47, rue des Bergers 75015 Paris



MEMOIRE

En vue d'obtention du diplôme de Master en M2 Recherche Cinéma, esthétique et création

Présenté par
Yun-Chieh LIAO

Caméra de documentaire à mobilité restreinte : sujets à la recherche de la liberté

Sous la direction du

Monsieur José MOURE

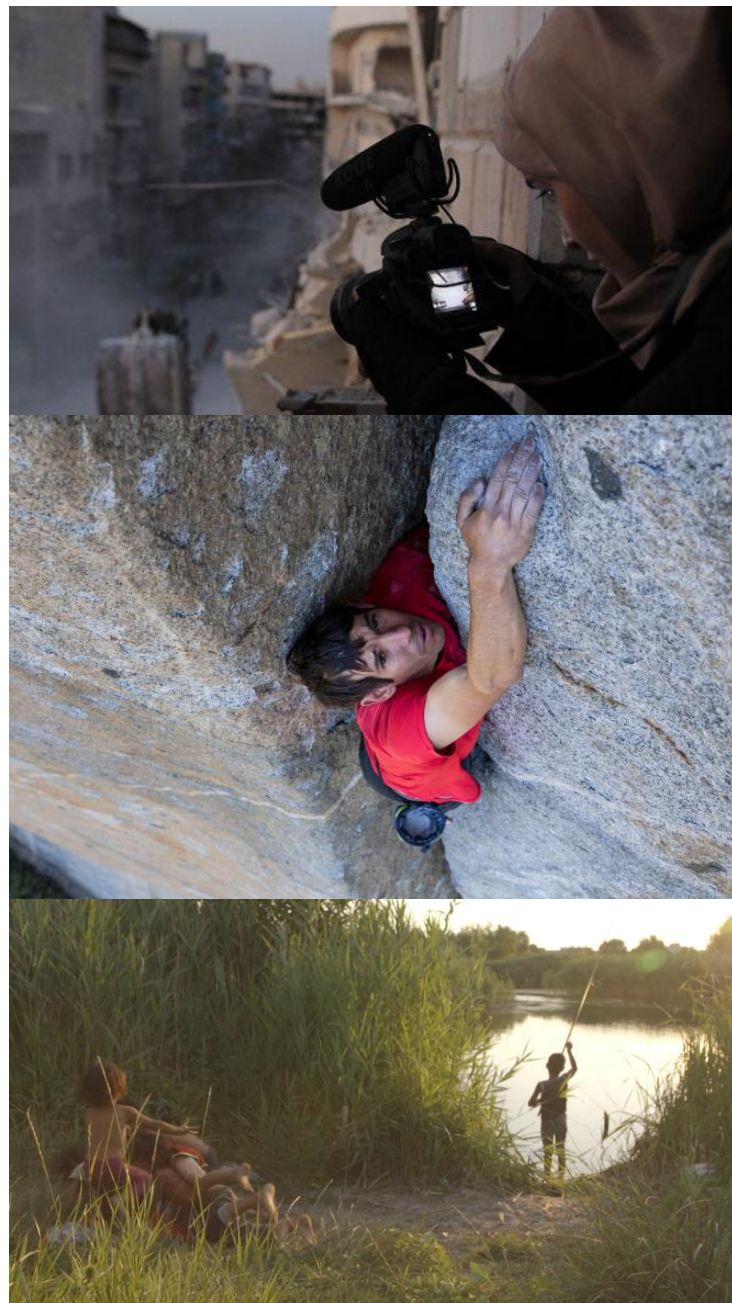
Professeur à l'Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne
Directeur de l'Institut ACTE

Mémoire présenté le ____ septembre, devant un jury composé :

- | | |
|--------------|-----------|
| ▪ Prénom NOM | Président |
| ▪ Prénom NOM | Examineur |
| ▪ Prénom NOM | Examineur |

CAMERA DE DOCUMENTAIRE A MOBILITE RESTREINTE

Sujets à la recherche
de la liberté



AL-KATEAB Waad et WATTS Edward, *Pour Sama* [2019]

CHAI VASARHELYI Elizabeth et CHIN Jimmy, *Free Solo* [2018]

CIORNICIUC Radu, *Acasa, l'adieu au fleuve* [2020]

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	- 1 -
Introduction	- 2 -
I. Les limites de mobilité devant et derrière la caméra : les contraintes environnementales du tournage documentaire.....	- 11 -
1. Manque d'espace	- 13 -
2. La limitation de la vitesse de déplacement	- 18 -
3. L'attente interminable	- 21 -
4. Caméra visible	- 25 -
II. De la limitation à l'esthétique : les différentes façons de présenter les contraintes..	- 33 -
1. Observer, reconstituer et interpréter la réalité	- 35 -
2. Les tendances esthétiques déchiffrées : entre les documentaires et les fictions	- 41 -
3. Les effets développés.....	- 66 -
4. L'esthétique documentaire comme interprétation et réflexion : la relation filmeur-spectateur	- 70 -
III. À la recherche de la liberté : la compréhension des relations autour de la caméra	- 75 -
1. Réflexion sur la relation filmeur-filmé et de la relation caméra-cinéaste- protagoniste-spectateur	- 76 -
2. Mise en situation et improvisation	- 86 -
3. Le lien entre la compréhension des relations autour de la caméra et la capacité de former des esthétiques uniques.....	- 89 -
Conclusion	- 94 -
Fiche technique	- 98 -
Filmographie	- 100 -
Corpus principal	- 100 -
Corpus secondaire.....	- 100 -
Bibliographie	- 102 -
Ouvrage	- 102 -
Article de revue.....	- 104 -
Thèse	- 104 -
Article en ligne	- 105 -

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma plus profonde gratitude à mon directeur de recherche, José Moure, pour son accompagnement précieux, ses conseils éclairés et sa patience tout au long de ce travail. Son exigence intellectuelle, tout autant que ses encouragements constants, ont été une source essentielle d'inspiration et de confiance.

Je souhaite également remercier chaleureusement mes camarades Aimée Masurel et Ipek Karan, pour leurs échanges stimulants, leur soutien amical et les nombreux moments de partage qui ont enrichi cette recherche.

Ma reconnaissance va aussi à toutes les personnes qui ont accepté de participer à mes entretiens : Watson Wu, Cédric Servan, Wen-Yen Wang, Nidal Eshtayeh, Amnon Zumzum et Majdi Nsash. Leur générosité et leur disponibilité ont contribué de manière essentielle à la réalisation de ce projet, en ouvrant des perspectives que je n'aurais pu atteindre seule.

Je n'oublie pas le soutien indéfectible de ma famille, ainsi que de mes proches : Léo, AJ, Powgli, Christine, Wei Ling, Alicia, Agnès et Lea. Leur présence, leur écoute et leur affection m'ont donné la force nécessaire pour mener à bien ce parcours exigeant.

À toutes celles et ceux qui, de près ou de loin, ont participé à cette aventure académique et humaine, je dis un grand merci.

Introduction

Les documentaires sont souvent tournés dans des environnements restreints, avec des attentes prolongées, des temps limités de tournage, des corps obligés de bouger ou des corps restreints dans leur mobilité... Afin d'être témoins, les cinéastes de guerre travaillent dans des conditions dangereuses, esquivant les obus pour capturer chaque moment dramatique ; les cinéastes de sports de plein air s'assurent en falaise, s'immergent dans la mer et suivent les mouvements du protagoniste.

Aujourd'hui, la technique de tournage évolue et continue de progresser, la caméra et le corps du cinéaste disposent d'une plus grande liberté. La collecte de matériaux et le montage de documentaire disposent également d'une plus grande créativité. De nombreux films aujourd'hui qui servent de témoignage ne relèvent plus de la forme traditionnelle du documentaire pur mais plutôt de docufictions, docudrames et faux documentaires. Peu importe la façon dont nous définissons cet hybride de réalité et de fiction, le tournage des films non-fictionnels est une pratique de renforcement des connaissances pour le cadrage, la critique et l'interprétation du monde¹.

Cela dit, la mise en scène et la narration dans des conditions limitées, qu'elles soient établies en amont ou improvisées², restent toujours un des plus grands défis pour les documentaristes. Mais en d'autres termes, nous pourrions aussi nous demander si ces contraintes spatio-temporelles offrent une opportunité voire un avantage majeur pour l'expression esthétique des films.

¹ TdA « non-fiction filmmaking is a knowledge-making practice for framing, critiquing and interpreting the world. » Judith ASTON et Stefano ODORICO, « Avant-propos » dans *Constructions of the Real: Intersections of Documentary-based Film Practice and Theory* par Christine ROGERS, Kim MUNRO, Liz BURKE et Catherine GOUGH-BRADY (éd.) Bristol, UK Chicago, USA, Intellect Ltd, 2023. p avant-propos.

² Vincent AMIEL, Gilles MOUILLIC, José MOURE, *Le découpage au cinéma : [colloque 23-27 septembre 2013]*, coll.« <>spectaculaire », 2016. p 12.

Je me souviens de la première fois que j'ai vu *Moonwalk* dans lequel Dean Potter marchait sur une slackline³ sous une super lune en 2012. Il s'agissait d'un court métrage de quatre minutes, en un seul plan général, avec une distance focale fixe. Nous pouvions entendre le gazouillis des insectes et des oiseaux. Nous voyons la super lune se déplacer horizontalement en arrière-plan. Nous entendons ensuite des halètements nerveux derrière la caméra et la demande : « Do it again. » (Faites-le encore.) à la radio.

À une époque où les drones, les caméras sportives, les travellings, les panoramas, les gros plans soulignant l'expression de visage du personnage ainsi que les musiques majestueuses deviennent une figuration standard, voire canonique pour les documentaires de sport en plein air, cette séquence nous a l'air particulièrement minimaliste et poétique.

Autrement dit, même si la caméra et le corps du cinéaste d'aujourd'hui sont plus libres qu'auparavant – ils peuvent se déplacer plus vite, plus haut et plus loin –, ce court métrage nous montre que les choix conscients de l'organisation esthétique, narrative et interprétative des réalisateurs sont toujours la substance du développement du style unique.

Dans mon mémoire *Caméra de documentaire à mobilité restreinte : sujets à la recherche de la liberté*, je vais analyser le lien entre la mobilité restreinte et l'esthétique qui se développe. En examinant trois films en tant que corps principal ainsi qu'une douzaine de films documentaires et fictionnels, qui traitent des thèmes du sport extrême, de la guerre et de la migration forcée, mon mémoire portera sur cette problématique : « Les contraintes environnementales du tournage documentaire, reflétées dans la présentation cinématographique, pourraient-elles engendrer la formation d'esthétiques uniques ? »

Je vais d'abord définir les limites devant et derrière la caméra en me concentrant sur les

³ La slackline (de l'anglais « ligne lâche ») ou slack est une pratique sportive s'apparentant au funambulisme, mais utilisant une sangle élastique en polyester non stabilisée et n'ayant pas recourt à des accessoires de type balancier. La sangle utilisée, appelée « slack », est tendue entre deux ancrages (tels qu'arbres, poteaux, points d'ancrage d'escalade...) à l'aide d'un système facilitant sa mise en tension. « Slackline », in *Wikipédia*, 2025, p.

contraintes environnementales relatives au tournage documentaire. Je m'appuie non seulement sur l'examen soigneux des caractéristiques des films documentaires et la lecture élargie des ouvrages interdisciplinaires, mais aussi sur mes propres expériences de réalisation documentaire ainsi que sur quelques entretiens que je mène avec des réalisateurs et protagonistes ayant expérimenté ces contraintes corporelles.

Dans la première partie de cette recherche, j'indique d'abord ma définition de la notion de « mobilité restreinte » à partir des contraintes spatio-temporelles rencontrées lors du tournage documentaire. Ces contraintes peuvent être regroupées en quatre grandes catégories : le manque d'espace, la limitation de la vitesse de déplacement, l'attente interminable, et la caméra visible. Par les choix et les interprétations du réalisateur, nous pouvons observer différentes manières de représenter ces contraintes, et comment elles évoluent d'une simple limitation vers une forme esthétique. Un cinéma-vérité⁴ mais avec style, comment la structure spatio-temporelle cinématographique est-elle influencée par l'état de mobilité restreinte des protagonistes ainsi que les cinéastes ?

Ensuite, enfin d'examiner comment le documentaire observe, reconstitue et interprète la réalité, j'analyserai les différentes façons de présenter les contraintes pendant le tournage. Je comparerai les différentes manières de présenter ces contraintes dans les films de genre documentaire et ceux de genre fiction. En déchiffrant les œuvres traitant de sujets similaires, je présenterai les plans et les séquences qui reflètent une tendance esthétique expressive qui distingue un genre de l'autre. Cette distinction de tendance esthétique est importante, parce qu'elle nous montre comment les choix des cinéastes derrière la caméra influencent le déroulement de la narration de déplacement de protagonistes ou personnages devant la caméra. Elle nous montre également comment cette influence crée une tension physique et

⁴ François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », n° 47, 2009. p 43.

psychologique, qui dialogue avec les spectateurs et guide leurs émotions.

En analysant en détail l'exposition dans le récit et la structure de forme des œuvres filmiques, nous mettons en lumière certains effets comme esthétiques développées à partir de la limitation de la mobilité. Certaines de ces représentations permettent au spectateur de s'identifier et de ressentir une immersion, d'autres, à la manière de l'effet de distanciation brechtien, incitent à la réflexion. D'autres encore sont plus difficiles à définir, telles que la présence silencieuse comme l'accompagnement, ou cet « être avec » issu de l'univers littéraire – à la fois proche et distant – qui nous rappelle la présence et l'absence de la caméra. Ici, nous nous rappelons la relation entre le filmeur et le spectateur, tout parce que les effets, les interprétations et les réflexions organisées par le filmeur ne marcheraient qu'avec une compréhension mûre de la relation entre le film et le spectateur.

Mon corpus principal est constitué de trois documentaires : *Free Solo* de Elizabeth Chai Vasarhelyi et Jimmy Chin, sorti en 2018 ; *Pour Sama* (*For Sama* comme le titre original) de Waad Al-Kateab et Edward Watts, sorti en 2019 ; et *Acasa, l'adieu au fleuve* (*Acasă, My Home* comme le titre original) de Radu Ciorniciuc, sorti en 2020. Pour chaque film, je le comparerai avec au moins un film documentaire et deux films de fiction qui incluent des séquences traitant du même type de sujet.

Mon corpus secondaire sera constitué des films suivants. Pour la comparaison esthétique filmique avec *Free Solo*, j'analyserai *Le Dawn Wall* (Josh Lowell et Peter Mortimer, 2017) et *Moonwalk* (Schaefer Mikey, 2012) en tant que documentaires, ainsi que les séquences d'escalade sans corde dans *Mission Impossible II* (John Woo, 2000), *Mr. et Mrs. Smith* (Liman Doug, 2005) et la version renouvelée de *Point Break* (Ericson Core, 2015) en tant que fictions. Pour celle avec *Pour Sama*, je prendrai *Les Casques blancs* (Orlando von Einsiedel, 2014) et *Cinq Caméras brisées* (Emad Burnat et Guy Davidi, 2012) comme documentaires, ainsi que les séquences de déplacement au péril de la vie dans *Les Fils de l'homme* (Alfonso Cuarón, 2006) et *The Bang Bang Club* (Silver Steven, 2010) comme fictions. Pour celle avec *Acasa*,

l'adieu au fleuve, j'examinerai *L'homme sans nom* (Wang Bing, 2010) en tant que documentaire, ainsi que les séquences qui traitent du cadre de vie étroit et de la migration obligée sans domicile fixe dans *Le Temps des Gitans* (Emir Kusturica, 1988) et *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020).

Je propose *Caméra de documentaire à mobilité restreinte : sujets à la recherche de la liberté* comme titre de mon mémoire, car les trois documentaires *Free Solo*, *Pour Sama* et *Acasa, l'adieu au fleuve* en tant que mon corps principal raconte tous les trois les histoires de protagonistes à la recherche d'un état plus libre malgré une mobilité restreinte. Les cinéastes derrière la caméra travaillent dans un état similaire.

Free Solo (Elizabeth Chai Vasarhelyi et Jimmy Chin, 2018) suit l'ascension en solo intégral⁵ du grimpeur Alex Honnold de la formation rocheuse El Capitan dans la vallée de Yosemite aux États-Unis, sur une paroi verticale de 975 mètres, l'une des voies les plus difficiles au monde. Le film montre la passion du protagoniste, l'incompréhension de ses proches, ainsi que la tension excessive de ses amis cinéastes-grimpeurs.

Pour Sama (Waad Al-Kateab et Edward Watts, 2019) a été filmé par une journaliste citoyenne qui raconte à sa petite fille Sama l'histoire de leur famille et des nombreuses personnes vivant à Alep. La famille s'est constamment déplacée avec la bébé Sama pendant la guerre civile syrienne. Le film capture ainsi la vie quotidienne en danger, la ville assiégée, les bombardements à l'hôpital, les déplacements forcés et le regret d'avoir dû quitter le pays.

Acasa, l'adieu au fleuve (Radu Ciorniciuc, 2020) raconte l'histoire de la famille Enache en Roumanie, forcée de quitter son domicile dans le delta de Bucarest, d'abandonner sa vie en parfaite harmonie avec la nature depuis vingt ans, et de s'installer dans un petit lotissement social en ville. Privée de ses racines, arrachée à sa nature natale, cette famille lutte pour

⁵ L'escalade en solo intégral est un type d'escalade libre et en solitaire, dans lequel le grimpeur n'utilise aucun système d'assurage (ni corde, ni équipement de protection), se fiant uniquement à sa capacité à ne jamais chuter. « Escalade en solo intégral », in *Wikipédia*, 2025, p.

s'adapter à la civilisation moderne et commence à s'interroger sur sa place dans le monde et son avenir.

J'aimerais souligner plusieurs points communs de ces films :

1. La technique : Ce sont des films récents qui bénéficient de nombreuses options modernes en termes de réalisation, ce qui nous permet de nous concentrer sur les choix esthétiques des réalisateurs plutôt que sur les restrictions techniques.
2. Le sujet : Tous ces films sont liés au conflit entre la mobilité restreinte et la recherche de la liberté. Les cinéastes eux-mêmes travaillent dans un état de mobilité restreinte.
3. L'accessibilité : Ces films sont disponibles en France ou en ligne.

Enfin, afin de réfléchir à l'hypothèse de ce mémoire, qu'une contrainte de mobilité pourrait donner naissance à une esthétique unique, je vais examiner le lien entre la formation d'esthétique et la compréhension de relation filmeur-filmé-spectateur.

Afin de transmettre précisément leurs messages aux spectateurs, les réalisateurs de documentaire maîtrisent leur compréhension des relations entre la caméra, les filmés, les spectateurs, l'équipe de tournage, soi-même et le monde. Cette compréhension leur permette non seulement d'établir une manière personnelle de l'improvisation et de la mise en scène, ou disons « mise en situation »⁶ et « mise en place »⁷, qui sont unes des capacités clés du tournage de documentaire, mais aussi de développer un style personnel.

Si un documentariste en état de mobilité restreinte possède moins de pouvoir de contrôle sur la relation filmeur-filmé, comment pourrait-il profiter de sa compréhension sur la relation caméra-cinéaste-protagoniste-spectateur, afin de créer une relation forte autour de son film

⁶ Propos de Laurent Chevallier rapporté par Guy GAUTHIER, Marie-Thérèse GAUTHIER et Daniel SAUVAGET dans *Le documentaire, un autre cinéma: histoire et création*, 5e éd., Paris, Armand Colin, 2015. p 186.

⁷ Propos de Raymond Depardon rapporté par Guy GAUTHIER, Marie-Thérèse GAUTHIER et Daniel SAUVAGET dans *Le documentaire, un autre cinéma: histoire et création*, 5e éd., Paris, Armand Colin, 2015. p 186.

pour dialoguer avec le monde ? En comparant *Free Solo*, *Pour Sama* et *Acasa, l'adieu au fleuve* avec cinq films de genre documentaire et six films de genre fiction, nous constatons les choix des réalisateurs d'intégrer l'état de mobilité restreinte à l'esthétique cinématographique, la capacité de créer par le cinéma une résonance physique et psychologique chez les spectateurs, et l'effort par ses propres corps de construire un monde documentaire et poétique pour refléter l'état de protagoniste à la recherche de la liberté.

« Art de l'évasion, la poésie classique tend de son côté à s'extraire des soubresauts et de brisures du monde pour parcourir des imaginaires plus apaisés. À l'inverse, le cinéma du réel fait mouvement vers le monde, s'y plonge et s'y rend présent »⁸. Néanmoins, le trajet à la recherche de la liberté est toujours difficile, tortueux et parfois perdu dans des « non-lieux »⁹. Un témoin cinématographique de cette recherche joue également un rôle de témoin, non seulement de la limitation de mobilité et de la relation filmeur-filmé-spectateur, mais aussi de l'opportunité de relation nouvelle par l'esthétique spatio-temporelle filmique. « Sans espace, point de cinéma¹⁰ », comme l'a dit André Gardies, nous suivons le trajet des autres en pensant une manière de faire corps avec l'espace¹¹ grâce à la forme documentaire qui tient à son intimité essentielle avec le réel¹². Mais il faut aussi considérer une distance essentielle, notamment le paradoxe entre la vie, la perte et la mort, comme le montrent les protagonistes dans *Free Solo*, *Pour Sama* et *Acasa, l'adieu au fleuve*, illustrant ainsi le dilemme du tournage documentaire. Les réalisateurs répriment souvent l'impulsion de parler de tous les détails malgré sa relation intime avec l'histoire, car le documentaire n'est pas seulement un art de documenter mais aussi

⁸ Corinne MAURY, *Habiter le monde: Eloge du poétique dans le cinéma du réel*, 1er édition., Crisnée (Belgique) Paris, Yellow now, 2011. p intro.

⁹ « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. » Marc AUGE, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, coll.« <>librairie du XXe siècle », 1992.

¹⁰ André GARDIES, *Le récit filmique*, Hachette, coll.« Collection Contours littéraires », 1993.

¹¹ Benjamin THOMAS, *Faire corps avec le monde: de l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, coll.« Penser le cinéma », 2019. p 200.

¹² Yann KILBORNE, *L'analyse du film documentaire*, Malakoff, Armand Colin, 2022. p 26-27.

un art de reconstruire et d'interpréter la réalité, qui donne une perspective et une voix personnelle¹³ à travers des choix et des compromis sans fin.

Cette recherche, intimement liée au corps, provient de mon expérience personnelle de tournage d'images dans des zones de conflit. J'ai donc décidé de revenir sur les matériaux, fixes et animés, que j'avais filmés auparavant, pour les remonter et en faire une œuvre de réflexion dans le cadre du cours de ciné-crédation. Ce processus m'a permis de réexaminer de nombreux détails au cours du tournage que je n'avais pas découvertes dans le passé. En parlant avec des protagonistes et réalisateurs de plusieurs films de documentaire, et en analysant en même temps soigneusement l'esthétique de ces douzaines de films, j'essaye de renforcer le chemin de cette recherche avec la connaissance pratique et théorique. Je tente de m'appuyer non seulement sur les études cinématographiques, mais aussi sur les connaissances interdisciplinaires dans les domaines de la psychologie, philosophie, sociologie, anthropologie, géographie humaine, physique et de « Culture Studies ».

Je me souviens d'un paragraphe dans *L'Analyse du film documentaire* de Yann Kilborne, « pour filer une métaphore montagnarde, dont l'objectif est d'escalader le *Mont Documentaire*, (tout spectateur souhaitant pratiquer l'analyse filmique en matière documentaire) doit disposer d'une corde téléologique, d'un baudrier théorique, et de mousquetons intellectuels qui tiennent compte de la particularité fondamentale du genre cinématographique (son lien hétéronome avec le réel). »¹⁴ Ma pratique de la création cinématographique documentaire m'a poussée à fouiller dans mes questions à travers différentes méthodes face aux conditions limitées pendant les tournages, m'a encouragée à approfondir mes connaissances cinématographiques, et m'a

¹³ Bill NICHOLS, *Introduction to Documentary, Second Edition*, 2^e éd., Indiana University Press, 2010.

¹⁴ « Parler d'hétéronomie du documentaire, est ici une façon d'insister sur la *dépendance* forte à l'égard du réel, sur la *détermination* par le réel du contenu documentaire (à la différence de la fiction, qui peut revendiquer une autonomie grâce à la liberté qu'elle s'octroie de faire abstraction de la réalité, pour se donner à elle-même sa propre réalité, d'exercer une volonté d'imagination, sans dépendre de la véracité des personnages et des situations évoqués). » Y. KILBORNE, *L'analyse du film documentaire...*, op. cit. p 15.

rappelée de réfléchir au lien important entre la compréhension des relations autour de la caméra et la capacité de la formation d'esthétiques uniques pour le documentaire. J'aimerais ainsi partager avec vous mes découvertes progressives et mes réflexions continues.

Cette recherche n'est pas pour moi la fin d'un processus de recherche de connaissances, mais un point de départ.



SCHAEFER Mikey, *Moonwalk*, 2012

I. Les limites de mobilité devant et derrière la caméra : les contraintes environnementales du tournage documentaire

Le cinéma est un art du temps et de l'espace. Si la force de film de genre fiction est la mise en scène, la composition d'espace scénographique, la construction spatio-temporelle et l'architecture du récit et, de l'autre côté, la manque de contrôle sur les éléments temporels et spatiaux est un des caractéristiques le plus essentiel de film de genre documentaire.

Un cinéma direct et une caméra vivante, le documentaire confronte constamment son tournage aux contraintes environnementales et aux changements imprévisibles. Les cinéastes ont donc peu de contrôle sur la progression ainsi que sur le déplacement corporel. Néanmoins, la caméra explore toujours des lieux que les corps n'actualiseront pas concrètement malgré toutes ces contraintes. Les formes cinématographiques permettent d'actualiser en y projetant le mouvement, comme s'ils déléguaient leur corporéité, rendant ainsi sensible un aspect normalement intangible de la pratique de l'espace par laquelle naît un milieu singulier.¹⁵ Si le cinéma est un art du mouvement ainsi qu'un art de la durée et de la succession¹⁶, les contraintes de documentaire sont aussi ses potentiels.

Être un sujet, c'est faire milieu avec le monde¹⁷ ; être au lieu, c'est procéder à un échange actif entre un corps et ce qu'une configuration spatiale distribue sans finalité absolue. Cette configuration supporte des images-perceptions et permet des images-actions¹⁸. La perte de contrôle sur les conditions de tournage limite les choix de l'exposition cinématographique et le développement d'esthétique pour représenter la

¹⁵ B. THOMAS, *Faire corps avec le monde...*, op. cit. p. 94.

¹⁶ F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants...*, op. cit. p. 31.

¹⁷ B. THOMAS, *Faire corps avec le monde...*, op. cit. p. 64.

¹⁸ *Ibid.* p. 65.

vérité.

Je voudrais d'abord définir les limites environnementales devant et derrière la caméra. Devant la caméra, les protagonistes passent leur histoire dans des situations où leurs déplacements sont limités ou forcés. Derrière la caméra, dû à la nécessité de suivre ces histoires, il existe des contraintes environnementales relatives au tournage. Ainsi, les deux côtés de la caméra partagent leur témoignage en expérimentant ensemble la manque de contrôle spatial et corporel. Concernant la difficulté de contrôler les éléments temporels, y compris la durée, la fréquence et l'ordre de l'histoire¹⁹ dans le documentaire, cette difficulté peut quand-même être résolue par le mouvement ou par l'immobilité. Ainsi, je considérerais aussi la contrainte temporelle comme la contrainte spatiale. Je me concentrai donc sur la notion de « mobilité restreinte », laquelle je vais ensuite définir et analyser.

Ma définition pour la notion de mobilité restreinte, à partir des contraintes spatio-temporelles rencontrées lors du tournage documentaire, peuvent être regroupées en quatre grandes catégories : le manque d'espace, la limitation de la vitesse de déplacement, l'attente interminable, et la caméra visible. Par les choix des réalisateurs de construction et d'interprétations cinématographique, nous pouvons observer différentes manières de représenter ces contraintes, et comment elles évoluent d'une simple limitation vers une forme esthétique.

Je m'appuie sur l'examen soigneux des caractéristiques des films documentaires, la lecture élargie des ouvrages interdisciplinaires et mes propres expériences de réalisation documentaire. Afin de mieux connaître l'expérience corporelle et mentale des protagonistes et des cinéastes dans l'état de mobilité restreinte, en plus de faire référence à certaines vidéos d'interviews et à des documents écrits, je mène quelques entretiens avec des réalisateurs et protagonistes ayant expérimenté ces contraintes dans l'eau, dans l'air,

¹⁹ A. GARDIES, *Le récit filmique...*, op. cit. p 87.

dans la guerre, dans la migration forcée.

1. Manque d'espace

Pour témoigner les événements qui se passe autour du protagoniste qui expérimente un état de mobilité restreinte, les cinéastes se retrouvent souvent également dans un environnement où l'espace est limité. Pour communiquer aux spectateurs la sensation du manque d'espace, il n'est pas nécessaire de leur faire voir le petit espace par tourner la caméra à 180 degrés. Parfois, à travers un champ de vision limité, la caméra peut déjà transmettre la sensation corporelle d'enfermement, et ainsi permettre aux spectateurs de partager une sensation similaire d'être confinés.

Dans *Free Solo*, le protagoniste Alex Honnold grimpe sur plusieurs escarpements rocheux dans la vallée de Yosemite aux États-Unis. À cause de plusieurs terrains irréguliers, nous voyons souvent des rochers bloquer la vue, soit une grande partie de son visage et son corps, soit même la ligne de vision entre lui et la caméra. Nous pouvons même sentir que la caméra lutte parfois pour rester stable dans des conditions instables afin de capturer son mouvement. C'est parce que les cinéastes doivent se pendre, eux et leurs caméras, sur la paroi rocheuse avec des cordes. En plus de devoir résister de la gravité, il était également nécessaire de trouver une solution limitée de positions sur la falaise exposée qui offriraient une prise de vue stable et n'interféreraient pas avec les mouvements du protagoniste.

Les plans restreints par le terrain sont à la fois une contrainte de tournage et une représentation réaliste de la sensation corporelle. En tant qu'adepte de l'escalade, je peux témoigner que ce point de vue est exactement ce que les grimpeurs et les

assureur²⁰ échangent souvent lorsqu'ils sont en falaise, comptant leur vie entièrement sur une seule corde et sur la confiance de communication entre eux. À travers les plans de caméra-œil et un point de vue semi-subjectif, le documentaire transforme cette limitation en un effet immersif et un lien affectif.

Par exemple, à 00:11:30, Alex lutte pour monter dans un passage étroit, avec une caméra presque à la verticale et un plan au plongée, similaire à un plan en amorce – au lieu d'appliquer une épaule, c'est un rocher qui est près de la caméra – au-delà duquel la caméra est positionnée. De plus, à 00:42:30, Alex est obscurci par les pierres et l'ombre du soleil dans le terrain des cheminées et des fissures ; à 00:42:30, un plan large instable en plongée montre Alex sauter et se balancer avec la corde ; à 00:20:00, un travelling vertical qui fait monter la caméra de l'assureur vers le grimpeur en mouvement. Une résistance de champ-contrechamp accentue aussi le fait du manque d'espace pour le mouvement corporel devant et derrière la caméra.

C'est un angle que l'on ne voit pas dans les séquences d'escalade des films de fiction tels que *Mission : Impossible II*, *Mr. et Mrs. Smith* et la version renouvelée de *Point Break*, où les visages et corps des protagonistes sont clairement visibles dans leurs actions et expressions. Les films d'action sont remplis de prises aériennes et d'hélicoptères. Cependant, dans les documentaires, les réalisateurs doivent se suspendre à une corde avec des points d'ancrage limités pour ne pas perturber l'état d'esprit d'escalade d'Alex et éviter des dangers mortels, même les drones à hélices bruyants doivent être évités autant que possible.

²⁰ L'assureur a un rôle déterminant lors d'une ascension car c'est lui qui est responsable de la sécurité de son compagnon. Il en découle un lien de confiance indispensable entre l'assureur au relais et le grimpeur en action. L'un doit pouvoir compter sur l'autre qui lui-même doit bien connaître son partenaire, ses limites et les risques qu'il prend. Il est indispensable que les différents membres de la cordée aient un vocabulaire adapté et connu de tous car une erreur d'interprétation, selon la situation (mauvais temps, fatigue) pourrait être fatale. « Assurage (alpinisme et escalade) », in *Wikipédia*, 2024, p.

Même si le but est pour tous les deux de permettre aux spectateurs d'entrer dans l'état intérieur du personnage ou du protagoniste qui fait une voie extrêmement compliquée, les films de fiction s'attachent à offrir un visage à voir, tandis que les documentaires se concentrent sur le fait de donner une sensation du corps à expérimenter. La narration du documentaire conserve donc la fidélité au manque d'espace.

À 00:24:00, nous voyons l'équipe de tournage de *Free Solo* se déplacer sur le terrain, cherchant des angles de prise de vue appropriés. La voix off d'Alex enjouée décrit cela comme un rassemblement de « tous les grimpeurs professionnels, la meilleure équipe possible pour ce genre de choses. Aussi, d'une certaine manière, je me dis « oh, c'est génial, c'est comme si je pouvais aller grimper avec tous mes amis ! » » Cependant, cette séquence est composée de perspectives instables, parfois en dehors de l'horizontalité, voire presque verticales par rapport au sol, parfois plaçant la direction des mouvements des personnages en diagonale. Cela reflète non seulement l'état de lutte contre la gravité des grimpeurs, mais montre également les limitations du terrain auxquelles les cinéastes sont confrontés, et, de manière plus subtile mais tout aussi importante, met en évidence la peur et le stress excessif des cinéastes et prépare le terrain pour une séquence suivante : des confessions d'inquiétude de Chin, l'un des réalisateurs, et de Mikey Schaefer, caméraman qui filme Alex depuis longtemps.

Dans la guerre civile syrienne décrite dans *Pour Sama*, les extrémistes islamiques tentaient de prendre le contrôle sur les rébellions de citoyens. À 00:33:40, la réalisatrice se couvre la tête d'un hijab pour sortir et se retrouve dans une nuit de bombardements, traversant les pièces de sa maison, les espaces avec des bords comme les portes, les cadres de fenêtres, la route et les murs, toussant par intermittence. Le déplacement de caméra dans cette séquence s'arrête finalement

pour un moment. Nous voyons son mari Hamza qui s'est accroupi dans un coin près du mur pour arroser les fleurs. Il dit « Nous les avons plantées et arrosées, et elles ont grandi, seulement pour être détruit par un obus. » Cette séquence, avec une perspective subjective à travers les ruines, reflète l'espace limité et les corps doublement confinés par la guerre et l'extrémisme islamique, posant en même temps la question poignante à la réalisatrice si elle doit donner naissance à un bébé, pour qu'il ou elle soit condamnée à souffrir des conséquences de la guerre.

À 01:08:10, la caméra regarde vers le ciel, voyant la fumée des bombardements d'angles différents. « Les forces du régime avancent vers la zone rebelle », explique la réalisatrice. La caméra traverse les balustrades des balcons, les interstices des branches, les poteaux électriques, les câbles, regardant les familles fuir maison par maison, dans un bruit de balles incessant. Nous voyons bien mais n'entendons pas le bruit de leur course, de leurs roues de valise ou leurs cris. Cette étrange tranquillité met en évidence la perspective voyeuriste. Cela prépare également le terrain à la prochaine séquence tragique : en risquant sa vie pour s'échapper, une famille de dix est malheureusement morte pendant l'évasion.

Dans le manque d'espace et le manque de vision, une perspective de voyeurisme est pratiquée, l'on peut voir des objets qui cachent partiellement la vue aux bords du cadre. À cause de la contrainte spatiale, ces objets sont souvent incomplets et flous, que ce soit un cadre de fenêtre, une épaule ou même un objet indéfini, à travers cela, les spectateurs ressentent souvent une vue subjective du protagoniste dont ils partagent la sensation et le sentiment.

Ou parfois, les objets aux bords du cadre sont complets, nets, voire délibérément occupent une grande partie du cadre, comme un cadre carré au centre, une porte ou un pont, alors cette image peut ne pas viser à créer un effet d'identification, mais plutôt, à travers le surcadrage, une des figures les plus importantes du modernisme

tardif²¹, à créer un effet de distanciation et une opportunité de réflexion.

Dans le documentaire *Acasa, l'adieu au fleuve*, le réalisateur alterne astucieusement ces deux dispositifs visuels pour présenter la famille Enache se déplaçant et vivant dans un espace restreint.

Dans le delta de Bucarest, un réservoir d'eau abandonné en pleine nature sauvage juste à l'extérieur de la métropole animée, la famille Enache vit en parfaite harmonie avec la nature depuis vingt ans, dormant dans une cabane au bord du lac, attrapant des poissons à mains nues et suivant le rythme des saisons.

La caméra dérive avec la famille dans une barque exiguë, court avec les enfants dans l'herbe plus haute qu'eux et se repose dans une maison simple. L'espace compact et limité de ces images, rendu par la caméra dans un manque d'espace, donne l'impression que le ciel, la terre et le monde sont vastes et infinis en comparaison. On sent que cette famille est étroitement liée.

Mais lorsque cette zone est transformée en parc national public, ils sont obligés d'abandonner leur vie peu conventionnelle et de s'installer en ville, où les cannes à pêche sont remplacées par des smartphones et où les après-midis oisifs sont désormais passés dans les salles de classe. Cette famille pas comme les autres va tout faire pour rester unie dans la jungle de béton.

Cependant, à travers les indices visuels de l'image, nous remarquons que la pression de la vie les rend de plus en plus aliénés. Dans l'appartement chaotique, sombre et surpeuplé où elles sont hébergées, de nombreux objets forment une composition de surcadrage : miroirs, colonnes et la fenêtre de la machine à laver séparent les corps de chaque membre de la famille. 00:51:30, un enfant est assis près

²¹ Dario MARCHIORI, « Le modernisme tardif en cinéma : hypercadrage, enfermement, dialectique négative », Thèse de doctorat, Paris 3, 2009.

de la cour de l'école. Le cadre diagonal formé par un équipement sportif – peut-être un panier de basket – montre qu'il est en décalage avec ses camarades de classe en termes d'identité, d'origine et de modes de vie. 01:03:00, un autre enfant est allongé sur une pile de bouteilles en plastique recyclées, feuilletant un magazine ; son petit corps est entouré par le bord du sac de recyclage, formant un cadre isolé, isolé du monde extérieur à la bouteille en plastique.

2. La limitation de la vitesse de déplacement

Le film de fiction permet de contrôler l'espace et le temps grâce à un agencement précis et une organisation de mise en scène, contrairement aux documentaires. La capacité d'assurer la liberté et la fluidité est donc primordiale pour le documentaire.

Cependant, si le sujet ou le protagoniste du documentaire est déjà limité dans ses mouvements, le tournage sera évidemment soumis à des restrictions de vitesse.

Ainsi, suite au manque d'espace, non seulement l'espace est limité lors du tournage d'un documentaire, mais la vitesse de déplacement l'est également. Puisque l'espace et la vitesse de déplacement des protagonistes et des cinéastes sont limités, cette limitation se reflète directement dans la vitesse et la fluidité de la caméra.

La limitation de la vitesse de déplacement est particulièrement évidente dans les documentaires de conflit, comme la guerre, les manifestations ou les migrations forcées, qui nécessitent des mouvements rapides. Dans *Pour Sama*, on voit souvent la réalisatrice courir pour suivre les opérations d'urgence à l'hôpital ou le parcours migratoire avec sa famille ; ou parfois, coincé dans un espace restreint, comme dans une voiture ou un ascenseur – il doit se déplacer à la vitesse des autres véhicules et ne peut contrôler ni la vitesse de déplacement ni la vitesse de tournage.

De plus, pour filmer l'une des protagonistes la plus importante de ce film, sa

petite fille Sama, elle, en tant que mère, doit toujours être à ses côtés. Après tout, il n'est pas un documentaire que le réalisateur observe uniquement, mais d'un documentaire auquel il intervient et participe personnellement. La stagnation ou un état de repos est un autre type de la limitation de la vitesse de déplacement. Il est intéressant de noter que, contrairement au cas précédent où la vitesse de déplacement était limitée, ce qui a entraîné un tournage précipité et mouvementé, grâce à ce type de la vitesse limités, nous pouvons nous concentrer sur plus de détails pendant le tournage.

On retrouve de nombreuses limitations similaires dans *Les Casques blancs* de Orlando von Einsiedel. Le documentaire suit le travail des « Casques blancs » de « la Défense civile syrienne », une organisation humanitaire de protection civile formée pendant la guerre civile syrienne. Ses membres, dont l'une des tâches principales est de porter secours aux civils après les bombardements, sont régulièrement les témoins de crimes de guerre, et sont délibérément ciblés par les aviations russe et syrienne²². Le réalisateur, qui suit leur mission de sauvetage, la documente également à une vitesse limitée.

Dans *Cinq Caméras brisées* de Emad Burnat et Guy Davidi, on perçoit encore plus les regrets de cette vitesse limitée, notamment le fait d'être témoin de pertes, de destructions et de morts.

Arrestations quotidiennes, attaques violentes, bulldozers déracinant des oliviers, pertes de vies humaines et raids nocturnes dans le village palestinien effrayent la famille de Emad Burnat. Ses amis, ses frères et lui-même se font tirer dessus ou arrêter. Ses caméras, l'une après l'autre, sont détruites. Plusieurs personnes dans le film sont emprisonnées, blessées, voire tuées. Dans le film, on voit des grenades

²² « Casques blancs (Syrie) », in *Wikipédia*

lacrymogènes et des balles réelles s'abattre sur des civils, tandis que le réalisateur les esquive et les poursuit. La caméra n'a pas le temps de rattraper la vitesse des armes et se tourne à nouveau vers la personne qui se déplaçait, mais qui est maintenant tombée au sol et morte.

« Le travail de représentation du réel à l'œuvre dans le documentaire, dans sa tentative de fixer l'instant pour l'éternité, s'organise de fait autour de la disparition même, de la fuite de l'objet filmé à travers la fuite du temps. Lorsque le sujet de la perte devient le sujet du film lui-même, le cinéaste parle à sa manière de ce qui est constitutif de l'acte de documenter. »²³

Dans *Acasa, l'adieu au fleuve*, la scène vers 00:47:30, où le frère aîné guide ses cadets et la mère emmène sa fille sur une route dangereuse au milieu d'une circulation dense, montre la réadaptation d'une famille contrainte de quitter sa maison en pleine nature pour vivre dans la jungle urbaine. Pendant le tournage, la vitesse de déplacement du réalisateur était également limitée, car il ne pouvait contrôler ni la vitesse de la circulation ni celle de la traversée de la rue. On sent les courses et les arrêts du réalisateur face à l'instabilité évidente et aux secousses de l'objectif.

Grâce à la portabilité des caméras légères avec son direct, nous vivons à une époque où nous pouvons mieux nous adapter à la limitation de la vitesse de déplacement et nous déplacer avec plus de légèreté, de rapidité et d'efficacité. Les moyens accrus des caméras légères donnent un ton nouveau à la chronique qui fit les belles heures du documentaire d'antan. Agnès Varda s'en explique une fois avec une certaine jubilation lors d'une rencontre de cinéastes sur le thème, justement : *Comment la caméra DV modifie (ou pas) la mise en scène de cinéma (le*

²³ *La Revue Documentaires n°28 - Disparition(s)*, Paris, La Revue Documentaires, 2025. p 5.

documentaire n'était pas seul concerné).²⁴

Cependant, parfois une caméra trop lourde, trop lente et trop inefficace pour se déplacer, ou même pas du tout capable pour déplacement, pourrait également donner une surprise inattendue pour le documentaire.

Dans *Free Solo*, un bon exemple statique est à 00:22:30 lorsque Tommy Caldwell, un des meilleurs grimpeurs de notre époque, tombe soudainement verticalement en grim pant et disparaît immédiatement hors-champ. C'est un plan fixe. Un plan fixe s'oppose à l'œil mobile et nous rappelle les quatre bords du cadre. Cette limitation nous rappelle que nous regardons un film, un film qui documente un vrai risque, générant ainsi une réflexion sur ce que nous voyons et nous nous sentons comme réalité.

3. L'attente interminable

La réalisation d'un documentaire nécessite souvent une attente patiente, un processus rempli d'incertitude. C'est une caractéristique et un risque que les films de fiction, où tout peut être planifié et conçu à l'avance, n'ont pas. Cependant, l'attente prolongée et les surprises inattendues deviennent également l'un des précieux points de vue que peut offrir un documentaire.

De nombreux moments uniques dans la vie ne se reproduisent qu'une seule fois, et dans le contexte d'une mobilité restreinte et d'un nombre limité de caméras, capturer précisément ces moments exige que le cinéaste soit familier avec les personnes concernées et les événements. Avec une précision de narration, le

²⁴ Propos de Agnès Varda dans *Le Monde*, 28 janvier 2004, rapporté par G. GAUTHIER, M.-T. GAUTHIER et D. SAUVAGET, *Le documentaire, un autre cinéma...*, op. cit.

découpage crée une forme, un sentiment lié à une vision particulière, une perspective, un rythme nouveau, le temps de quelques réparties.²⁵

Dans *Free Solo*, à la minute 00:23:30, nous voyons Alex et l'équipe de tournage lors de la réunion avant l'escalade. La séquence est constituée de prises de vue de différents angles, mais le son est continu.

Une des caméras, légèrement secouée car tenue à la main, capture après 30 secondes en gros plan un des réalisateurs, Jimmy Chin, faisant une blague, avec un zoom soudain et des changements rapides de mise au point - flou - remise au point qui apportent un rythme à ce moment humoristique, tout en conservant dans le même cadre le sourire éclatant d'Alex à côté.

Cette improvisation flexible à partir du zoom soudain et des changements rapides de mise au point - flou - remise au point qui apportent un rythme à ce moment humoristique, montre que le cameraman possède non seulement une connaissance suffisante de la réunion, mais aussi une compréhension profonde de la personnalité et des habitudes des interlocuteurs.

Au même endroit, à la minute 00:26:20, Tommy Caldwell, un ami d'Alex, lui dit avec inquiétude qu'il croit que tous ceux qui ont pratiqué l'escalade en solo intégral pendant une grande partie de leur vie sont maintenant morts.

Ici, nous revoyons brièvement les images d'archives de quelques grimpeurs renommés qui étaient décédés. Dans un montage rapide, le rythme ralentit soudainement vers 00:27:00, car nous voyons une chute qui dure près de dix secondes. Dean Potter, célèbre pour sa combinaison d'escalade, de base-jump et de vol en wingsuit (également le protagoniste documenté par *Moonwalk*), tente d'ouvrir son parachute en pleine chute.

²⁵ *Le découpage au cinéma...*, op. cit. p. 116.

La technique du réalisateur est ici de rester fidèle à la durée réelle de l'attente et à la vitesse du mouvement, offrant aux spectateurs une tension partagée pendant l'attente. Comme les passionnés de l'escalade, du base-jump et du vol en wingsuit, qui sont les spectateurs les plus probables pour ce documentaire, ils connaissent bien le destin de Dean Potter, ils savent qu'il est décédé dans le parc national de Yosemite en 2015.

Nous attendons, nous continuons à attendre avec inquiétude. Nous le voyons enfin ouvrir son parachute et dériver avec les courants d'air. Nous avons finalement poussé un soupir de soulagement. Cette compétence d'exploitation de la temporalité de narration nécessite une compréhension profonde des spectateurs.

En même temps, cette scène nous incite également à penser que, même si Alex est un des plus grands escaladeurs solos au monde, qui a commencé l'escalade sans corde à l'adolescence, qui est devenu de plus en plus expérimenté dans le coin de « Solo » : grimper sans corde ni équipement de sécurité, cette décision de terminer une paroi verticale de 975 mètres sur El Capitan représente toujours un risque de vie extrêmement élevé. Par ce plan long d'attente interminable, les réalisateurs nous transmettent leur stress et anxiété pendant le tournage.

Dans *Pour Sama*, à la minute 01:14:30, nous voyons le médecin Hamza, le mari de la filmeuse Waad Al-Kateab ainsi que le père de Sama, qui est habituellement interviewé par les médias du monde entier dans l'hôpital assiégé. La caméra passe de lui à Sama en rampant, et nous continuons à entendre la voix de Hamza répondre à l'interview hors champ.

Lorsque Hamza appelle la communauté internationale à l'aide, la même caméra se tourne précipitamment, voire un peu chaotiquement, vers lui. Après quelques secondes, elle nous permet de voir que Hamza n'a même pas eu l'occasion de terminer sa phrase avant d'être interrompu par le journaliste, et l'appel a pris fin.

Sur la base de l'expérience d'Al-Kateab en tant que journaliste citoyenne, nous croyons que la capture de cette scène n'est pas une coïncidence, mais plutôt sa profonde compréhension des habitudes des médias internationaux face à l'actualité de la guerre en Syrie. Des appels d'entretien international à sens unique et bâclé qui traite la vie comme des chiffres.

À travers ce plan, elle partage le sentiment d'impuissance et de colère, de Hamza et d'elle-même, avec le spectateur.

Tout comme dans *Acasa, l'adieu au fleuve*, à 00:42:30, le père, affaibli au cours du combat contre l'expulsion forcée décidée par le gouvernement, tombe malade et se retrouve alité à l'hôpital. Lorsque son fils vient lui rendre visite, il lui annonce que les autorités exigent que toute la famille accepte la démolition de leur maison. Le père ne prononce pas un mot, mais la caméra se met alors à trembler, une fois, deux fois, trois fois, comme si, à travers l'objectif, le réalisateur partageait la vision en première personne ou la subjectivité du fils ; ou bien comme s'il donnait accès à l'état intérieur du père ; ou encore comme s'il dévoilait sa propre émotion de cinéaste face à la scène. Pendant cette attente interminable, le spectateur, le réalisateur et les protagonistes se trouvent rassemblés sur un même plan d'expérience vécue.

Par ailleurs, à 00:52:30, le film nous introduit dans le nouveau logement de la famille : un intérieur d'appartement marqué par le désordre, où s'accumulent des objets dispersés et une multitude d'articles en plastique, tandis que les enfants rampent au sol. Dans une autre pièce, une douzaine d'enfants plus âgés se regroupent devant l'écran d'un ordinateur portable, absorbés par une image dont le contenu reste indéfini. Soudain, un cri aigu, terrifiant, surgit. La caméra, d'abord latérale, pivote vers l'avant : elle révèle les visages serrés les uns contre les autres, les yeux de certains s'écarquillant progressivement. Pourtant, ce que les enfants regardent demeure invisible ; le spectateur ne peut l'appréhender qu'à travers le son, qu'il

s'agisse d'un film d'horreur ou d'une autre source inquiétante.

Le plan suivant bascule brutalement vers une scène de traversée périlleuse d'une rue saturée de circulation. Par cette juxtaposition, le film crée une métaphore visuelle et sonore où le chaos domestique, l'effroi et la difficulté du quotidien s'entrelacent, traduisant une expérience de vie marquée à la fois par la précarité et par l'oppression sensorielle.

4. Caméra visible

Pour discuter de la caméra visible, il n'est pas nécessaire de voir réellement la caméra, mais de ressentir l'existence sensible de la caméra. Dans cette séquence de *Acasa, l'adieu au fleuve*, lorsque le plan se place derrière l'ordinateur portable, le spectateur ne voit pas le contenu de l'écran, mais n'entend que les sons terrifiants. Tandis qu'un groupe d'enfants se penche sur l'ordinateur, baigné par la lumière de l'écran et les yeux grands ouverts, nous prenons pleinement conscience de la présence de la caméra, tout en prenant conscience de notre propre regard et de l'acte de voyeurisme.

Une scène mentionnée ci-dessus dans *Free Solo* est aussi un bon exemple, où le cadrage et la limitation de la vitesse de déplacement rendent le spectateur conscient de l'existence de la caméra : lorsque Caldwell tombe en grimant, il disparaît soudainement hors-champ du plan fixe. Ce plan fixe s'oppose à l'œil mobile et nous rappelle les quatre bords du cadre.

Et oui, nous croyons également entendre le cri de Caldwell alors qu'il tombait à plusieurs mètres du cadre. Nous rappelons cette description du cadre : « Le cadre (du moins depuis que le cinéma connaît le montage) est fondamentalement ambivalent : à la fois délimitation latérale du visage et ouverture sur l'hors-champ environnant.

L'image oscille alors entre deux tendances : celle de l'ouverture sur son « Dehors », qu'il soit visuel ou sonore. »²⁶.

Dans *Pour Sama*, à 00:06:15, la caméra-œil témoigne du bombardement, la réalisatrice au travail et la bébé endormie. La voix off est comme une mère aimante parlant à sa fille Sama, décrivant ce que la réalisatrice souhaite laisser à sa fille à travers ce documentaire. À 00:30:00, la réalisatrice a placé la caméra devant le miroir et a déclaré que ce jour est spécial : Le couple a enfin une nouvelle maison et la nettoie. Et vers 01:07:20, la bébé Sama a rampé et a heurté la caméra, manquant de le renverser. Toutes ces expositions de la caméra visible nous rappelle l'essence du documentaire et l'importance de l'enregistrement, et incite les spectateurs à la réflexion.

Il y a aussi des exemples troublants. Vers 1:05:50, une mère suit en larmes le corps de son fils mort. Apercevant la réalisatrice et sa caméra, elle crie avec colère : « Est-ce que tu filmes ? Pourquoi ils nous font ça ? Filmer ça ? »

Dans *Free Solo*, à 00:50:00, Alex discute avec le célèbre grimpeur Peter Croft, qui pratique aussi l'escalade en solo intégral. Lorsque Croft mentionne qu'il ne permettrait pas à une équipe de tournage de le suivre, la caméra se défocalise pour la première fois. Puis, lorsqu'il dit « Le pire dans le fait d'avoir une équipe de tournage, c'est si cela change... votre état d'esprit », la caméra se défocalise une seconde fois. Le réalisateur conserve ces défocalisations, permettant non seulement aux spectateurs de les voir, mais aussi de ressentir la pression psychologique exercée sur le caméraman.

À 1:00:50, Alex abandonne sa première tentative d'escalade. Parti au milieu de la nuit, il était impatient d'essayer, lampe frontale à la main, mais en grim pant, il

²⁶ A. GARDIES, *Le récit filmique...*, op. cit. p 75.

sentit soudain que quelque chose n'allait pas et s'éloigna de la paroi rocheuse. Il s'approcha alors de Croft. Leur brève conversation, bien que non explicite, nous rappelle la présence de la caméra à travers leurs regards et leur conscience de l'environnement. Par cette tension silencieuse, nous réfléchissons au sens et aux dilemmes éthiques de l'existence du documentaire, et ressentons également les luttes psychologiques et les dilemmes des cinéastes.

La caméra est-elle toujours un intrus ? Les trois films rencontrent également des situations où la caméra est perçue comme une intruse. Nous nous rappelons ce que Susan Sontag critique dans *Regarding the Pain of Others* (*Regardant la douleur des autres*), que nous ne devrions pas avoir le droit d'assister à la mort de quelqu'un d'autre à moins que nous puissions faire quelque chose pour soulager ses souffrances²⁷ ; ou ce que Don McCullin, un photographe de presse qui a été témoin d'innombrables guerres, de vies et de morts, affirme dans *Unreasonable Behaviour* :

« Nous sommes tous victimes de croyances naïves, pensant pouvoir nous tenir n'importe où la conscience tranquille. » « Mais si vous êtes face à une personne mourante, vous avez besoin de plus que cela. » « Si vous ne pouvez pas l'aider, vous ne devriez pas être là. »²⁸

Michelangelo Antonioni appelle « être du dehors » et « l'habituelle mélancolie des voyages » en expliquant :

« Ne pas pouvoir participer à la réalité qu'on visite, être toujours inexorablement des intrus, condamnés comme tel à voir cette réalité se transformer dès qu'elle entre en contact avec nous. C'est comme l'étude du microcosme : on

²⁷ Susan SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, New York, N.Y., Picador USA, 2003.

²⁸ TdA « We are all victims of naive beliefs, thinking that we can stand anywhere with a clear conscience. » « But if you're standing in front of someone who's dying, you need more than that. » « If you can't help them, you shouldn't be there » Don McCULLIN, *Unreasonable Behaviour: An Autobiography*, London, Random House UK, 2015.

transforme un phénomène en l'observant, la particule qu'on essaie de photographier change de trajectoire. En d'autres termes, l'observation de la réalité est impossible si ce n'est sur un plan poétique. »²⁹

Mais le courage de témoigner, comme l'a dit en anglais « *daring to bear witness* », est aussi une raison importante pour laquelle la caméra insiste pour être présente tout en agissant comme un intrus. « Être témoin peut changer les deux parties au cours du processus et nécessite la capacité de devenir vulnérable face à la mortalité. »³⁰. Ainsi, le témoignage affectif n'est pas une position facile, il exige que le spectateur devienne lui-même vulnérable. Dans le monde du documentaire, la caméra invite le spectateur dans un monde qui exige à la fois une concentration physique et mentale, partageant avec la caméra la vulnérabilité du regard. Cela fait de l'observation un engagement intersubjectif, et non une voie à sens unique où nous observons et évaluons la mort de l'autre. Au contraire, cela nous invite à nous soucier de l'autre.³¹

Dans *Free Solo*, *Pour Sama* et *Acasa, l'adieu au fleuve*, l'acte de témoigner permet aux spectateurs de partager la vulnérabilité des protagonistes, des réalisateurs et de tous les cinéastes dans l'équipe de tournage.

Un autre moyen de rendre la caméra visible ? Oui, rien de plus simple que d'exposer aux spectateurs directement l'existence de caméra, ou de montrer directement aux spectateurs le processus de tournage et les cinéastes.

²⁹ Propos de Michelangelo Antonioni dans *Ce sont les films qui font l'histoire du cinéma* rapporté par Patricia-Laure THIVAT, *Voyages et exils au cinéma: rencontres de l'altérité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle », 2017. P. 45.

³⁰ TdA « Witnessing may change both parties in the process and requires the ability to become vulnerable when encountering mortality. » Maria ARMAN, « Bearing witness: an existential position in caring », *Contemporary Nurse*, 27-1, décembre 2007, p. 84-93.

³¹ TdA « This makes witnessing an intersubjective engagement, not a one-way street where we watch and evaluate the death of the other. Instead, it invites us to care. » Outi HAKOLA, *Filming Death: End-Of-Life Documentary Cinema*, S.I., Edinburgh University Press, 2024. p 16.

Que la caméra soit fixe ou en mouvement, cela réveille les spectateurs de leur immersion dans l'illusion, leur faisant prendre conscience qu'ils ne sont pas simplement des spectres dans des non-lieux qui regardent tout comme s'ils n'existaient pas et qui concentrent toute leur attention sur l'image avec d'autres spectateurs vivant dans un inconscient collectif. En raison de cette exposition, le quatrième mur est brisé. Cela génère souvent un effet de distanciation et réflexion.

Dans *Free Solo*, de nombreuses séquences exposent le cameraman aux spectateurs, tout en alternant avec des séquences des points de vue de l'escaladeur et de l'assureur, créant un rythme narratif. Cela permet aux spectateurs de ressentir de l'empathie tout en maintenant une distance critique, d'apprendre le point de vue de tout le monde relatif tout en ayant un recul, les préparant psychologiquement pour le grand final - l'ascension en solo intégral d'El Capitan. C'est un arrangement unique aux documentaires et l'esprit de *Free Solo*.

Vers 00:48:10 dans *Free Solo*, nous voyons les Chutes de Yosemite. Avant cette scène, Caldwell mentionne que « en solo gratuit à ce niveau, il faut vraiment avoir une armure mentale », et il s'inquiète que la relation romantique d'Alex va détruire sa propre armure. Il faut peut-être choisir entre les deux. Dans un plan d'ensemble des chutes et d'Alex, les puissantes éclaboussures de l'eau des chutes reflètent non seulement l'état d'esprit d'Alex mais aussi de l'équipe de tournage. La caméra oscille entre des angles instables, Alex grim pant tout en tapotant légèrement les rochers pour tester leur stabilité, et la voix off décrivant sa confiance et sa préparation mentale, puis le cameraman accroché à la falaise apparaît directement, exprimant les conditions de tournage et la tension excessive. Les thèmes de la vulnérabilité, de la résilience, de la confiance et du stress impliquent les états partagés entre les personnes, entre l'homme et la roche, entre l'homme et la caméra, entre la roche et la caméra. Cette séquence permet également au spectateur de partager l'expérience du

filmeur-filmé-spectateur et de réfléchir au sens du documentaire.

Vers 00:53:00, un groupe de personnes se dirige vers El Capitan. Alors qu'Alex semble excité à l'idée de grimper, les autres semblent silencieux et préoccupés. La caméra instable capture l'inquiétude de Chin et Schaefer quand ils lèvent les yeux. En comparaison, Alex, levant également les yeux, semble concentré sur le mur de granit massif devant lui. Cette scène permet au spectateur de prendre conscience de sa position, de juger de sa capacité à interpréter les messages implicites, voire à choisir avec quel personnage il souhaite développer de l'empathie. Contrairement à la concentration ou à la préoccupation des personnages à l'écran, nous prenons conscience du pouvoir du regard. Car, par regarder, nous reprenons l'initiative du contrôle sur l'interprétation des messages.

Dans *Acasa, l'adieu au fleuve*, à 1:04:00, les employés du parc national présentent aux médias le nouveau projet de valorisation de cet espace vert, en précisant que les anciens habitants ont été intégrés comme guides. Les journalistes interviewent alors le fils aîné de la famille à propos de sa vie passée et présente. Celui-ci répond brièvement, sur un ton détaché, en affirmant être satisfait de cette collaboration. Il ne parle pas de la migration forcée et la démolition de leur maison. Cette séquence apparaît comme une tentative du parc national, via les médias, d'édulcorer le conflit et d'en masquer la gravité, tandis que la coopération passive du fils aîné, peu familier des logiques médiatiques, traduit son impuissance face à la situation. Ici encore, la caméra visible incite le spectateur à réfléchir à la tragédie occultée, aux émotions réprimées et, plus largement, au sens même de l'existence du documentaire.

Dans une autre séquence continue à 00:53:30, nous voyons des corps fragmentés : des enfants flottant sur le dos dans une rivière scintillante, le passage des bateaux et les éclaboussures d'eau. Ces plans n'utilisent pas de plan general, mais

optent pour un zoom et des cadrages fragmentés délibérés, ce qui rend le spectateur conscient de la présence de la caméra et prépare le terrain pour les plans larges à venir. Ensuite, nous voyons un grand barrage sur la rivière, ainsi que cette famille traversant maladroitement une grande route très fréquentée. Cette séquence de plans consécutifs crée un contraste saisissant entre la petitesse des corps et l'immensité du monde, la douceur de la rivière et la rigidité du béton, la sérénité intérieure et le chaos du monde extérieur.

Lorsque les caméras et les membres de l'équipe de tournage sont limités, et que le réalisateur veut capturer son propre état sans pouvoir créer des plans contre-plans, il utilise souvent la caméra-œil ou tout objet réfléchissant pour capturer l'autoréflexion du dispositif. Grâce aux miroirs, *Pour Sama* comporte cinq séquences où la réalisatrice parle à son reflet, comme écrivant un journal. En fait, avant ces cinq occurrences, une scène particulière se déroule à 00:19:00, lorsque Al-Kateab et Hamza, après avoir dit adieu à un ami décédé, entrent dans un ascenseur. Cette scène spéciale, formée par le miroir, les parois de l'ascenseur, les portes de l'ascenseur et l'objectif de la caméra, crée un cadre dans un cadre³². Cet effet génère un état d'être enfermé, mais aussi d'être ensemble.

À 00:51:30, nous voyons une série de compositions créées par des images de vidéosurveillance. Les bombardements soudains interrompent ces images et les sons provenant de toutes les directions, mais les fusionnent également. La lueur des explosions apporte un sentiment de destruction mais aussi de poésie. Les cris d'un homme et le silence des images apportent au spectateur une réflexion à la fois distanciée et intensifiée.

³² Julian HANICH, « Reflecting on Reflections: Cinema's Complex Mirror Shots », *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*, Edinburgh University Press, 2017, p.

Caméra visible, Caméra exposée, L'apparition du cinéaste, l'impossibilité de cacher la caméra et le processus de tournage est une limitation des documentaires. Strictement parlant, les trois restrictions mentionnées ci-dessus, y compris le manque d'espace, la limitation de la vitesse de déplacement et l'attente interminable, peuvent en fait être considérés comme visibles par caméra. Car, ils nous font prendre conscience de l'existence de la caméra-œil, et en étant conscients de son existence, nous prenons également conscience de l'existence de la caméra. C'est là la spécificité du documentaire.

Ces contraintes distinguent le documentaire de la fiction, brisant l'illusion d'immersion que le cinéma aspire à créer. Ces contraintes peuvent cependant aussi constituer un atout pour le documentaire. Nous verrons ensuite comment le documentaire peut transformer ces contraintes en des esthétiques uniques différentes de celle de la fiction.

II. De la limitation à l'esthétique : les différentes façons de présenter les contraintes

Dans le processus de réalisation d'un documentaire, le cinéaste est souvent confronté à diverses contraintes spatio-temporelles, telles que le manque d'espace, la limitation de la vitesse de déplacement, l'attente interminable et la visibilité de la caméra. Cependant, ces limitations ne sont pas nécessairement des obstacles, mais peuvent se transformer en leviers esthétiques. Ce chapitre explore comment ces contraintes peuvent être intégrées dans la narration documentaire, en les comparant aux pratiques du cinéma de fiction.

Selon Bill Nichols, il est essentiel de distinguer les « documents », qui se réfèrent à des matériaux audiovisuels non fictionnels tels que les vidéos de surveillance ou les vidéos informatives, des « documentaires », qui possèdent une perspective et une voix personnelles.³³ Cette distinction souligne la subjectivité inhérente au documentaire, qui ne se contente pas de reproduire la réalité, mais l'interprète à travers le prisme du réalisateur.

Michel de Certeau, quant à lui, différencie le « lieu » de l'« espace ». Il définit le lieu comme une configuration statique de positions, tandis que l'espace est le « lieu pratiqué », un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient.³⁴ Dans le documentaire, cette notion est cruciale, car elle permet de comprendre comment les choix du réalisateur transforment un simple lieu en un espace chargé de sens.

« Qu'est-ce qu'un territoire en cinéma ; quelles sont les modalités d'apparaître d'un sujet filmique ; puis-je, au cinéma, découvrir des états de corps et d'espace que mon corps « réel » n'expérimentera jamais ? »³⁵

³³ B. NICHOLS, *Introduction to Documentary, Second Edition...*, *op. cit.*

³⁴ Propos de Michel de Certeau rapporté par B. THOMAS, *Faire corps avec le monde...*, *op. cit.* p 61.

³⁵ *Ibid.*

Afin d'examiner comment le documentaire observe, reconstitue et interprète la réalité, je vais analyser les différentes façons de présenter les contraintes pendant le tournage. Je comparerai les différentes manières de présenter ces contraintes dans les films de genre documentaire et de genre fiction. En déchiffrant les œuvres traitant des sujets similaires de *Free Solo*, *Pour Sama* et *Acasa, l'adieu au fleuve*, je présenterai les plans et les séquences qui reflètent une tendance esthétique expressive qui distingue un genre de l'autre. Cette distinction de tendance esthétique est importante, parce qu'elle nous montre comment les choix des cinéastes derrière la caméra influencent le déroulement de la narration et de la représentation des déplacements de protagonistes ou personnages devant la caméra. Elle nous montre également comment ces choix esthétiques créent une tension physique et psychologique, qui dialoguent avec les spectateurs et guident leurs émotions.

Pour l'analyse de comparaison esthétique filmique avec *Free Solo*, j'analyserai *Le Dawn Wall* (Josh Lowell et Peter Mortimer, 2017) et *Moonwalk* (Schaefer Mikey, 2012) en tant que documentaires, ainsi que les séquences d'escalade sans corde dans *Mission Impossible II* (John Woo, 2000), *Mr. et Mrs. Smith* (Liman Doug, 2005) et la version renouvelée de *Point Break* (Ericson Core, 2015) en tant que fictions. Pour celle avec *Pour Sama*, je prendrai *Les Casques blancs* (Orlando von Einsiedel, 2014) et *Cinq Caméras brisées* (Emad Burnat et Guy Davidi, 2012) comme documentaires, ainsi que les séquences de déplacement au péril de la vie dans *Les Fils de l'homme* (Alfonso Cuarón, 2006) et *The Bang Bang Club* (Silver Steven, 2010) comme fictions. Pour celle avec *Acasa, l'adieu au fleuve*, j'examinerai *L'homme sans nom* (Wang Bing, 2010) en tant que documentaire, ainsi que les séquences qui traitent du cadre de vie étroit et de la migration obligée sans domicile fixe dans *Le Temps des Gitans* (Emir Kusturica, 1988) et *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020).

La relation entre le cinéaste et le protagoniste joue un rôle déterminant dans la construction esthétique du film. Dans *Free Solo*, *Pour Sama* et *Acasa, l'adieu au fleuve*,

cette relation va au-delà de l'observation, impliquant une interaction émotionnelle et psychologique qui enrichit la narration et offre une perspective unique sur la réalité filmée. Dans l'immédiat après-guerre, de jeunes cinéastes notamment français (en tête desquels Resnais et Marker, mais aussi Rouch, Franju, Varda, ...) ont su échapper au piège de la voix propagandiste en inventant d'une part des relations inédites entre une voix personnelle et les prises de vues, d'autre part de nouvelles façons d'adresser ainsi les images au spectateur³⁶. Du cinéma-vérité au cinéma-vérité avec style, il est important de se rappeler constamment comment comprendre la relation entre le filmeur, le filmé et la caméra, pour trouver des espaces libres dans les contraintes pour développer librement un style narratif.

En somme, les contraintes spatio-temporelles rencontrées lors du tournage documentaire ne sont pas des limitations, mais des opportunités pour le cinéaste de développer une esthétique propre. Ces contraintes incitent à la recherche de nouvelles formes d'expression, à la fois poétiques et réflexives, qui distinguent le documentaire du cinéma de fiction. Dans les sections suivantes, nous examinerons comment ces contraintes sont représentées différemment dans les documentaires et les films de fiction, et comment elles influencent la perception du spectateur.

1. Observer, reconstituer et interpréter la réalité

Un documentaire est-il un cinéma ? Un cinéma direct, un film de vie, une caméra vivante, un cinéma de vécu, un cinéma de la réalité, un cinéma du réel, un cinéma-vérité³⁷... Bien qu'il existe beaucoup de synonymes pour documentaire,

³⁶ F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants...*, op. cit. p 117.

³⁷ G. GAUTHIER, M.-T. GAUTHIER et D. SAUVAGET, *Le documentaire, un autre cinéma...*, op. cit. p 43.

nous espérons la même chose : que c'est une forme de narration cinématographique qui traitent toujours de la réalité et des faits.

Cependant, il est vrai que des films de fiction nous renvoient aussi au réel³⁸. Devons-nous alors peut-être nous demander la définition de la réalité et du fait ? Guy Gauthier soutient qu'il existe une spécificité du documentaire : un film du réel ne résulte pas d'une pure opération de l'imagination et toujours « porte les marques de son origine et atteste une participation à la réalité. »³⁹

Il défend un propre du documentaire tenant à son intimité essentielle avec le réel : « Le documentaire mérite attention, non parce qu'il serait plus vrai que la fiction, ou meilleur document, mais parce qu'il atteste d'une séquence antérieurement vécue. Cette séquence, je peux la faire éclater, la pulvériser, la faire participer à un discours dont je conduirai la progression, nier sa singularité pour ne jouer que sur sa capacité métaphorique. Je peux aussi conduire le montage pour coller au plus près de la matrice événementielle, et jouer la singularité contre l'universalité. »⁴⁰

En tant qu'observateur et ayant la fonction d'observer, un documentaire est un film ayant pour but de faire état d'une réalité qui lui préexiste. Considérant que la réalité est le caractère d'existence effective des choses et de leurs propriétés, en tant qu'elles peuvent résister à nos désirs, à notre imagination, la réalité est ce qui tout à la fois inspire, déborde et prolonge le film documentaire⁴¹.

Cela dit, l'on parle ici d'une réalité, en considérant que le documentaire ne peut pas embrasser la totalité du réel et qu'il doit procéder à des choix. La production d'un

³⁸ F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants...*, op. cit. p 17.

³⁹ Propos de Guy Gauthier rapporté par Y. KILBORNE, *L'analyse du film documentaire...*, op. cit. p 27-28.

⁴⁰ *Ibid.* p 27.

⁴¹ *Ibid.* p 30.

documentaire doit être un processus de sélection continue. Par cette sélection continue, nous reconstruisons un monde connecté à la réalité, sans toutefois en copier intégralement la forme et le processus de développement.

Parfois, nous appelons les documentaires des films de non-fiction. Le tournage des films non-fictionnels est une pratique de renforcement des connaissances pour le cadrage, la critique et l'interprétation du monde.⁴² Selon le rapport entre le documentaire et la fiction, nous les appelons parfois docudrame, mockumentaire ou docufiction puisqu'il existe des fictions non-narratives et des documentaires narratifs.

Ce qui distingue documentaire et fiction explique-t-il, selon Guy Gauthier, c'est le mode d'intervention, référencé sur le monde extérieur en documentaire, et dépendant fortement de l'imagination dans la fiction.⁴³ « L'ambition suprême de la fiction, création de l'imagination, est de se donner comme une réalité ; l'ambition du documentaire, témoignage sur la réalité, ne peut être que de se montrer en train de se faire. »⁴⁴

Dans le processus de reconstruction, des images du monde réel sont constamment sélectionnées, utilisées ou éliminées au service de notre narration. Dans ce processus, comment pouvons-nous envisager la capacité et la possibilité des documentaires à reproduire la réalité par la reconstitution et à susciter la réflexion ? Prenons l'exemple des images d'actualité que nous regardons quotidiennement : la propagande d'horreur d'ISIS (identifiée par Dork Zabunyan comme un « cinéma contre-révolutionnaire »), l'image insoutenable de l'enfant de trois ans Aylan Kurdi échoué sur la plage en Turquie, l'insistance d'Abounaddara sur le droit à la dignité,

⁴² TdA « non-fiction filmmaking is a knowledge-making practice for framing, critiquing and interpreting the world. » Christine ROGERS, Kim MUNRO, Liz BURKE et Catherine GOUGH-BRADY (éd.), *Constructions of the Real...*, op. cit. p avant-propos.

⁴³ Propos de Guy Gauthier rapporté par Y. KILBORNE, *L'analyse du film documentaire...*, op. cit. p 27.

⁴⁴ *Ibid.* p 27.

la circulation d'images dans lesquelles, comme ce fut le cas avec le 11 septembre, « un réel irregardable [est] nimbé de fictions familières ».⁴⁵

Montrant ou contrant l'esthétisation de la guerre et l'anesthésie de la photographie, ces événements cinématographiques soulèvent inexorablement la question de l'irreprésentable abordée, entre autres, par Alain Resnais, Siegfried Kracauer et Claude Lanzmann⁴⁶.

Michel Foucault lui-même a vu que le cinéma ouvrait à la possibilité de saisir cette histoire « moléculaire » qui ne croit ni à la liberté des humains maîtres de leur destin, ni à l'efficacité des grosses structures inconscientes, mais qui s'attache à ces « micro-procédures » dont nous ne sommes pas conscients et où se décident pourtant certains des changements les plus profonds de notre rapport à nous-mêmes et au monde ; qui appréhende en outre cette « poussière de la bataille » qu'il cherchait à reconstituer derrière les grosses périodicités des changements de régimes ou de lois. Cette histoire non héroïque fait écho à la nature des événements de Mai 68, par exemple.⁴⁷

Sur une note plus optimiste, la palette du cinéma documentaire s'étend au-delà de la production cinématographique et du savoir : il participe au bon fonctionnement de la démocratie et à la création de l'espace public. Il peut également être pédagogique, relationnel ou interventionnel.⁴⁸

À travers les images du documentaire, de petits faits divers sont révélés. Ils ne font pas partie de la guerre, mais puisqu'ils concernent les petites luttes quotidiennes

⁴⁵ Dork ZABUNYAN, James Lewis Préfacier HOBEBMAN et Paul Auteur de la postface SZTULMAN, *L'insistance des luttes: images, soulèvements, contre-révolutions*, Cherbourg, France, De l'incidence éditeur, 2024. p 10.

⁴⁶ *Ibid.* p 10.

⁴⁷ Patrice MANIGLIER et Dork ZABUNYAN, *Foucault va au cinéma*, Bayard, coll.« Logique des images », 2011. p 8.

⁴⁸ Tda « Non-fiction film's palette extends beyond the production of film and knowledge – it is part of a functioning democracy and the creation of the public sphere. It can also be pedagogical, relational or interventional. » Christine ROGERS, Kim MUNRO, Liz BURKE et Catherine GOUGH-BRADY (éd.), *Constructions of the Real...*, op. cit. p 2.

d'une personne chaque jour et chaque nuit, peut-être que ces moments sont aussi ce que Foucault décrivait comme des micro-procédures et de la poussière de la bataille. Et le cinéma ouvrait bien à la possibilité de saisir cette histoire moléculaire. Par exemple, dans *Acasa, l'adieu au fleuve*, les enfants s'amuse devant la console de jeux vidéo, pêchent dans la rivière et cherchent des objets recyclables dans la décharge ; ou encore dans *L'homme sans nom*, un homme silencieux se déplace jour et nuit, en marge de toute société, nous le voyons qui transporte sur son dos, dans la neige, un lourd fardeau de bois ou de charbon⁴⁹.

Nous remarquons déjà la présence d'une antinomie en parlant de l'attente de chercher une réalité dans un documentaire : d'une part, le principe d'un rapport privilégié à la réalité dans les films documentaires, et d'autre part, le principe d'une inaccessibilité fondamentale à la réalité par le film, tout documentaire qu'il soit.⁵⁰

Ceci est la perspective contradictoire du spectateur.

Et si nous considérons plutôt le rôle du cinéaste, comme un artiste qui pratique le cinéma, en considérant la réalité, un documentaire ne peut pas embrasser la totalité du réel et doit procéder à des choix⁵¹. C'est à travers le processus de prise de conscience des choix que naît l'esthétique d'un film.

Le plan est morceau d'espace-temps mis en conserve audiovisuelle entre le déclenchement et l'arrêt de la caméra. Vu l'importance égale des trois opérations pour la création du film, l'expression « mise en scène » s'étend à l'ensemble du processus : profilmique/ cadrage/ montage. Le travail du cinéaste diffère essentiellement de celui du metteur en scène de théâtre par les deux dernières opérations, mais dans le domaine du cinéma, cinéaste, réalisateur et « metteur en

⁴⁹ LE MOIS DU FILM DOCUMENTAIRE (NOM), *Filmer l'invisible*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2010. p 46.

⁵⁰ Y. KILBORNE, *L'analyse du film documentaire...*, op. cit. p. 29.

⁵¹ *Ibid.* p. 30.

scène » sont devenus synonymes.⁵²

Dans le domaine du documentaire, cette complexité soulève encore davantage la question entre la loyauté et le style. Voilà qui exige de la modestie : je ne suis pas l'auteur des pensées des autres, ces autres ne sont pas des acteurs à ma solde, je dois comprendre et scénariser leurs vues, leur visage, leur histoire. Mais il y faut de l'ambition : comment traduire les visions ou images des autres sans les trahir ni me trahir ? Question de rigueur et de cohérence certes, mais qui passe par l'élaboration formalisée, à travers le dispositif du film, d'un champ de tensions (selon l'expression de Van der Keuken) entre objectif et subjectif ; ce que, dans les meilleurs cas, on appellera style.⁵³

Cependant, un auteur – hors du champ du cinéma, il est vrai – a pensé une « autre spatialité »⁵⁴. Michel de Certeau marque en effet une différence entre *lieu* et *espace*, qui se distingue sensiblement des propositions terminologiques précédemment évoquées. Le lieu, pour Certeau, est une configuration stable de positions et de caractéristiques tangibles (deux choses ne peuvent y occuper la même place). Il y a en revanche « *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient ». L'*espace*, sans même parler de la qualité, de la tonalité de ces opérations, est ainsi « l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent ». On a rencontré l'espace comme système abstrait, comme grammaire ; pour Certeau, au contraire, il serait « au lieu de ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation ».

⁵² F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants...*, op. cit. p 7-8.

⁵³ *Ibid.* p 25.

⁵⁴ B. THOMAS, *Faire corps avec le monde...*, op. cit. p 61.

Et Certeau d'insister : « En somme, l'espace est un lieu pratiqué. »⁵⁵

De l'observation à l'intervention, de la reconstruction à l'interprétation, les caractéristiques uniques spatio-temporelles et narratives du documentaire permettent à ce cinéma-vérité avec style de développer continuellement son approche de la représentation, de la réflexion et de l'esthétique unique même dans l'état de mobilité restreinte.

2. Les tendances esthétiques déchiffrées : entre les documentaires et les fictions

Dans ce chapitre, je vais analyser les différentes façons dont les contraintes sont mises en scène dans les films appartenant au genre documentaire et au genre fictionnel. En examinant des œuvres abordant des thèmes similaires de *Free Solo*, *Pour Sama* et *Acasa, l'adieu au fleuve*, je mettrai en lumière les plans et les séquences qui manifestent une orientation esthétique marquée, permettant de distinguer un genre de l'autre. Je déchiffrerai les tendances esthétiques expressives qui distinguent un genre de l'autre.

Afin de comparer les techniques esthétiques filmiques développée pour un documentaire comme *Free Solo*, qui traite du sport extrême de plein air qui est physiquement difficiles et dangereux, qui impliquent toujours de trouver une posture de vie entre l'équilibre et la chute, dans lequel l'état de mobilité du protagoniste est restreint par un terrain compliqué, j'analyserai *Le Dawn Wall* (Josh Lowell et Peter Mortimer, 2017) et *Moonwalk* (Schaefer Mikey, 2012) en tant que documentaires. Je les comparerai avec les séquences d'escalade sans corde dans le film d'action *Mission Impossible II* (John Woo, 2000), *Mr. et Mrs. Smith* (Liman Doug, 2005) et

⁵⁵ Propos de Michel de Certeau rapporté par *Ibid.* p 61.

la version renouvelée de *Point Break* (Ericson Core, 2015) en tant que fictions.

Pour faire la comparaison esthétique avec *Pour Sama*, qui traite de la vie citoyenne pendant la guerre, dans lequel la capacité de mouvement des protagonistes est limitée dans les rares espaces sûrs et sont souvent contraint de fuir ou de se déplacer dans une direction incertaine, je prendrai *Les Casques blancs* (Orlando von Einsiedel, 2014) et *Cinq Caméras brisées* (Emad Burnat et Guy Davidi, 2012) comme documentaires. Je les comparerai avec les séquences de déplacement au péril de la vie dans *Les Fils de l'homme* (Alfonso Cuarón, 2006) et *The Bang Bang Club* (Silver Steven, 2010) comme films de fiction.

Pour celle avec *Acasa, l'adieu au fleuve*, qui traite du cadre de vie étroit et de la migration obligée sans domicile fixe, j'examinerai *L'homme sans nom* (Wang Bing, 2010) en tant que documentaire. Je les comparerai avec les séquences dans *Le Temps des Gitans* (Emir Kusturica, 1988) qui construit un monde diététique d'une famille rom, et *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020) qui raconte l'histoire d'une nomade des temps modernes dans une camionnette.

Tous ces films racontent une histoire de confrontation des personnages à des limitations du contrôle sur la mobilité tout en poursuivant un désir de liberté, soit physiquement ou mentalement. Les réalisateurs de ces films, derrière la caméra, se trouvent eux aussi dans une position comparable de contrainte.

2.1 La pratique du sport extrême de plein air au risque de la mort

Plusieurs focalisation et point de vue dans *Free Solo* et *Le Dawn Wall* sont particuliers, qui montre une sensation d'enferment voir confinement. En même temps, la perspective bloquée, incomplète et imparfaite est préservée. Ils sont les angles que l'on ne voit pas dans les séquences d'escalade des films de fiction.

Dans les films de fiction, les scènes d'escalade sont souvent présentées avec de vastes plans généraux et plans ensemble magnifiques, accompagnés de nombreux travelling. Dans *Mission : Impossible II*, *Mr. et Mrs. Smith* et la version renouvelée de *Point Break*, les visages et corps des protagonistes sont clairement visibles dans leurs actions et expressions.

Prenons *Mission: Impossible II* comme exemple, la scène d'ouverture emblématique montre Tom Cruise en solo intégral avec une élégance saisissante. Pendant plus de deux minutes de montée, seul un gros plan d'une main et un autre d'un pied est montré. C'est-à-dire, il existe seulement deux moments où les spectateurs peuvent regarder les détails du corps du grimpeur pendant plus de deux minutes.



(En haut à gauche) *Mission : Impossible II*, 2000

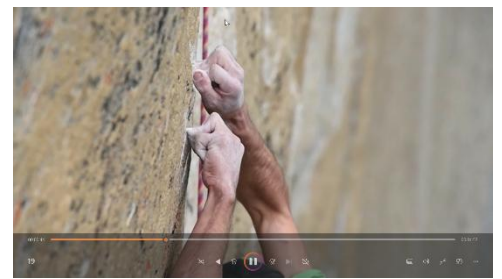
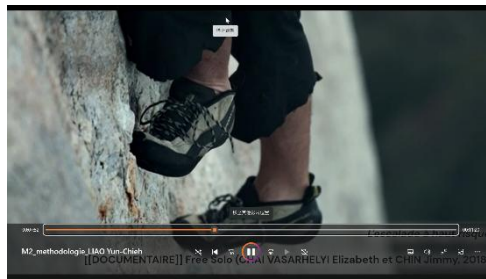
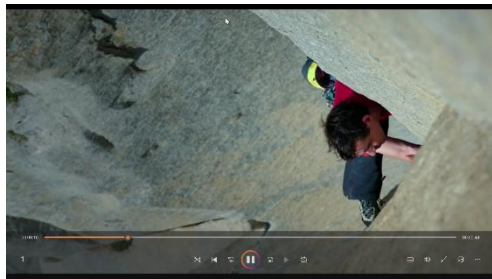
(En haut à droite) *Mr. et Mrs. Smith*, 2005

(En bas à gauche) *Point Break*, 2015

Cependant, dans *Free Solo*, les gros plans des doigts et des bouts de chaussures sont nombreux, car ce sont les frottements, plutôt que les muscles ou le visage séduisant, qui sont la clé pour un grimpeur de résister à la gravité. Cette organisation cinématographique suscite la résonance physique et l'empathie psychologique du

spectateur, générant un effet d'identification. D'après les résultats de mes enquêtes orales personnelles, tous les grimpeurs qui ont vu *Free Solo* ont constaté une forte transpiration à la main après la fin du film.

Même si le but est tous les deux de permettre aux spectateurs d'entrer dans l'état intérieur du personnage ou du protagoniste qui fait une voie extrêmement compliquée, les films de fiction s'attachent à offrir un visage à voir, tandis que les documentaires se concentrent sur donner une sensation du corps à expérimenter. La narration du documentaire conserve donc la fidélité du manque d'espace.



(À gauche et au centre) *Free Solo*, 2018

(À droite) *Le Dawn Wall*, 2017

Le film de genre fiction créent des scènes immersives qui plongent le spectateur dans un monde d'illusion ; les documentaires présentent le monde directement à travers le mouvement du corps du cinéaste. C'est un monde parfois cahoteux, en perte de gravité et flou, que même la caméra et l'équipe de tournage ne peuvent contrôler.

Cela nous rappelle le concept de « ciné-transe » que Jean Rouch théorise dès 1971, La ciné-transe combine les informations discursives et un mode de cadrage proche du sujet qui implique la préhension de la caméra par l'ethnologue lui-même. Cette posture demande un investissement corporel, et place le spectateur au cœur du sujet.⁵⁶

⁵⁶ Jean-Frédéric DE HASQUE, « L'anthropologue filmeur et la « ciné-transe », évolution ou disparition de l'interaction entre filmant et filmés ? », *Journal des africanistes*, 87-1/2, 1 mai 2017, p. 222-238.

Le son joue également un rôle clé. Les films d'action sont remplis de prises aériennes et d'hélicoptères. Cependant, dans *Free Solo* et *Le Dawn Wall*, les réalisateurs doivent se suspendre à une corde avec des points d'ancrage limités pour ne pas perturber l'état d'esprit d'escalade des protagonistes. Pour éviter des dangers mortels, même les drones à hélices bruyants doivent être évités autant que possible. Par contre, nous entendons la respiration des protagonistes, la touche de leurs corps contre les rochers et le bruit du vent. Dans les films de fiction, les éléments sonores sont généralement différents de ceux dans les films de documentaire.

Dans *Moonwalk*, nous entendons même le gazouillis des insectes et des oiseaux. Nous ne distinguons pas l'expression du visage du protagoniste, seulement la silhouette de son corps dans l'obscurité, avec la lumière de la super lune derrière lui. Nous pouvons donc nous concentrer sur l'image minimaliste, semblable à un croquis, et sur le son de sa respiration. Le mouvement du protagoniste est lent, et la caméra a capturé fidèlement cette lenteur. Ce qui se présente à nos yeux est la magie apportée par une attente interminable. À une époque où les drones, les caméras sportives, les travellings, les panoramas, les gros plans soulignant l'expression de visage du personnage ainsi que les musiques majestueuses deviennent une figuration standard, voire canonique pour les documentaires de sport en plein air, cette séquence d'escalade et de slackline nous a l'air particulièrement poétique.

De plus, nous pouvons voir beaucoup de « caméra visible » mentionné ci-dessus dans les documentaires, que ce soit en exposant la caméra, en exposant le réalisateur et l'équipe de tournage, ou à travers le mouvement et le non-mouvement du cadrage, en sensibilisant les gens au manque d'espace, la limitation de la vitesse de déplacement, l'attente interminable, puis de prendre conscience de l'existence de la caméra ou de l'existence de tournage.

Dans *Free Solo*, plusieurs cinéastes dans l'équipe de tournage filment l'un de

l'autre, s'est exprimée à maintes reprises, décrivant la pression psychologique liée au tournage de l'ascension d'Alex Honnold, et même la désapprobation des experts en escalade. Une scène où Caldwell tombe hors de son plan a également produit un effet unique et surprenant, compte tenu des contraintes de tournage des documentaires.

Ce sont des techniques de performance que les films de fiction ont tendance à éviter.

Enfin, nous n'avons pas oublié de parler de l'utilisation des images d'archives. Le documentaire, en plus de collecter continuellement des matériaux et de faire face à de nombreuses imprévisibilités, est aussi un art qui valorise l'utilisation archives.

De même, *Free Solo* évoque de nombreux grimpeurs décédés, rappelant leur inspiration pour le monde. De nombreux précurseurs et pionniers de nouvelles techniques d'escalade ont sacrifié leur vie pour oser prendre les devants. La disposition du réalisateur dans le film semble exprimer la peur des cinéastes d'être témoin du destin potentiel du protagoniste, et rappelle également au spectateur que tout ce qu'il fait sur la paroi rocheuse est un effort pionnier qui met sa vie en danger et marque l'histoire.

L'image historique de Dean Potter tombant avant d'ouvrant son parachute, bien que de quelques secondes seulement, semble plus longue que prévu. C'est le «Punctum»⁵⁷ dans l'image, qui nous arrache tellement, qui éveille en nous une émotion forte, une résonance personnelle. Barthes Roland dit dans *La chambre claire : Note sur la photographie* :

⁵⁷ « Le studium est l'élément général, culturel, politique, le signifiant des photographies ; il me plaît ou me déplaît, il est ce qui, dans l'image, m'informe sur le monde. Mais le punctum, c'est ce qui, par une sorte de hasard, m'arrache, me touche profondément. » (Barthes introduit ici deux concepts majeurs : le Studium (l'aspect général de la photographie, ce qu'elle montre et ce qui est culturellement compréhensible) et le Punctum (l'élément qui touche profondément le spectateur, souvent de manière inconsciente ou personnelle). Le punctum est ce qui fait qu'une photographie peut éveiller en nous une émotion forte, une résonance personnelle.) » Roland BARTHES, *LA Chambre Claire: Note Sur LA Photographie*, Paris, Midwest European Pub, 2016.

« La photographie ne ment pas, elle ne fait que rappeler, elle donne à voir la mort. » Il souligne le rapport de la photographie à la mort: chaque photographie est un témoignage d'un moment révolu, et en ce sens, elle est intrinsèquement liée à l'idée de la disparition. Cela rejoint son idée de la photographie comme un « indice » du temps passé et de ce qui est désormais perdu.⁵⁸

Est-ce que ça vaut le coup ? C'est une question fréquente dans les documentaires. Dans un article intitulé « Et s'il tombe ? »⁵⁹ du *The New York Times*, les réalisateurs Elizabeth Chai Vasarhelyi et Jimmy Chin analysent le processus psychologique du tournage. « On nous demande souvent si cela valait la peine d'assumer le poids et la responsabilité de raconter l'histoire de M. Honnold. C'est en partie une question qui s'adresse à notre public. »⁶⁰

Mais en fait, même sans mots, les réalisateurs ont déjà clairement démontré le tourment et l'auto-questionnement d'être confronté à la question « Est-ce que ça vaut le coup » à travers de nombreuses images dans le documentaire.

2.2 La vie citoyenne pendant la guerre

Depuis l'Antiquité, de nombreux documents ont été liés à la guerre : journaux de guerre, photographies documentaires de guerre, cinémas documentaires de guerre... La guerre est en perpétuelle évolution, et son issue est peut-être l'une des formes de cinéma documentaire les plus imprévisibles. L'imprévisibilité réside non

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ TdA « Opinion | What if He Falls? - The New York Times », 8 novembre 2020, <https://web.archive.org/web/20201108103447/https://www.nytimes.com/2018/10/31/opinion/what-if-he-falls.html>.

⁶⁰ TdA « We are often asked whether shouldering the weight and responsibility to tell Mr. Honnold's story was worth it. That is, in part, a question for our audiences. » *Ibid.*

seulement dans le déroulement de la guerre, mais aussi dans les mouvements et les changements psychologiques des protagonistes. En guerre, les gens cherchent à se protéger des obus, courent, fuient et cherchent un lieu de vie plus adapté. Les cinéastes, par conséquent, les suivent.

La première chose et la plus évidente à propos du tournage de la vie citoyenne pendant la guerre est probablement la limitation de vitesse.

On retrouve de nombreuses limitations similaires de la vitesse de déplacement dans *Les Casques blancs* de Orlando von Einsiedel. Le documentaire suit le travail des « Casques blancs » de « la Défense civile syrienne », une organisation humanitaire de protection civile formée pendant la guerre civile syrienne. Ses membres, dont l'une des tâches principales est de porter secours aux civils après les bombardements, sont régulièrement les témoins de crimes de guerre, et sont délibérément ciblés par les aviations russe et syrienne. Le réalisateur, qui suit leur mission de sauvetage, la documente également à une vitesse limitée.

Dans *Cinq Caméras brisées* de Emad Burnat et Guy Davidi, on perçoit encore plus les regrets de cette vitesse limitée, notamment le fait d'être témoin de pertes, de destructions et de morts dans les villages palestiniens.

Lors de mes reportages en Cisjordanie, j'ai vu des scènes similaires partout. Souvent, en une fraction de seconde, j'entendais le bruit sourd d'une grenade assourdissante ou le sifflement d'une balle de fusil, avant même que mon appareil photo puisse suivre le panache de gaz lacrymogène, ou même la cartouche qui s'écrasait au sol. Mais en moins d'une seconde, j'entendais des cris tout autour de moi et voyais des civils gisant au sol, pris de convulsions. Je me précipitais pour vérifier auprès de dizaines d'autres photographes, parfois même pas à temps pour assister au dernier souffle de quelqu'un baignant dans une mare de sang.

Trop lent, trop tard.

Dans les films de fiction, cette limitation de vitesse n'est qu'une construction narrative, et non la réalité. Les films de fiction dépeignent et mettent en valeur la course désespérée du protagoniste, dont les expressions sont chargées du désir d'atteindre un moment crucial. Dans les documentaires, en revanche, capturer les expressions du protagoniste et des cinéastes est un luxe, voire une impossibilité, ce qui crée un récit fragmenté. Dans les documentaires, il n'y a pas de poursuite ; la caméra saute souvent directement à la fin, ne laissant aucune place aux émotions du spectateur.

Dans les films de fiction, que ce soit dans *Les Fils de l'homme* ou *The Bang Bang Club*, les plans de fuite sont souvent riches en couches visuelles, afin que le spectateur perçoive les différents mouvements des personnages dans un contexte de conflit : la course individuelle, la foule désordonnée s'éparpillant dans toutes les directions, l'arrivée successive de véhicules militaires ou de moyens de transport, etc. Ces plans sont souvent présentés en grand angle en plongée ou en plan latéral, avec des inserts de perspectives tierces. Dans les documentaires, cependant, comme dans *Pour Sama*, *Les Casques blancs* et *Cinq Caméras brisées*, en raison des limitations de vitesse et de la difficulté à maîtriser l'espace, le spectateur voit rarement de plans larges, et encore moins des angles en plongée ; la perspective documentaire est souvent à la première personne, fragmentée.

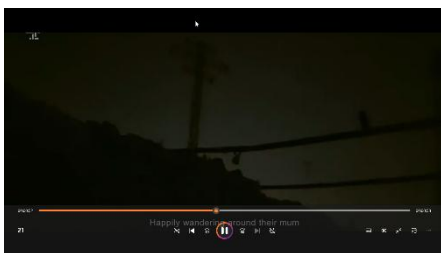
Cela produit le récit non linéaire souvent constaté dans le documentaire.



(À gauche) *The Bang Bang Club*, 2010



(À droite) *Les fils de l'homme*, 2006



(À gauche) *Pour Sama*, 2019



(Au centre) *Cinq Caméras Brisées*, 2011



(À droite) *Les Casques Blancs*, 2014

Les films de fiction adoptent un déroulement chronologique pour décrire les conflits et les situations dangereuses. Dans *Les Fils de l'homme* et *The Bang Bang Club*, on peut observer la structure hollywoodienne classique avec introduction, développement et climax, ainsi que l'influence du « voyage du héros » de Joseph Campbell, tel que présenté dans *Le Héros aux mille et un visages*, où l'on perçoit le monomythe. Dans les documentaires, en revanche, on observe fréquemment un temps non linéaire, un temps irréaliste et des ruptures ou une fragmentation dans la narration.

En raison de la difficulté à maîtriser la narration tout au début, la diégèse des documentaires en état de mobilité limitée est souvent capturée dans une

improvisation chaotique, puis organisée en une progression fluide par le montage. Le récit non linéaire est en effet plus difficile, mais à travers quelques points de suture, le documentariste peut aussi donner à l'œuvre un rythme unique.

Par exemple, dans *Pour Sama*, les séquences constituées de vidéosurveillance évoquent la destruction mais aussi une poésie du quotidien⁶¹. En raison de l'évanescences de l'image qui s'efface toujours au profit de la suivante, c'est un présent toujours en fuite, un état de course-poursuite.⁶² Comme une danse, qui « fait souvent office de point de suture tantôt pour lier des images qui, sans cela, fileraient sur leur erre comme l'eau coulant d'un robinet mal fermé et tantôt pour creuser ou, au contraire, rembourrer un tissu narratif qui risquerait de flotter au gré des vents. »⁶³

« « Déhiérarchiser » ne signifie pas un aplatissement des matières d'images et des durées qui s'y rapportent (le temps réel du direct télévisuel, le flot continu des médias sociaux, l'enregistrement permanent de la vidéosurveillance, etc.) Le verbe renvoie plutôt à un double constat : aucune image n'est réellement au-dessus d'une autre, et cette absence de hiérarchie est justement la condition pour qu'elles puissent interférer entre elles » comme l'a dit Dork Zabunyan : « Ainsi un bougé perceptif se met en place dans notre rapport aux images, à partir du mouvement d'une image qui en intègre une autre, un mouvement de mouvement qui pourrait constituer une définition du cinéma d'après Rancière. »⁶⁴

Dans *Pour Sama*, les plans marquant chaque mois du siège ressemblent aux chapitres d'un livre, indiquant les changements dans la ville d'Alep. Ces cinq plans

⁶¹ B. FRANKHAM, « A poetic approach to documentary : discomfort of form, rhetorical strategies and aesthetic experience », 2013.

⁶² A. GARDIES, *Le récit filmique...*, op. cit. p. 86.

⁶³ Hervé GAUVILLE, *Le cinéma par la danse*, Paris, Capricci, 2019.

⁶⁴ Dork ZABUNYAN, *Jacques Rancière et le monde des images*, Paris, Éditions Mimésis, coll.« Images, médiums: no 34 », 2023, vol.160. p 20.

sont toutes réalisés par des drones, mais les angles de vue sont tous différents.

En juillet 2016, le premier mois du siège, un travelling vertical vers le ciel est suivi d'un panorama dans le sens des aiguilles d'une montre, nous montrant « Alep, ma ville » d'Al-Kateab. Le troisième mois, un travelling vers le sol montre les citoyens marchant sous les toits bombardés, avec des bruits de bombardements. Cette partie de l'histoire dans le film revient également sur de nombreuses scènes de la vie quotidienne, y compris le mariage, la maison, la grossesse d'Al-Kateab. Le quatrième mois, un travelling en diagonale passe au-dessus d'une aire de jeux et d'enfants. Contrairement aux angles de vue des scènes précédentes, ici dans cette séquence, un angle presque vertical regarde la ville, voyant plus de gens en mouvement. Cependant, l'angle du travelling arrière crée un effet d'enfermement. Le cinquième mois, le drone vole même plus proche des gens, montrant un marché et des feux, apportant une sensation de vie. On peut les entendre. On a l'impression de marcher avec eux, presque de les toucher. Ce travelling vertical vers l'avant ressemble à un phantom ride, semblant avancer vers l'avenir. Mais encore une fois, les dernières secondes du plan fixe figent tout, ramenant le sentiment d'être coincé. Le sixième mois, une vue presque horizontale se déplace vers l'arrière, semblant quitter la ville, reflétant la douleur d'Al-Kateab et le déchirement de devoir partir.

Si les trois aspects cinématographiques du temps sont la durée, l'ordre, et la fréquence⁶⁵, cela nous permet également d'examiner les contraintes du tournage documentaire sur place. Ces contraintes conduisent à une présentation du film dans un temps irréaliste, et le réalisateur peut choisir de conserver ou non ce défaut du récit, le transformant en atout et en force.

Certes, il n'est pas rare, dans les films de fiction, de présenter le concept de

⁶⁵ A. GARDIES, *Le récit filmique...*, op. cit. p 87.

temps comme irréel et détaché de la réalité. Cette approche permet de briser le quatrième mur, réveillant le spectateur de son immersion dans l'illusion cinématographique et induisant un sentiment d'aliénation et de réflexion.

Cependant, dans les films de fiction, nous comprenons cela comme un processus de montage et de conception ; dans les documentaires, au contraire, on nous rappelle que cette temporalité irréaliste est une contrainte tangible, liée aux nombreuses limites du processus documentaire. Cet irréalisme nous fait prendre conscience de la réalité de ces limites et nous oblige à considérer les conditions de mobilité restreinte ou forcée lors de la réalisation d'un documentaire.

Dan *Pour Sama*, la famille du réalisateur est contrainte de quitter la Syrie sous la menace finale de la Russie et de l'intervention des Nations Unies. Ils restent à l'hôpital jusqu'au dernier moment, faisant partie des dernières personnes à partir.

À 00:26:30, un travelling latéral montre une vue comme si l'on regardait par la fenêtre d'une voiture en mouvement, observant les rues calmes d'Alep. Nous entendons la voix off d'Al-Kateab, « Sama, te souviendras-tu d'Alep ? Me reprocheras-tu de rester ici ? Ou me reprocheras-tu de partir maintenant ? » Dans la dernière phrase, la vitesse horizontale du mouvement semble ralentir.

En regardant de plus près, nous remarquons peut-être que ce n'est pas la vitesse de lecture du film qui est ajustée, mais plutôt parce que le réalisateur a légèrement tourné la caméra dans la direction opposée du mouvement, environ 45 degrés à droite, créant ainsi un effet de ralentissement visuel. Cette séquence, qui était à l'origine une prise de vue improvisée dans l'espace restreint d'une voiture, n'est plus simplement une imperfection, mais grâce à la combinaison des images et du son au montage post-production, elle crée un effet affectif très puissant.

C'est bien un exemple que le manque d'espace et la limitation de la vitesse de déplacement ont été transformés par les cinéastes en un effet d'aliénation et tout en

même temps un effet d'indentification avec la protagoniste : Le déchirement de devoir partir l'a fait souffrir.

Vers 00:47:20, une femme enceinte de neuf mois est transportée à l'hôpital après avoir été touchée par des éclats d'obus. Après une césarienne d'urgence, nous voyons un petit bébé pâle être sorti, sans cri, sans pouls, sans mouvement. Nous voyons le visage triste des médecins et des infirmières. Nous voyons le bébé être pendu la tête en bas, déposé et relevé à nouveau, son dos frotté et giflé au dos à plusieurs reprises comme s'il n'avait jamais eu de vie.

Pendant deux minutes, outre le fait de faire se demander aux spectateurs « Est-ce un cadavre ? Pourquoi nous montre-t-on cela ? », cette séquence semble également nous exposer silencieusement la colère de la réalisatrice, avec derrière la caméra une mère qui est filmée en gros plan, et avec l'attente interminable clairement sensible, la réalisatrice essaie de nous faire ressentir la cruauté de la réalité.

En fait, si nous y réfléchissons, le temps réel est certainement plus long que deux minutes. Mais le réalisateur, dans le choix de la double temporalité⁶⁶, décide de rendre le temps à l'écran plus court que le temps chronologique, optant pour la condensation⁶⁷. Ce n'est que lorsque le bébé commence enfin à pleurer.

Le tournage d'un documentaire est soumis à de nombreuses contraintes, mais grâce au montage post-production, les images obtenues peuvent former une esthétique narrative significative. Le temps apparemment irréel présenté par cette méthode est en réalité une représentation plus authentique des contraintes

⁶⁶ « La double temporalité : Toute narration (écrite, orale ou filmique), en tant que discours, résulte d'un travail conjoint sur deux axes, celui du récit (au sens de Genette, c'est-à-dire la face signifiante, l'acte d'énonciation), celui de l'histoire (le signifié, les événements du monde diégétique). Chacun possède en propre sa temporalité. Au cinéma la première correspond au temps de la projection. (...) La seconde correspond à celle que suppose le déroulement des événements rapportés. » *Ibid.*

⁶⁷ F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants...*, *op. cit.* p 36.

temporelles. L'impact émotionnel et psychologique sur le public peut être encore plus intense que celui d'un film de fiction.

Outre la séquence temporelle nécessitant des points de suture, l'émotion a aussi besoin de points de suture. Un bon montage peut donner à la narration un rythme respirant, avec une complémentarité entre avant et après, le rendre cohérent et atténuer les ruptures émotionnelles.

L'ouverture de *Pour Sama* en est un bon exemple. D'abord, à travers des diapositives statiques, des personnages centrés, et des zooms prolongés, un sentiment de temps figé et d'enfermement est créé. La réalisatrice, en voix off, décrit l'inquiétude d'une mère pour sa fille toujours têtue et téméraire, une inquiétude qu'elle ne comprend qu'après avoir eu sa fille Sama. L'image passe ensuite à Sama, passant du statique au dynamique. Sama, toujours centrée, bouge sans cesse, comme si elle voulait explorer le monde malgré sa position centrale.

Puis, l'image perd sa stabilité, tremble violemment, oscillant presque à 360 degrés. En raison de l'attaque de l'hôpital par des obus, la réalisatrice doit confier Sama à quelqu'un d'autre et quitter la pièce. La caméra avance d'abord, mais avec l'apparition soudaine de flammes et de fumée, recule, puis repart en avant, traverse la fumée et descend les escaliers. « Qui a Sama ? Ou est-ce que ma fille ? » Dans sa recherche de Sama, elle voit d'autres bébés arrivant en sens inverse, des soignants traitant les blessés et les morts qui se couchent. Les lumières s'éteignent progressivement. Dans l'obscurité, les gens utilisent des lampes de poche, les explosions continuent.

Elle trouve enfin sa fille dans une pièce, entourée de compagnons. Elle se couche en buvant un biberon. Les gens plaisantent malgré la guerre, « Au fait, depuis que tu as dit que l'hôpital ne serait pas bombardé, il est bombardé en permanence ! » « Ta fille dit : Maman, pourquoi m'as-tu donné naissance ? Depuis ma naissance, ce

n'est que la guerre. » Hamza joue à cache-cache avec Sama. Il couvre et réaffiche le visage utilisant un masque de l'hôpital.

« Sama, tu es la plus belle chose de notre vie. Mais dans quelle vie t'ai-je fait entrer. Tu n'as pas choisi ça, me pardonneras-tu un jour ? »

C'est un montage rythmé, présentant de nombreux contrastes : statique, dynamique ; stable, tremblant ; en arrière, en avant ; avec Sama, sans Sama ; bébé, patient ; hôpital, bombe ; vie, guerre ; tragédie, blague ; liberté, contrainte ; lumière, obscurité ; fille, mère ; courage, vulnérabilité – présentant des émotions contradictoires.

Ensuite, dans les près de deux heures de diégèse du film, on voit aussi de belles techniques de montage, alternant le passé et le présent, récit linéaire et non linéaire, alternant des rythmes tendus et détendus, en entrelaçant joie et tristesse, comme une respiration.

Comparé à l'effet immersif des films de fiction, les documentaires arrangent des images réelles, les laissant parler d'elles-mêmes. Ces arrangements ne cherchent pas nécessairement à atteindre un effet d'illusion, mais à atteindre une compréhension entre l'effet d'identification et l'effet de distanciation, ce que j'appellerais l'effet de l'accompagnement. Un peu similaire de « l'être avec » issu de l'univers littéraire, l'action de suivre de près – à la fois proche et distant – nous rappelle la présence et l'absence de la caméra.

À 00:25:30 dans *Pour Sama*, un petit garçon est amené à l'hôpital. Al-Kateab interroge les deux frères du garçon sur les circonstances de la tragédie. Elle documente silencieusement la mort du garçon et les pleurs des frères. Elle suit aussi la mère du garçon qui refuse l'aide de tous et porte seule le corps de son enfant sur le chemin du retour.

Par rapport aux scènes antérieures du film où Al-Kateab pleure face à la tragédie,

la caméra ici semble relativement calme. Bien que la caméra ait un point de vue de voyeurisme, elle se déplace avec les deux frères et la mère, offrant une sorte d'accompagnement silencieux. Pendant l'attente anxieuse du frère, la caméra capture de nombreuses lignes et panneaux dans l'image : horizontales, verticales, couchées, debout, en attente, mortes, survivantes. Cependant, ce n'est pas complètement de la distanciation de les rendre géométriques. Al-Kateab, dans toute sa vulnérabilité, est aussi quelqu'un qui est présent, qui respire et qui rit, non pas contre les bombes, mais avec les bombes.⁶⁸ Le documentaire, comme un billet de train, nous invite également à cet accompagnement.

À 00:55:00, Al-Kateab et Hamza reviennent à Alep avec Sama. C'est un voyage périlleux, avec des trajets en voiture et à pied. Les spectateurs, à travers des travellings et des gros plans, témoignent du regard d'une mère. Une partie du chemin est plongée dans l'obscurité. Ne voyant pas le point de vue, c'est le point d'écoute qui nous guide.

Soudainement, Sama se met à pleurer. Tout le monde calme la bébé, puis ils se mettent à chanter ensemble pour la bébé. Ce moment de suivi et d'accompagnement, même en l'absence d'images claires, est d'autant plus authentique grâce à cette absence.

Bien que l'utilisation de plans-séquence soit populaire dans les films traitant de guerre ou de conflits ces dernières années, dans les films de fiction, l'effet recherché n'est pas l'accompagnement. Par exemple, le célèbre plan-séquence du film de fiction *Les Fils de l'homme* semble au départ accompagner les deux protagonistes à travers une pluie de balles. Son vrai objectif est d'augmenter l'effet immersif et illusionniste.

⁶⁸ Dilyana MINCHEVA, « Cinematic Islamic Feminism and the Female War Gaze: Reflections on Waad Al-Kataeb's *For Sama* », *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 27 janvier 2021, p. 54-70.

Les nombreux champs-contrechamps qui suivent montrent que l'accent dans un film de fiction reste mis sur l'interaction.

Par exemple, après avoir entendu le cri d'un bébé, les soldats crient soudainement « Cessez le feu ! » Ce plan est suivi par une séquence extrêmement dramatique. Dans un instant biblique, où le monde semblait s'arrêter, la scène était angélique, presque irréelle, comme un moment suspendu dans le temps. Les soldats se séparent de chaque côté du couloir, avec les regards fixés sur les deux, accompagnés de musique semblable à un chant sacré.

Cette séquence, avec son éclairage et sa prise de vue quasi irréfutables, éloigne le spectateur de la réalité de la guerre et l'empêche de ressentir les limites du mouvement. En revanche, l'éclairage incontrôlé et les images floues, tout en soulignant les limites du cinéma documentaire, rappellent également au spectateur que les mobilités restreintes sont omniprésentes en temps de guerre, une contrainte constante sur le corps qui reflète fidèlement la réalité de la guerre.

L'esthétique des films documentaires n'est souvent pas belle, parfaite, contrôlable ou constante. Au lieu de cela, ils nous rappellent souvent la cruauté, l'imperfection, l'incontrôlabilité et le caractère éphémère de la réalité.

Si le cinéma est toujours une organisation du temps et de l'espace, alors à travers le documentaire, nous prenons conscience du rôle du temps dans ce monde et de son impact sur nous en tant que spectateurs. Même dans un état de mobilité limitée, la technique de gestion des archives reste utile.

C'est vrai que les films de fiction utilisent également des images d'archives, mais, comme dans *The Bang Bang Club* où l'on voit de véritables images historiques des conflits en Afrique dans les townships durant l'Apartheid dans les années 1990, les archives insérées dans les films de fiction servent généralement de toile de fond narrative, remplissant une fonction descriptive. Dans les documentaires, en revanche,

les archives sont beaucoup plus proches du réalisateur : qu'elles relèvent d'expériences personnelles ou d'une mémoire collective, elles ne se contentent pas de décrire, elles incarnent physiquement et spirituellement une époque passée. Pour le spectateur, elles ne font pas que compléter les connaissances contextuelles, elles permettent également de pénétrer dans l'univers intérieur du réalisateur.

Comme la séquence que nous avons mentionné dans l'ouverture de *Pour Sama*, à travers des diapositives statiques, des personnages centrés, et des zooms prolongés, un sentiment de temps figé et d'enfermement est créé. La réalisatrice, en voix off, décrit l'inquiétude d'une mère pour sa fille toujours têtue et téméraire, une inquiétude qu'elle ne comprend qu'après avoir eu sa fille Sama. Cette séquence d'archives est accompagnée de vieilles images de sa jeunesse intrépide.

Au milieu du film, un retour en 2015 rappelle l'optimisme et la naïveté des manifestants quant à la libération d'Alep, contrastant avec les difficultés et la dévastation du présent. À la fin du film, des images déjà montrées plus tôt sont montées, revenant sur les moments passés et les amis perdus : « Les gens que j'ai filmés ne me quitteront jamais. »

De même, *Free Solo* évoque de nombreux grimpeurs décédés, rappelant leur inspiration pour le monde et les réalisateurs eux-mêmes.

« La photographie est l'image de la chose qui a été. » Selon Roland Barthes, l'image photographique est toujours le témoignage d'un « avant » qui n'est plus : l'instant capté n'est plus qu'un souvenir, une trace d'un événement révolu. Tout comme la photographie, le documentaire est également un instantané du temps, un fragment d'un autre temps. Ce que le documentaire reproduit, comme la photographie reproduit à l'infini, « c'est le visible, mais en même temps, ce visible

nous échappe. »⁶⁹

C'est pourquoi le sens du regard devient si crucial. Même si nous regardons un passé irréversible, même si nous regardons des images de corps humains détruits. Pourquoi ? Dans l'article « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », l'artiste Thomas Hirschhorn propose huit points clés : la provenance, la redondance, l'invisibilité, la « tendance à l'iconisme », la réduction des faits, le syndrome de la victime, la non-pertinence de la qualité et la distanciation par « l'hyper-sensibilité ». Ces huit points clés nous rappellent que les regards portés par les films de fiction et les documentaires ont des effets différents.⁷⁰

2.3 La migration obligée sans domicile fixe

Sans domicile fixe, les protagonistes des documentaires vivent souvent dans des espaces modestes et restreints. Lorsqu'ils quittent leur domicile, ils se déplacent fréquemment, que ce soit à la recherche de ressources ou simplement pour prendre l'air.

Dans *Acasa, l'adieu au fleuve*, le réalisateur suit les enfants et le chien de la famille Enache qui courent dans les hautes herbes. Il les suit pagayant lentement sur une petite barque le long de la rivière. Avant l'expulsion forcée du delta de Bucarest, le documentaire présente une expérience corporelle directe : la maison est petite, mais le monde est vaste. Cependant, après avoir été contraint d'emménager dans un petit lotissement social en ville, l'isolement créé par les murs de béton est plus

⁶⁹ R. BARTHES, *LA Chambre Claire...*, op. cit.

⁷⁰ *Que peut une image ?*, LE BAL ; Textuel Editions ; Centre national des arts plastiques, coll.« Les carnets du Bal: 4 », 2014. p 106.

immédiat que l'herbe ou la rivière. On perçoit la discontinuité du mouvement de la caméra, et les changements constants de cadres rappellent le mouvement constant du cinéaste.

Dans le cinéma de fiction, les positions de caméra sont généralement prévues à l'avance et intégrées dans une mise en scène soigneusement élaborée. Même dans des espaces restreints, les dispositifs de prise de vue permettent de varier les angles et de donner au spectateur l'impression de se trouver au milieu de plusieurs personnages, avec une circulation fluide des points de vue et des orientations corporelles. Dans *Nomadland* et *Le Temps des Gitans*, nous observons fréquemment le recours aux champs-contrechamps et aux plans en amorce dans les scènes se déroulant à l'intérieur des espaces d'habitation.

Ces choix de cadrage ne se limitent pas à mettre en évidence les détails expressifs des visages. Ils se prolongent également dans les séquences filmées en extérieur, où l'opposition entre l'exiguïté de l'individu et l'immensité de l'environnement apparaît de manière particulièrement sensible. Le spectateur prend ainsi conscience, à travers la mise en scène visuelle, non seulement de la petitesse de l'existence individuelle, mais aussi de la force contraignante du contexte social ou naturel ainsi que de la distance qui sépare ces deux dimensions.



(À gauche) *Le temps des Gitans*, 1988



(À droite) *Nomadland*, 2020

Dans des documentaires tels que *Acasa, l'adieu au fleuve* et *L'homme sans nom*, la situation est sensiblement différente. Les champs-contrechamps y sont rares et les plans en amorce presque absents, en raison des conditions matérielles du tournage et des contraintes liées à la mobilité de la caméra. Cette absence de sophistication formelle rend manifeste la présence de l'appareil de prise de vue. La caméra, visible et souvent instable, ne cherche pas à effacer son existence au profit d'une immersion totale. Au contraire, elle produit un effet de distanciation en rappelant au spectateur qu'il est en train de regarder et en l'invitant à réfléchir sur sa propre position dans l'acte de visionnage.



(À gauche) *Acasa, l'adieu au fleuve*, 2020



(À droite) *L'homme sans nom*, 2010

Ainsi, alors que le cinéma de fiction travaille à instaurer une illusion de continuité et de fluidité, le documentaire met davantage en avant la matérialité du regard cinématographique et la relation entre filmeur, filmé et spectateur.

Dans le manque d'espace et la limitation de la vitesse de déplacement, le spectateur perçoit l'interaction et l'influence entre le cinéaste et le sujet. Cela rappelle la théorie « ciné-trans » de Rouch, qui met l'accent sur le rôle actif du cinéaste dans le cinéma documentaire, affirmant que le cinéaste doit être l'opérateur de son sujet, lui permettant ainsi de le comprendre et de l'exprimer en profondeur.

Pendant une conversation, Annie Comolli et Claudine de France rappellent, en parlant de « corps filmants et de corps filmés », que la « ciné-transe » engendre une connivence : elles parlent d'une « profilmie documentaire », c'est-à-dire d'une interaction avec le filmé initiée par le filmeur⁷¹, le cinéaste jouant, selon elles, le rôle de « déclencheur ». Elles confirment la proposition de Rouch préconisant d'être son propre opérateur pour « pénétrer réellement son sujet ». La caméra et le chercheur forment donc ce que l'on pourrait nommer un binôme à forte capacité heuristique.⁷¹

Nous pouvons ressentir des exemples similaires dans *L'homme sans nom*.

Brosse sans dialogue le portrait d'un homme mutique. En marge de toute société, nous le voyons qui transporte sur son dos, dans la neige, un lourd fardeau de bois ou de charbon. Il s'extrait d'un trou de roche. Tour à tour fumant, cuisinant, mangeant ou rafistolant le mur de boue de sa hutte-caverne, cet ermite – qui incarne aussi les ratés de la nouvelle économie – est un glaneur perpétuel, un recycleur actif. Ses casseroles ? Des sacs en plastique, objets de transvasements infinis. Sa pitance ? Prise dans un champ ou cultivée à l'aide d'excréments animaux ramassés. Comme le fer pulvérulent de l'immense usine sidérurgique, la terre est ici à la fois ce qui fait tenir les lambeaux ensemble et ce qui menace d'engloutir l'homme.⁷²

En raison de la lenteur des mouvements de l'homme, l'attente interminable et l'attention incessante du réalisateur est palpable tout au long du film. Afin de conserver une fidélité à une durée réelle, le tournage confronte également la limitation de la vitesse de déplacement.

« Le temps du film est le produit d'enchaînements et de ruptures qui reposent sur la matière offerte au récit. Si l'instant de l'action y demeure fidèle à une durée

⁷¹ J.-F. DE HASQUE, « L'anthropologue filmeur et la « ciné-transe », évolution ou disparition de l'interaction entre filmant et filmés ? » *op. cit.*

⁷² LE MOIS DU FILM DOCUMENTAIRE (NOM), *Filmer l'invisible...*, *op. cit.* p 46.

réelle, ou à son simulacre, tout prolongement l'éloigne de cette objectivité. Et dans la mesure où il sert la figuration de la fable, il forme une configuration singulière, tout aussi capable de soutenir l'illusion d'une causalité sensible et continue, que de donner l'idée d'un temps historique abstrait, pensé sans être vécu, tout aussi attentive à la durée inerte qu'au temps actif, voire à leur dépassement immobile. »⁷³, dit Alain Masson, « Jeté dans le temps avec des personnages qui ne sauraient s'y repérer, je découvre qu'il s'organise en phase qui me guident comme en suites qui m'attirent »⁷⁴.

Le réalisateur Wang Bing le décrit ainsi : « Il rôde dans des ruines de villages abandonnés, à la fois comme un animal et un fantôme. Mais l'homme reste toujours un homme. Il cherche toujours de raisons pour continuer à vivre. J'ai filmé sur une longue durée, en toute saisons et toutes conditions pour pouvoir capter des moments essentiels. »⁷⁵

Par exemple, dans une scène se déroulant dans un vaste paysage enneigé, l'homme traverse un vaste champ, portant deux ou trois sacs en tissu sur ses épaules. Il marche vers la caméra, mais pas en ligne droite, mais en zigzaguant à gauche et à droite. Dans cette séquence, le réalisateur a choisi de ne pas utiliser de plan général pour présenter le petit personnage au sein de ce vaste monde, mais à la place, la caméra suit de près l'homme, créant un effet d'un manque d'espace. Il ressemble que l'homme pousse le cadre et le force à bouger.

Pendant le changement du plan progressif : le plan large, le plan américain, le plan taille, le plan poitrine, et enfin le gros plan... Tout comme la caméra est visible, le réalisateur a transformé la limitation de la vitesse de déplacement et l'attente interminable en un effet du manque d'espace. En mimant la situation réelle de la

⁷³ Alain MASSON, *Le récit au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll.« Collection Essais », 1994. p 135.

⁷⁴ *Ibid.* p 135.

⁷⁵ LE MOIS DU FILM DOCUMENTAIRE (NOM), *Filmer l'invisible...*, op. cit. p 46.

limitation de vitesse, il a aussi créé un effet comme la caméra est visible.

Cela a créé un rythme nouveau et une perspective nouvelle. « Les choix de cadrage dépassent le simple effet de distinction, ou les logiques de rapport de forces dramatiques. Une caméra au sol, une contre-plongée, un surcadrage, un mouvement de caméra échappent à la seule recherche d'entités dramatiques. Il s'agit aussi de créer une forme, un sentiment lié à une vision particulière, une perspective ; il s'agit de créer un rythme nouveau, le temps de quelques réparties. Le découpage, ici, n'est plus seulement de l'ordre de l'articulation dramatique, il endosse une fonction plastique et rythmique que nous avons trop souvent tendance à attribuer au seul montage. »⁷⁶

Par rapport aux films de fiction, les documentaires nécessitent une réflexion constante sur la relation et la position entre le cinéaste et la caméra, la caméra et le protagoniste, et le protagoniste et le monde avant le montage.

Un autre écart notable concerne le rythme narratif et la manière dont les films construisent ou omettent les conflits. Dans le cinéma de fiction, le conflit occupe une place centrale, constitutive même de la dramaturgie. Dans *Nomadland*, la narration insiste sur la perte de l'emploi et l'obligation de quitter un lieu de vie stable, mettant en relief les tensions sociales et existentielles qui structurent l'expérience du personnage principal. Dans *Le Temps des Gitans*, la représentation du conflit prend une dimension plus spectaculaire encore, mobilisant un registre de réalisme magique qui illustre visuellement l'arrachement d'une famille à son foyer par l'effondrement des murs ou le soulèvement du toit de la maison.

À l'inverse, les documentaires se caractérisent souvent par une économie narrative où les moments de confrontation explicite sont réduits ou totalement

⁷⁶ *Le découpage au cinéma...*, op. cit. p 116.

absents. Dans *Acasa, l'adieu au fleuve*, les affrontements entre la famille Enache et les représentants de l'État ne sont pas montrés dans leur intensité dramatique. Le film privilégie au contraire la juxtaposition entre l'ancienne vie, au bord du delta de Bucarest, et la nouvelle existence dans un lotissement social. Cette approche met moins en avant l'opposition frontale que la transformation silencieuse et irréversible du quotidien. Dans *L'homme sans nom*, le réalisateur choisit même d'occulter les raisons qui ont conduit l'homme à s'installer dans cet espace marginal. L'absence de contextualisation détourne l'attention du conflit extérieur pour concentrer l'observation sur la relation immédiate et fragile entre le protagoniste et son environnement.

Ainsi, alors que la fiction dramatise le conflit en le plaçant au cœur de la progression narrative, le documentaire tend à privilégier la discontinuité, l'ellipse et la fragmentation. Cette différence révèle deux régimes de temporalité et de signification : l'un qui vise la continuité dramatique et l'identification, l'autre qui met en relief les limites du dispositif de tournage et qui invite à une réflexion sur l'intériorité, la mémoire et la matérialité du regard.

3. Les effets développés

En analysant en détail l'exposition dans le récit et la structure de forme des œuvres filmiques, nous mettons en lumière certains effets comme esthétiques développés des contraintes de mobilité. Certaines de ces représentations permettent au spectateur de s'identifier et de ressentir une immersion, d'autres, à la manière de l'effet de distanciation brechtien, incitent à la réflexion. D'autres encore sont plus difficiles à définir, telles que la présence silencieuse comme l'accompagnement, ou cet « être avec » issu de l'univers littéraire – à la fois proche et distant – qui nous

rappelle la présence et l'absence de la caméra. Ici, nous nous rappelons la relation entre le filmeur et le spectateur, tout parce que les effets, les interprétations et les réflexions organisées par le filmeur ne marcheraient qu'avec une compréhension mûre de la relation entre le film et le spectateur.

L'effet de l'identification est le plus facile à comprendre. C'est une caractéristique commune aux films de fiction et aux documentaires. À travers diverses modalités de point de vue, le spectateur expérimente différentes positions qui lui sont propres : Un plan en amorce dessus l'épaule du protagoniste nous permet d'expérimenter notre propre perspective semi-subjective, comme nous sommes avec lui ou elle. Un plan entre-deux nous permet de changer librement notre perspective entre deux personnes. Un plan de focalisation zéro, comme un panoptique neutre et une énonciation masquée, nous permet de développer une perspective en soi.⁷⁷

Parfois, le point de vue se prolongent dans des modalités sonores d'auricularisations, qui peuvent à leur tour modaliser le point de vue par le point d'écoute.⁷⁸ Tout comme dans le manque de lumière, le cri de la bébé Sama guide notre compréhension de l'évasion pendant la guerre civile syrienne dans *Pour Sama*.

Que ce soit par pré-organisation, improvisation ou post-montage, le documentaire choisit de conserver et de présenter les limites de mobilité : le manque d'espace, la limitation de la vitesse de déplacement et l'attente interminable, afin que les spectateurs puissent comprendre le plus directement possible les conditions de tournage et expérimenter le fait de mobilité restreinte avec les parties à travers une expérience physique.

D'autre part, une différence majeure entre les documentaires et les films de

⁷⁷ F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants...*, op. cit. p 82-86.

⁷⁸ *Ibid.* p 87.

fiction réside dans le fait qu'ils recherchent non seulement l'immersion, mais aussi la réflexion et le détachement. Je l'appellerais l'effet de distanciation.

Les films de fiction cherchent souvent à faire oublier au spectateur qu'il regarde un film, à oublier son époque et son lieu. Les documentaires, quant à eux, cherchent souvent à rappeler au spectateur qu'il assiste à un processus documentaire ; et, par le visionnage, il se souvient de son époque et de son lieu, qu'ils soient similaires ou différents de l'histoire racontée.

Zabunyan utilise comme exemple les images engourdissantes et esthétisées de la tragédie qui imprègnent les médias d'information : « Une tactique militaire qui sera réemployée par l'état-major de Poutine sur le territoire de l'Ukraine dès l'hiver 2022, avec son lot de vues aériennes depuis des drones où l'esthétisation de la destruction a viré à l'abjection voyeuriste. »⁷⁹ Si cette technique est utilisée dans un documentaire, au lieu d'apporter un effet immersif et embellissant, elle incitera les spectateurs à se détacher davantage et à réfléchir à l'horreur de la guerre et à l'absurdité de l'esthétique de la guerre.

En créant un effet de distanciation par la caméra visible, y compris la caméra exposée et l'apparition du cinéaste, ainsi que les images d'archives et le temps irréaliste, le documentaire nous rappelle que c'est un film qu'on regarde qui est lié à la réalité.

Dans *Acasa, l'adieu au fleuve*, une scène filmée avec un téléphone attire particulièrement l'attention : Les enfants, qui pêchaient depuis leur enfance et ont continué à le faire malgré l'expulsion forcée de la rivière et leur installation en ville, se font arrêter par la police au bord de la rivière alors qu'ils tentent de s'expliquer, et l'un d'eux reçoit un coup de poing. Cette violence policière tangible se déroule dans

⁷⁹ D. ZABUNYAN, J.L.P. HOBERMAN et P.A. de la postface SZTULMAN, *L'insistance des luttes...*, op. cit. p 14.

des coins du quotidien que la majorité des spectateurs ne voient pas. Dans le film, la fragilité des enfants face à la force des policiers, leurs pleurs face au calme de ces derniers, révèle une absurdité presque surréaliste et pousse le spectateur à réfléchir à la distance qui le sépare de ces injustices quotidiennes.

La distanciation et la défamiliarisation – montage pour Eisenstein, effet d'aliénation pour Brecht, postréalisme pour Godmilow – souligne la différence entre une carte et le territoire qu'elle représente. Le réalisme atténue cette différence.⁸⁰

« Au cinéma, le réalisme est le mode stylistique le plus adapté pour créer l'illusion que ce qui se passe à l'écran est un enregistrement neutre et naturel d'événements objectifs. Le réalisme dans le cinéma documentaire implique une croyance temporaire dans la « transparence » des images présentées, dans la tridimensionnalité de l'espace projeté à l'écran et dans la « présence » des événements se déroulant (comme pour la première fois) sous nos yeux. »⁸¹

Comparé à l'effet immersif des films de fiction, les documentaires arrangent des images réelles, les laissant parler d'elles-mêmes. Ces arrangements ne cherchent pas nécessairement à atteindre un effet d'illusion, mais à atteindre une compréhension entre l'effet d'identification et l'effet de distanciation, ce que j'appellerais l'effet de l'accompagnement ou « être avec ».

Ce style narratif est rarement choisi par les films de fiction. La narration et les émotions des films de fiction requièrent souvent une certaine direction. Cependant,

⁸⁰ TdA « Defamiliarization- montage for Eisenstein, the alienation effect for Brecht, postrealism for Godmilow- stresses the difference between a map and the territory it represents. Realism reduces the difference. » Bill NICHOLS, Manifestly Radical – le préface. In : Jill GODMILOW, *Kill the Documentary: A Letter to Filmmakers, Students, and Scholars*, New York New York, Columbia University Press, 2022. p xiv.

⁸¹ TdA « Realism: in film, that stylistic mode best suited to create the illusion that what is happening on screen is a neutral and natural recording of objective events. Realism in documentary film implies a temporary belief in the “transparency” of the presented footage, in the three-dimensionality of the space projected on the screen and in the “presence” of the events unfolding (as if for the first time) before our eyes. » Propos de E. Ann Kaplan rapporté par Jill GODMILOW *Ibid.* p 3.

pour les documentaires, le simple suivi de près, sans jugement ni évaluation, a pour but de témoigner. Et le pouvoir du témoignage peut être immense.

Hakola Outi préconise dans le livre *Filming Death: End-Of-Life Documentary Cinema* que « nous reconnaissons les films documentaires eux-mêmes comme des espaces collaboratifs qui encouragent l'intersubjectivité entre le cinéaste, le sujet et le spectateur, qui contribuent tous à un dialogue sur des questions sociales choisies. L'intersubjectivité dans cet espace met en évidence la co-expérience et la co-vie, »⁸² « où les connexions incarnées aux autres peuvent nous permettre d'essayer de comprendre les expériences des autres, comme leur sentiment de mortalité. Dans les documentaires sur la fin de vie, les sujets mourants offrent leurs expériences pour que le spectateur puisse s'y connecter, et par l'engagement, le spectateur peut contribuer à donner du sens à ces expériences. De cette façon, les documentaires ouvrent des espaces pour expérimenter, ressentir, penser et apprendre sur la mortalité et la mort en tant que problème social. »⁸³

4. L'esthétique documentaire comme interprétation et réflexion : la relation filmeur-spectateur

Le documentaire ne se contente pas de montrer des faits déjà établis. « Les faits

⁸² TdA « I suggest that we recognize documentary films themselves as collaborative spaces that encourage intersubjectivity between the filmmaker, the subject and the viewer, who all contribute towards having a dialogue on chosen social issues. Intersubjectivity within this space highlights co-experiencing and co-living. » O. HAKOLA, *Filming Death...*, *op. cit.* p 11.

⁸³ TdA « where the embodied connections to others can enable us to try to understand others' experiences, such as their sense of mortality. In end-of-life documentaries, the dying subjects offer their experiences for the viewer to connect with, and through engagement the viewer can contribute to making these experiences meaningful. In this way, the documentaries open spaces for experiencing, feeling, thinking and learning about mortality and death as a social issue. » *Ibid.* p 11.

ne sont pas tout faits, il faut les faire », selon le mot de l'historien Paul Veyne, les faits ne sont pas des sites que l'on visite, mais sont fonction des questions qu'on se pose et de leur mise en intrigue. Il n'y a pas de faits sans interprétation.⁸⁴ C'est la raison pour laquelle que les documentaires utilisent souvent l'esthétique pour montrer leur interprétation de la réalité.

Une composante essentielle de cette esthétique réside dans la gestion de la distance entre le spectateur et le sujet filmé. Cette distance peut être réduite pour transmettre une intensité émotionnelle, ou au contraire, maintenue pour inviter à la réflexion. Comme l'a dit le photographe Robert Capa : « Si vos photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près. » Ce principe souligne combien la proximité, qu'elle soit physique, émotionnelle ou éthique, est centrale dans l'acte documentaire.

Free Solo, *Pour Sama et Acasa*, *l'adieu au fleuve* touchent tous les trois aux sujets lointains : la plupart des gens n'ont jamais grimpé en solo intégral (ou même fait de l'escalade), ni vécu en temps de guerre avec un enfant (ou même vécu une guerre), ni expérimenté une vie sans domicile fixe et dû fréquemment déplacer. Ces documentaires abordent des thèmes extrêmes. Si ces thèmes étaient développés en films de fiction, ils seraient souvent traités comme des œuvres immersives, sensationnelles et attrayantes, établissant un lien affectif avec le spectateur en créant un effet d'illusion filmique.

Quant à un documentaire, ils ne misent pas seulement sur le spectaculaire. Pour parvenir à une empathie, ils arrangent la fidélité des faits avec une interprétation réfléchie de la réalité. Cela exige non seulement la sincérité du créateur, mais aussi une compréhension profonde de la relation entre filmeur, filmé et spectateur, qu'il

⁸⁴ F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants...*, op. cit. p 17.

s'agisse d'un état d'enfermement partagé ou d'un état de déplacement partagé.

Ou parfois, l'esthétique du documentaire est si calme afin de donner une distance de réflexion. La caméra, instrument de la pensée installé à la place du cœur, est visible et réinvente la « distanciation » brechtienne tout en conservant la composante émotionnelle, voire en la renforçant : la distance crée le désir.

Le langage esthétique du documentaire passe souvent par des voies détournées pour susciter des perceptions inattendues. Ce ne sont pas forcément les cadrages frontaux ou les gros plans, si prisés par la télévision, qui permettent de comprendre profondément les paroles ou les situations ; ce sont plutôt les silences, les suggestions, les zones d'ombre - autant d'espaces laissés ouverts à la réflexion du spectateur. Comme l'ont observé certaines recherches : « C'est souvent par des voies indirectes ou par l'évocation en creux que le cinéma documentaire fait surgir ces perceptions inattendues. La place frontale de la caméra, le gros plan si cher à la télévision, ne permettent pas la plupart du temps une écoute attentive de la parole. »⁸⁵

« Le documentaire réflexif » est l'un des quatre modes de documentaire proposés par Julianne Burton et l'un des six modes proposés par Bill Nichols. Pour Guy Gauthier, auteur de *Le Documentaire, un autre cinéma*, « documentaires de réflexion » et « documentaires à portée de regard » sont les deux grandes familles de documentaires. L'ambition du documentaire, témoignage sur la réalité, ne peut être que de se montrer en train de se faire.⁸⁶

Le style du documentaire réflexif met en lumière cette visibilité du travail de construction. Le documentaire ne cache pas le filmeur ; il expose l'acte de filmer, l'existence de la caméra, et parfois la présence du cinéaste lui-même. Ces choix

⁸⁵ LE MOIS DU FILM DOCUMENTAIRE (NOM), *Filmer l'invisible...*, op. cit. p 3.

⁸⁶ Y. KILBORNE, *L'analyse du film documentaire...*, op. cit. p 27.

renforcent l'interprétation en laissant voir comment le film est en train de se faire, invitant le spectateur à reconnaître non seulement ce qui est montré, mais comment cela est montré.

Du côté du spectateur, l'organisation spatiale des images joue en rôle essentiel. Devant la caméra, derrière la caméra, dans les quatre bords du cadre et en dehors, nous trouvons de l'espace dans les champs et celui qui est hors-champ. Nous imaginons aussi celui à l'extrême limite, derrière l'horizon⁸⁷, que nous ne voyons pas. Nous nous demandons ce qu'il y a là, tout en comprenant que le film est « la momie du changement » formulé par André Bazin⁸⁸, que ce qui a lieu est déjà passé, que par assister à une projection, c'est voir le monde en notre absence⁸⁹. Et c'est en raison de notre absence que nous voulons voir plus. Cette absence nourrit le désir de présence : le désir d'être témoin, d'engager une interaction caméra-monde, d'entendre le monde qui autrement resterait silencieux.

C'est précisément en regardant ce « monde en notre absence » que le documentaire éveille une forme d'éthique et de responsabilité du regard. Il ne se contente pas de montrer ce qui est déjà visible, mais révèle aussi ce qui, sans l'intervention du regard documentaire, serait resté invisible. Comme le souligne le programme *Filmer l'invisible*, le cinéma documentaire a moins à voir avec les visibilités du réel qu'avec la capacité des cinéastes à rendre visible quelque chose du monde jusque-là inaperçu, à révéler ce qui demeurerait invisible sans leur regard, et sans la caméra.⁹⁰

Une énonciation sérieuse et esthétiquement créative, un documentaire nous

⁸⁷ Propos de Noël Burch dans *Un praxis du cinéma* rapporté par A. GARDIES, *Le récit filmique...*, op. cit. p. 83.

⁸⁸ Propos de André Bazin rapporté par F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants...*, op. cit. p. 22.

⁸⁹ Propos du philosophe Stanley Cavell rapporté par *Ibid.* p. 32.

⁹⁰ LE MOIS DU FILM DOCUMENTAIRE (NOM), *Filmer l'invisible...*, op. cit. p. 3.

entraîne à voir notre monde commun à travers la mise en scène.

En somme, le documentaire comme pratique esthétique ne cherche pas seulement à informer, mais à tisser une relation éthique entre filmeur, filmé et spectateur. Grâce à l'interprétation et à la réflexivité, il crée un espace où le spectateur peut s'identifier, réfléchir, et être « avec » les sujets filmés. C'est dans ce réseau de relations — plus que dans la pure représentation des faits — que le documentaire puise sa force et sa puissance de persuasion.

III. À la recherche de la liberté : la compréhension des relations autour de la caméra

Le documentaire pousse le spectateur à réfléchir sur la relation entre le sujet filmé, le réalisateur, la caméra et le spectateur, ainsi que sur notre rapport au monde. Cela est particulièrement vrai lorsque le thème aborde les limitations de mouvement, qu'il s'agisse de l'impossibilité physique de se déplacer ou d'être contraint à de multiples migrations.

Souvent, le documentaire parvient à transformer ces contraintes en force esthétique, développant une forme d'expression distincte du cinéma de fiction. Nous avons identifié quatre types de limitation : le manque d'espace, la limitation de la vitesse de déplacement, l'attente interminable et la caméra visible. Comprendre la relation entre le sujet, le réalisateur, la caméra et le spectateur est essentiel, car l'interaction de ces rôles détermine les conditions, les contraintes et les possibles du tournage.

Lorsque ces limites sont habilement mises en scène, elles peuvent engendrer l'empathie, la distance critique ou la sensation d'accompagnement, permettant au documentaire de susciter une réflexion sur ces relations et sur notre rapport au monde. La compréhension du sujet, du spectateur, du monde (par exemple l'expérience de l'escalade, de la guerre ou des interviews médiatiques), de l'équipe de tournage et de soi-même, ainsi qu'une compréhension intégrative (comment raconter une histoire, comment présenter la relation caméra-sujet) influence la manière dont le documentaire est conçu. Même l'incompréhension et la surprise deviennent des éléments constitutifs importants du film.

La clé réside dans la conscience du réalisateur des relations entre ces rôles pendant le tournage. Quand le sujet est limité par son environnement ou la réalité politique, et que le réalisateur lui-même est contraint, le spectateur participe à ce monde de « contraintes multiples » à travers la caméra. Comprendre ces relations permet de transformer les limites en avantage esthétique plutôt qu'en simple obstacle.

L'esthétique du documentaire trouve sa force précisément dans ces limites.

Contrairement au cinéma de fiction, il n'a pas besoin de conflits dramatiques ou d'une narration complète ; il peut montrer, à travers des plans statiques ou un mouvement limité, l'étouffement ou la pression de l'espace ressentis par les protagonistes. L'omission, la voix off, les dialogues incomplets ou interrompus permettent de montrer la lutte du sujet dans ses contraintes.

Ces omissions et absences invitent le spectateur à participer, à imaginer, à ressentir la tension dans les limites imposées. Le documentaire conserve souvent l'imperfection de la caméra pour rappeler constamment les conditions de tournage et la présence du réalisateur, ce qui conduit à une réflexion sur la réalité.

1. Réflexion sur la relation filmeur-filmé et de la relation caméra-cinéaste-protagoniste-spectateur

Dans ce sens, le documentaire ne se contente pas de rendre compte du réel ; il incite le spectateur à réfléchir sur sa distance avec l'image, sa relation au sujet et au réalisateur, et sa place dans le monde. Cette réflexion est particulièrement forte quand le documentaire traite des « limitations de mouvement », car la restriction des protagonistes résonne souvent avec l'expérience émotionnelle et corporelle du spectateur.

Par exemple, *Acasa, l'adieu au fleuve* choisit d'omettre les séquences les plus dramatiques de confrontation et de conflit avec le gouvernement, présentant directement le contraste entre l'ancienne vie et la nouvelle. Cette omission relègue les conflits environnementaux au second plan et met en évidence les contradictions psychologiques et physiques des protagonistes confrontés à des limitations de mobilité, que ce soit au niveau individuel, familial ou dans les tensions entre la famille et les travailleurs sociaux. En comparaison, les films de fiction *Nomadland*

ou *Le Temps des Gitans* mettent l'accent sur le caractère dramatique des conflits.

Il apparaît donc que, par l'ombre et l'absence, le documentaire ouvre une autre manière de regarder.

Cette stratégie nous rappelle également que le réalisateur de documentaire n'est pas simplement passif, manquant de matériel, mais choisit activement la manière de traiter les conflits et les contraintes. Les spectateurs, face à ces omissions, sont contraints de repenser les conditions de tournage et les multiples significations du réel. Ainsi, la relation entre le protagoniste, le réalisateur, la caméra et le spectateur constitue le cœur de la capacité d'un film à transformer les contraintes en force esthétique.

Dans *For Sama*, le passage où la caméra se tourne vers le mari Hamza en est un exemple typique. Hamza, dans l'hôpital assiégé, est souvent interviewé par les médias internationaux. Lors d'une occasion, la caméra, initialement centrée sur la fille Sama, se détourne soudainement et de manière précipitée vers Hamza, capturant le moment où il est interrompu par la presse avant même d'avoir terminé de parler. Ce passage ne révèle pas seulement la manière superficielle et partielle dont les médias traitent l'information, mais permet aussi au spectateur de ressentir directement le lien entre le personnage, le réalisateur et l'audience : de l'impuissance de Hamza, à la colère du réalisateur, jusqu'à l'empathie du spectateur. C'est exactement ce type de réflexion intense que le documentaire génère à travers les limites et l'incomplétude.

On constate ici que la compréhension des relations entre les personnages par le réalisateur transcende la simple « documentation » pour devenir une forme d'accusation et d'intervention par l'image. Le spectateur ne se contente pas de voir une famille aux prises avec la guerre ; il est également invité à réfléchir aux médias internationaux, aux structures de pouvoir et à sa propre position en tant que

spectateur. Sur la base de l'expérience d'Al-Kateab en tant que journaliste citoyenne, nous croyons que la capture de cette scène n'est pas une coïncidence, mais plutôt sa profonde compréhension des habitudes des médias internationaux face à l'actualité de la guerre en Syrie. Des appels d'entretien international à sens unique et bâclé qui traite la vie comme des chiffres... À travers ce plan, elle partage le sentiment d'impuissance et de colère, de Hamza et d'elle-même, avec le spectateur.

Tout comme la séquence pendant une réunion dans *Free Solo*. L'improvisation flexible à partir du zoom soudain et des changements rapides de mise au point - flou - remise au point qui apportent un rythme à une blague et ce moment humoristique, montre que le cameraman possède non seulement une connaissance suffisante de la réunion, mais aussi une compréhension profonde de la personnalité et des habitudes des interlocuteurs. Cette interaction multi-niveau explique pourquoi le documentaire sur des déplacements limités peut développer une esthétique unique.

La force du documentaire provient également de l'« absence » dans l'image. Raymond Bellour, dans « Le cinéma, un art des images manquantes »⁹¹, explore la spécificité du cinéma à travers sa capacité à suggérer ce qui échappe à la représentation directe. Il met en lumière l'importance de l'hors-champ, des ellipses et des absences dans la construction du sens cinématographique.

Il souligne que le cinéma ne se réduit pas à ce qui est montré à l'écran, mais trouve sa richesse dans ce qui est laissé de côté, dans l'indicible et l'invisible. Cette approche invite le spectateur à une expérience active, où l'interprétation personnelle et la projection mentale jouent un rôle essentiel. Ainsi, le film devient un espace de suggestion, où l'absence nourrit l'imaginaire et l'émotion. En somme, Bellour propose une réflexion sur la puissance du cinéma à travers ce qu'il ne montre pas,

⁹¹ Dork ZABUNYAN, *Les images manquantes*, Paris, Le Bal, coll. « Les carnets du bal: 03 », 2012.

transformant l'invisible en un élément constitutif de l'œuvre.

Cela nous rappelle également qu'il faut abandonner l'illusion de « tout visible » ou de « tout montrer »⁹². Les pouvoirs politiques et les médias tentent souvent, par le « tout montrer », de construire une narration historique soi-disant objective et complète. Pourtant, ce sont les images manquantes qui révèlent les discontinuités de l'histoire. Le rôle du spectateur n'est pas d'attendre que l'image fournisse toutes les réponses, mais de développer imagination et critique à partir des lacunes et du silence de l'image. « Il s'agit d'approcher ces images à partir du vide qu'elles provoquent ou de l'imagination qu'elles suscitent. »⁹³

Zabunyan va plus loin en catégorisant les « images manquantes » : certaines n'ont jamais existé ; d'autres ont existé mais ne sont plus disponible ; certaines n'ont pu être enregistrées ; et d'autres encore n'ont été retenues par notre mémoire collective. Ces absences ne représentent pas simplement des absences, mais structurent notre relation au monde en tant que présences invisibles. L'une des fonctions importantes du documentaire est précisément de conserver, reconstruire ou rappeler ces absences, offrant ainsi aux spectateurs la possibilité de s'opposer au récit dominant.⁹⁴

Pendant la guerre du Golfe, « Bagdad sous les bombes » est devenu une image absente réelle. Elle n'a jamais été montrée directement, mais elle a été continuellement complétée et reconstruite dans l'imagination de chacun. Certains doutaient du concept de « bombardement chirurgical » faute d'images, tandis que d'autres comblaient les scènes cruelles par la fantaisie ou par la mémoire cinématographique. Cette contrainte de l'imagination montre comment l'image

⁹² *Ibid.* p 8.

⁹³ *Ibid.* p 8.

⁹⁴ *Ibid.* p 9.

absente peut être plus réelle que l'image montrée, car elle incite le spectateur à une participation active dans la compréhension. Comme le disait Georges Didi-Huberman : « Pour comprendre, il faut imaginer. »⁹⁵ Même si rien n'est visible, même si de nombreuses images semblent abstraites ou ratées, nous devons passer par l'imagination pour comprendre.

C'est ici que l'on saisit mieux l'interaction entre le documentaire et le spectateur : l'image ne livre pas directement la vérité, mais son absence et son incomplétude obligent le spectateur à entrer dans un état de compréhension et d'imagination. Lorsque le documentaire traite des limitations de mobilité, cette absence résonne souvent avec la situation du protagoniste restreint – l'espace inaccessible, le son inaudible, l'expérience impossible à exprimer intégralement. L'imagination du spectateur devient ainsi une participation nécessaire pour compenser ces limitations.

Sous cet angle, la compréhension par le réalisateur de la relation entre les personnages et le spectateur est d'une importance particulière. Le réalisateur doit savoir comment le spectateur comblera les blancs lorsque certaines tensions sont omises ou laissées intentionnellement. La tension entre la présence et l'absence de la caméra n'est pas seulement un choix technique, mais façonne directement l'expérience du spectateur. En d'autres termes, l'esthétique documentaire n'est pas une démonstration achevée, mais une co-construction – une esthétique réalisée conjointement par le spectateur, le film, le réalisateur et le protagoniste.

Le livre *Filming Death* mentionne que le réalisateur utilise souvent des procédés dramatiques pour donner plus de sens aux enjeux. Cependant, le dramatique dans le

⁹⁵ *Ibid.* p 9.

documentaire ne doit pas tomber dans la « pornographie du réel »⁹⁶. James Agee avertissait dès 1945 du danger qu'un documentaire transforme la souffrance réelle en pornographie du vrai, un objet de consommation circulant dans le public. Ce type de regard prive le protagoniste de sa position de « sujet », ne laissant que l'« objet image » à contempler et consommer.

Le documentaire doit donc interroger : quelle relation s'établit entre le spectateur et le matériau ? Comment le film construit-il et répond-il au spectateur ? Le film doit-il satisfaire le spectateur ou plutôt le guider vers l'inconfort, le doute et la réflexion ? Ces questions touchent aux fondements éthiques du documentaire et défient le réalisateur à transmettre le poids du réel tout en évitant la pornographie du vrai.

Ces discussions sont étroitement liées au thème central : le documentaire nous oblige à repenser la relation entre le protagoniste, le réalisateur, la caméra et le spectateur. Lorsque le protagoniste est en difficulté, que la caméra est à la fois témoin et potentiellement source de danger, et que le spectateur est contraint d'assumer responsabilité et imagination dans son regard, les limites deviennent un atout esthétique. Ces contraintes ne sont plus de simples obstacles techniques ou environnementaux, mais des occasions de révéler le réel et de créer la résonance.

Dans l'histoire du documentaire, *L'Homme à la caméra* de Vertov constitue une expérimentation particulièrement emblématique. Dans le contexte de la Révolution soviétique, il a utilisé des stratégies avant-gardistes et formalistes pour transmettre un message politique clair : l'art n'est pas magique, il est travail. La puissance de la caméra et du montage rappelle au spectateur que la machine est faite par l'homme et

⁹⁶ TdA « In 1945, James Agee, film critic for the Nation magazine, pointed out the documentary's tragic tendency toward pornography, what I call pornography of the real. » O. HAKOLA, *Filming Death...*, op. cit. p 1.

que l'art est le résultat du travail, et non une simple reproduction passive de la réalité.

Dans le climax de *L'Homme à la caméra*, le spectateur voit une alternance entre le public à l'écran et les images sur l'écran, formant une double lecture. Ce montage n'est pas seulement un jeu formel, il révèle aussi l'essence de la projection cinématographique : nous voyons d'autres regarder, tout en étant nous-mêmes intégrés à la structure du regard. En d'autres termes, le montage ne se limite pas au traitement de l'image, il relie « l'homme et la machine », « le spectateur et l'image ».⁹⁷

Ici, on perçoit clairement la stratégie esthétique du documentaire face aux limites de mouvement. Quand la caméra ne peut tout capturer librement et que le spectateur doit recomposer le monde à travers des plans limités, le réalisateur, par le montage, ne crée pas une reproduction sans faille, mais fait prendre conscience au spectateur des conditions mêmes de la vision. Cette stratégie transforme la contrainte en avantage esthétique : l'incomplétude du plan devient un déclencheur de conscience, et le spectateur comprend que le réel n'est pas complètement visible, mais se révèle à travers la restriction.

Ce point de vue rejoint également Marshall McLuhan dans *Understanding Media*, lorsqu'il affirme que le média est une extension de l'homme. Vertov expérimentait déjà cette idée plus de trente ans auparavant. Son œuvre montre que la présence de la caméra n'est pas seulement un enregistrement passif, mais une intervention : elle façonne le regard et modifie le comportement de ceux qui sont filmés. Comme le révèle le « principe d'incertitude » de Heisenberg, la présence de l'observateur change nécessairement le comportement de l'observé. La caméra

⁹⁷ Barry Keith GRANT et Jeannette SLONIEWSKI, *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video, New and Expanded Edition*, Detroit, Wayne State University Press, 2013. p 29.

documentaire ne peut jamais être totalement neutre : sa présence influence toujours le réel.⁹⁸

À partir de cela, nous revenons au thème central : le documentaire est une pratique de relations multiples : l'interaction entre le protagoniste et le réalisateur, l'intervention de la caméra dans la scène, et la réinterprétation des images par le spectateur. Ces relations deviennent particulièrement tendues et marquées lorsque le sujet traite de la mobilité restreinte. Comment le réalisateur choisit-il ses plans ? Comment le spectateur complète-t-il ce qui est absent ? Comment le protagoniste montre-t-il son ambivalence face à un mouvement limité ? Les réponses à ces questions constituent ensemble une esthétique documentaire unique.

Le documentaire *Free Solo* offre un exemple extrême. Le protagoniste, Alex Honnold, escalade El Capitan sans protection, et le réalisateur ainsi que l'équipe de tournage sont constamment confrontés à des dilemmes moraux et techniques : « Que se passerait-il s'il tombait ? » La présence de la caméra augmente-t-elle le risque pour le protagoniste ? Ce que le spectateur voit comme un exploit spectaculaire cache en réalité les doutes et les peurs de l'équipe de tournage.⁹⁹

Au cours du tournage, le cameraman Jimmy a même cassé un rocher, mettant presque en danger l'équipe en contrebas. Ces événements nous rappellent que la caméra n'est jamais un témoin neutre : elle est un corps, un danger en présence, et une forme de participation. Ici, le risque est partagé entre le réalisateur et le protagoniste, tandis que le spectateur est entraîné dans cette tension à travers l'image. Lorsque nous retenons notre souffle devant l'ascension de Honnold, nous ne nous

⁹⁸ TdA « The very act of cinematic observation involves an inevitable encounter with Heisenberg's "uncertainty principle" – the idea that the presence of the observer always alters the behavior of the observed. Filmmakers had long known that the motion picture camera could inspire less-than-authentic behavior. » Christine ROGERS, Kim MUNRO, Liz BURKE et Catherine GOUGH-BRADY (éd.), *Constructions of the Real...*, op. cit. p 6.

⁹⁹ « Opinion | What if He Falls? »..., op. cit.

contentons pas d'observer ; nous partageons une peur et une responsabilité transférées.

Cela soulève également une question centrale : si cette performance n'était pas filmée, aurait-elle vraiment eu lieu ? La question rhétorique posée dans un article par un des réalisateurs : « Si un arbre tombe dans la forêt et que personne ne le filme, est-ce que cela s'est vraiment produit ? »¹⁰⁰ – incite le spectateur à réfléchir à la fonction du documentaire. Le documentaire ne se contente pas de conserver des faits, il transforme les événements en expériences partageables et mémorisables. Cette transformation illustre précisément le pouvoir de la caméra.

Cependant, le réalisateur de documentaire doit également faire face à une autre question : comment éviter de transformer un danger réel en objet de consommation ? Comme mentionné précédemment avec la notion de « pornographie du réel », si *Free Solo* se contentait de souligner le frisson du danger, il risquerait de tomber dans le piège de la mise en objet du protagoniste. Le film, en dépeignant longuement l'état psychologique de Honnold, son entraînement quotidien et sa relation avec sa compagne, oriente l'attention du spectateur vers la lutte dans la contrainte – la peur, la concentration, le défi personnel – plutôt que vers la simple consommation de l'exploit.

Cela confirme une fois de plus que les limites dans le documentaire constituent souvent une opportunité pour le choix esthétique du réalisateur. Lorsque le protagoniste est contraint par ses limites physiques ou environnementales, le réalisateur, par la caméra et la narration, transforme ces contraintes en avantages esthétiques. La participation du spectateur cesse d'être une consommation passive et devient une réflexion : quelle relation établissons-nous avec le protagoniste, avec le

¹⁰⁰ TdA « If a tree falls in a forest and no one is there to film it, did it happen? » *Ibid.*

réalisateur et avec la caméra ?

En réalité, cette réflexion peut s'étendre à un contexte documentaire plus large. La frontière entre documentaire et fiction ne dépend pas uniquement de la véracité, mais de la manière dont le réalisateur interagit avec les personnes filmées et de la façon dont le film dialogue avec le spectateur.

« Le caractère documentaire ne serait pas déterminé par le seul contenu (informatif) mais par la forme (d'interaction caméra/monde) et par le mode d'adresse (sérieux et non feint) et de croyance (plutôt anthropologique et historique) demandé au spectateur. »¹⁰¹ Le spectateur est invité à croire que les imperfections, absences et contraintes du film constituent précisément la source de sa véracité.

Autrement dit, le documentaire nous invite à repenser les frontières de l'image : qu'est-ce que filmer ? qu'est-ce que jouer ? qu'est-ce qu'une limite ? Dans *Free Solo*, le spectateur n'est pas ému par une réalité panoramique, mais par la conscience des contraintes et des risques du protagoniste, et ressent dans ces limites la tension humaine face au défi extrême. C'est un exemple concret de la manière dont le documentaire transforme la contrainte en avantage esthétique.

La frontière entre documentaire et film de fiction n'a jamais été totalement nette. Bien que nous ayons l'habitude de considérer le documentaire comme une reproduction du réel et la fiction comme une construction inventée, en réalité, le documentaire utilise également des stratégies formelles – angles de caméra, traitement du son, rythme du montage – pour construire son récit. De même, le film de fiction emprunte souvent des techniques documentaires pour créer un effet de réalité. Cette intertextualité montre que la véracité de l'image n'est pas une question de vérité ou invention, mais un processus de manière de représenter.

¹⁰¹ F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants...*, op. cit. p 17.

La mobilité restreinte devient une ressource esthétique dans le documentaire. Ce sont précisément ces expériences de mouvement limité ou de déplacements forcés, ainsi que les relations autour de la caméra, qui confèrent au documentaire son potentiel esthétique unique : la relation filmeur-filmé, la relation caméra-cinéaste-protagoniste-spectateur...

Le spectateur ne se contente pas de comprendre la situation du protagoniste, il réfléchit également aux choix du réalisateur et à la présence de la caméra, tout en repensant sa propre relation au monde. C'est cette interaction multiple qui distingue le documentaire du récit complet du film de fiction et qui lui confère une valeur artistique et éthique singulière.

2. Mise en situation et improvisation

Le cinéma de fiction repose sur la mise en scène, c'est-à-dire la capacité de construire et d'organiser un monde diégétique stable et prévisible. À l'inverse, le documentaire privilégie la mise en situation : il ne s'agit pas d'inventer une réalité mais de se confronter à elle, dans son caractère incertain et imprévisible. La mise en situation, au cœur du geste documentaire, consiste à se placer avec une caméra et un micro dans un espace-temps partagé avec les protagonistes, en acceptant que la réalité échappe en partie au contrôle du cinéaste. Cette démarche implique une ouverture aux contingences et, par conséquent, une nécessité constante d'improvisation.

Le cinéma donne ainsi à voir le monde diégétique ainsi que l'espace constitutif de ce monde grâce à l'image mouvante¹⁰². Afin de refléter la relation filmeur-filmé

¹⁰² A. GARDIES, *Le récit filmique...*, op. cit. p 70.

aux spectateurs, il faut penser à la diégèse et à la mise en situation. Le processus de découpage est utile dans cette perspective, car il articule espace, temps et points de vue. Un paradoxe intéressant apparaît alors : bien que le découpage puisse s'exercer avant, pendant et après le tournage, pour le documentaire — en particulier dans des conditions de mobilité limitée — il est risqué de le préparer trop tôt. La forme documentaire naît d'une confrontation directe du cinéaste avec une réalité imprévisible. Préjuger des situations peut devenir un piège.¹⁰³

Par conséquent, l'improvisation devient une composante esthétique et éthique incontournable. Le documentariste doit constamment faire des choix en temps réel, en fonction d'événements qui se dérobent à toute anticipation. Dans *Free Solo*, l'élément le plus difficile à maîtriser est le moment où Alex Honnold décide de partir seul : la caméra peut témoigner aussi bien de son succès que de sa chute mortelle. Dans *Pour Sama*, la réalisatrice se trouve confrontée à la guerre sans fin, aux bombardements imprévisibles et aux déplacements forcés, en même temps qu'au destin de sa fille et de ses proches. Dans *Acasa, l'adieu au fleuve*, l'espace de vie déjà exigu et l'atmosphère familiale tendue font qu'il est impossible d'ignorer la présence du réalisateur et l'acte photographique, au risque même de devenir une intrusion ou une interférence. Ces films montrent comment le choix de mise en situation et l'improvisation génèrent des contraintes intenses — temporelles, psychologiques, éthiques — mais ouvrent également des potentialités esthétiques inédites.

Dans ces films, le choix de mise en situation et l'improvisation peut apporter une pression particulièrement élevée en raison du temps limité, ou entraîner une charge psychologique plus longue en raison de la durée prolongée. Un cinéaste peut

¹⁰³ *Le découpage au cinéma...*, op. cit. p 193.

tendre à éliminer l'imprévu comme parasite ou à l'accueillir comme opportunité, et le monde filmé peut laisser apparaître ou disparaître le monde filmant. Pour le spectateur, peut-être que le réel n'est pas un effet à produire mais un donné à comprendre¹⁰⁴, ou bien tout le contraire. Nous comprenons l'état de mobilité limitée et la recherche de la liberté par ce qui est constaté par le cinéaste, par son choix narratif esthétique, et par notre propre corps ainsi que notre sensation, ensemble dans l'espace construit et partagé ensemble.

Le processus de découpage, central dans le cinéma de fiction, illustre bien ce contraste. Le découpage classique suppose une anticipation méticuleuse de chaque plan, comme une écriture préalable du film. Mais dans le documentaire, comment « découper » ce qui reste imprévisible ? Plusieurs cinéastes revendiquent une « mystique du découpage »¹⁰⁵, qui consiste à laisser place au surgissement, à l'incident et à la découverte. Le découpage devient instable, mobile, ou même recomposé après coup pour mettre en valeur une improvisation surgie au tournage. L'improvisation n'est donc pas une faiblesse mais une méthode de travail : elle transforme l'incontrôlable en ressource créative.

Selon José Moure, le découpage est « une opération pratique et/ou mentale qui peut intervenir, selon les degrés de préparation, d'anticipation, de contrôle, d'improvisation du cinéaste et selon ses méthodes de travail, avant (scénario), pendant (prise de vues) ou après le tournage (montage). » « Il s'exerce au niveau de la micro-structure de la scène ou de la séquence (découper, c'est couper à l'intérieur d'une unité spatio-temporelle). » « Il met en jeu l'articulation à la fois de l'espace et du temps et des points de vue sur cet espace-temps et opère une analyse

¹⁰⁴ Propos de Jacques Rancière rapporté par F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants...*, op. cit. p 53.

¹⁰⁵ *Le découpage au cinéma...*, op. cit. p 192.

(décomposition/recomposition) de l'événement ou de l'action à représenter. »¹⁰⁶

Les contraintes techniques participent elles aussi à cette esthétique. La portabilité des caméras, l'enregistrement du son direct ou encore les micros HF modifient le rapport entre caméra et protagonistes. La caméra visible, le cadre instable ou l'imperfection sonore rappellent au spectateur que le film est le produit d'une situation réelle et limitée. Ces traces de contrainte ne sont pas des défauts mais des vecteurs de vérité : elles inscrivent la présence du cinéaste et du spectateur dans l'expérience commune du film.

Toutefois, cette ouverture à l'imprévu comporte aussi une limite critique. La spontanéité peut virer au voyeurisme ou au sensationnalisme, surtout quand les filmés jouent avec ou contre la caméra. Mais c'est précisément dans cette tension entre contrainte et ouverture que le documentaire trouve sa singularité. Là où la fiction cherche la cohérence et la maîtrise, le documentaire assume l'inachèvement et l'instabilité, en transformant l'improvisation en esthétique.

Ainsi, le documentaire ne cherche pas à produire un monde clos et maîtrisé, mais à révéler les conditions mêmes de sa production. Il fait apparaître la relation entre caméra, protagoniste, cinéaste et spectateur comme partie intégrante de l'expérience filmique. L'inévitabilité de l'improvisation, loin d'affaiblir le documentaire, lui donne sa force : elle rend visible la fragilité du réel et, en même temps, son intensité.

3. Le lien entre la compréhension des relations autour de la caméra et la capacité de former des esthétiques uniques

¹⁰⁶ *Ibid.*

Le documentaire invite le spectateur à réfléchir sur la relation entre le sujet filmé, le réalisateur, la caméra et le spectateur, ainsi que sur notre rapport au monde. Cette réflexion prend une dimension particulière lorsque le film confronte des limitations de mouvement : impossibilité de se déplacer, migrations forcées, manque d'espace, incontrôlabilité de vitesse, ou attente interminable.

Ces contraintes, loin d'être de simples obstacles, deviennent souvent des vecteurs d'esthétique. Le documentaire n'a pas besoin de reproduire la logique dramatique du cinéma de fiction : il peut exprimer la tension, l'étouffement ou l'inachèvement à travers un plan statique, une voix off lacunaire, un dialogue interrompu ou une caméra volontairement visible.

Les omissions et les absences deviennent alors des dispositifs qui invitent le spectateur à participer, à imaginer, à compléter. Comprendre les relations entre réalisateur, protagonistes, dispositif technique et public, c'est comprendre comment ces limites se transforment en puissance créative.

La clé réside dans la conscience qu'a le cinéaste de ces relations pendant le tournage. Quand les sujets sont limités par leur environnement ou leur condition politique, et que le réalisateur lui-même subit des contraintes matérielles ou éthiques, la caméra agit comme un médiateur qui expose au spectateur ce monde de contraintes multiples. L'imperfection du cadre, l'instabilité de l'image ou les failles sonores rappellent constamment les conditions de tournage, inscrivant la présence du réalisateur et du spectateur dans l'expérience commune du film. Ainsi, l'esthétique documentaire se nourrit précisément de l'imprévu, de l'incomplétude et de l'instabilité.

Cette compréhension s'inscrit dans une réflexion plus large sur le « savoir voir ». « Si voir permet d'en savoir plus, un savoir préalable permet de voir ».

davantage. »¹⁰⁷ C'est-à-dire, voir permet d'apprendre, mais un savoir préalable conditionne aussi la manière de voir. Toute image résulte de choix : angle, vitesse, cadrage, champ. Même automatisées, les prises de vue restent orientées par une intention – un « pour quoi faire ». En aval, l'image appelle toujours l'interprétation : non pas contemplation muette d'une vérité donnée, mais confrontation active, croisement de regards, comparaison de savoirs.

Parmi trois types de paradigmes documentaire – paradigme de la transparence, du regard, de l'expérimentation - le paradigme du regard se substitue à la domination du voir, la puissance du regard, c'est-à-dire un mode d'appréhension attentif à ce qui est communément ignoré, et soucieux de ce qui n'est pas toujours immédiatement apparent.¹⁰⁸ Il ne s'agit plus de produire l'empreinte servile du réel, mais d'approfondir le visible grâce à l'implication et à la sensibilité du cinéaste. Le documentaire, en ce sens, n'est pas la duplication mécanique du monde : il est un geste attentif à ce qui échappe, à ce qui reste insignifiant ou ignoré, et qui acquiert valeur par la manière dont il est saisi.

Même lorsque le documentaire semble parfois transparent – comme dans *Acasa*, *l'adieu au fleuve*, lors de l'interview du fils aîné par les médias, où le sous-texte est particulièrement puissant – rendre le spectateur conscient de l'impuissance de l'interviewé et de l'absurdité qu'une victime puisse être instrumentalisée pour embellir la réalité par le parc national ne nécessite pas seulement une compréhension approfondie de la relation réalisateur–protagoniste–caméra–spectateur, mais aussi une connaissance et une expérience claires du médium documentaire, du rôle des médias et des mécanismes de manipulation du monde.

¹⁰⁷ F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants...*, op. cit. p 140.

¹⁰⁸ Y. KILBORNE, *L'analyse du film documentaire...*, op. cit.

Ces enjeux rencontrent aussi une dimension politique et mémorielle. Comme l'a souligné Michel Foucault, il existe un véritable combat autour de la mémoire populaire. Ceux qui n'ont pas le droit d'écrire ou de composer leur propre histoire trouvent dans l'oralité, la chanson, ou aujourd'hui dans l'image filmique, des moyens de conserver et de transmettre une mémoire vivante. Or, les dispositifs de diffusion – hier la littérature bon marché, aujourd'hui la télévision et le cinéma – peuvent aussi recoder cette mémoire, imposer ce dont il faut se souvenir. Tenir la mémoire des gens, c'est tenir leur dynamisme et leur expérience des luttes. Le documentaire, en enregistrant des expériences marginales ou collectives, se place ainsi au cœur d'une lutte sur le savoir et la mémoire.¹⁰⁹

Dans le contexte contemporain, on observe une prolifération de formes intermédiaires : autofiction, docu-fiction, télé-réalité. Ces formes hybrides témoignent d'une « soif du réel »¹¹⁰, mais aussi d'une porosité croissante des frontières entre fiction et non-fiction. Ces frontières, mouvantes et parfois litigieuses, constituent un espace d'expérimentation esthétique où se jouent les limites de la croyance et de la représentation. Loin de fixer définitivement un genre documentaire, elles ouvrent un champ pluriel où se croisent littérature et cinéma direct, montage et narration, scène théâtrale et écran filmique.¹¹¹

De cette pluralité naît la possibilité de concevoir des esthétiques uniques, ancrées dans la compréhension des relations autour de la caméra. Car ce qui est en jeu n'est pas seulement l'enregistrement du réel, mais la manière dont le dispositif filmique rend visibles des tensions : entre présence et absence, mémoire et oubli,

¹⁰⁹ D. ZABUNYAN, J.L.P. HOBERMAN et P.A. de la postface SZTULMAN, *L'insistance des luttes...*, op. cit.

¹¹⁰ Propos de David Shields rapporté par Alison JAMES et Christophe REIG (éd.), *Frontières de la non-fiction : Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Interférences », 2014. p 17.

¹¹¹ *Ibid.* p 21.

savoir et ignorance, contrainte et liberté. Le documentaire transforme ces tensions en matière créative, invitant le spectateur à une expérience où l'inévitable improvisation et la fragilité du réel deviennent sources de force esthétique.

Conclusion

Au cours de cette recherche, j'ai d'abord défini la notion de « mobilité restreinte » à partir des contraintes spatio-temporelles rencontrées lors du tournage documentaire. Ces contraintes peuvent être regroupées en quatre grandes catégories : le manque d'espace, la limitation de la vitesse de déplacement, l'attente interminable et la caméra visible.

Par les choix et les interprétations du réalisateur, nous pouvons observer différentes manières de représenter ces contraintes, et comment elles évoluent d'une simple limitation vers une forme esthétique. Certaines de ces représentations permettent au spectateur de s'identifier et de ressentir une immersion, d'autres, à la manière de l'effet de distanciation brechtien, incitent à la réflexion. D'autres encore sont plus difficiles à définir, telles que la présence silencieuse comme l'accompagnement, ou cet « être avec » issu de l'univers littéraire – à la fois proche et distant – qui nous rappelle la présence et l'absence de la caméra.

Contrairement à la fiction, le tournage documentaire ne repose pas sur un scénario ou une mise en scène absolue, mais implique davantage une « mise en situation ». Dans ce contexte, il est essentiel que le cinéaste comprenne la relation qu'il entretient avec le protagoniste, la caméra, les autres cinéastes et le spectateur. Cela détermine non seulement la manière de capturer la narration souhaitée, mais aussi le développement d'une esthétique documentaire unique.

Ainsi, les contraintes, loin de n'être que des obstacles, deviennent des occasions d'invention : l'improvisation, inévitable, ouvre un champ de possibles esthétiques où la fragilité, l'imprévu et l'incertain se transforment en ressources créatives pendant le processus de découpage et de montage.

Le cinéma est un art du temps et de l'espace. Si un cinéaste perd le contrôle sur ces dimensions, il craint parfois que l'histoire devienne des fragments épars et que le spectateur se perde. Mais les documentaristes sont sans cesse confrontés à des changements imprévisibles.

Dans des situations où les déplacements sont limités, ils perdent ce contrôle et sont contraints d'apprendre à renoncer à l'obsession de construire une mise en scène parfaite. Ils doivent s'adapter à l'improvisation, se rapprocher de l'environnement, des événements et des protagonistes. L'intimité est compliquée, mais elle constitue aussi un cadeau que le documentaire offre à la vie.

Même dans cette intimité, les cinéastes doivent réprimer l'impulsion de parler de tout, se centrer sur eux-mêmes ou de se justifier. Ils doivent faire le choix. Ils doivent comprendre la relation entre le filmé, le filmeur et le spectateur, voire celle entre ces trois acteurs et la caméra, et encore le monde – une relation à cinq – pour transmettre précisément un message. En comprenant cette configuration, le documentariste peut transformer les mouvements limités devant et derrière la caméra en une forme cinématographique, en faisant éclore des ailes esthétiques pour atteindre le spectateur.

Voir ne signifie pas comprendre, et comprendre ne signifie pas ressentir : l'art documentaire consiste à transformer la mobilité restreinte en atouts esthétiques, suscitant identification, distanciation ou accompagnement, et permettant aux spectateurs de conjuguer sympathie et réflexion. Le développement de l'esthétique est devenu plus diversifié, à travers lequel les cinéastes, les protagonistes et les spectateurs partagent également un état de recherche de liberté.

Cette recherche, intimement liée au corps, provient aussi de mon expérience personnelle de tournage dans des zones de conflit. Pendant la recherche, j'ai décidé de revenir sur des matériaux fixes et animés filmés en Cisjordanie, entre 2017 et 2018, afin de les remonter dans une œuvre de réflexion dans le cadre du cours de « ciné-crédation ». Ces images, majoritairement prises à Kafr Qaddum, village palestinien encerclé par les barrages militaires, révèlent à quel point, même en tant que journaliste censé rester objectif, mon corps ne pouvait dissimuler les détails subjectifs : la difficulté de me déplacer, la peur, la désorientation face au bruit, les instants partagés avec les protagonistes tout en maintenant une distance impuissante. Dans ces

instants-là, je n'étais pas seulement témoin ou caméraman, mais aussi un sujet de ces moments, dans la mesure où être un sujet, comme le dit Thomas Benjamin, c'est « faire milieu avec le monde ».

De fait, quel est l'âge de l'image auquel nous appartenons aujourd'hui sinon celui d'un monde saturé, où s'affirment à la fois l'indifférence aux dispositifs visuels et la difficulté à échapper au trop-plein de visibilités ? Dans ces conditions, il est légitime de se demander : que peut une image ?¹¹² Si un certain scepticisme est inévitable, il faut aussi reconnaître que la puissance de l'image réside le plus souvent dans un inconnu sensible, dans l'imprévu d'une signification qu'elle invite à explorer, dans le suspens fortuit de nos façons de voir ou de penser. Cette puissance n'opère pas nécessairement dans l'instantané de l'actualité, mais dans une temporalité longue, au-delà du spectaculaire.

Ainsi, en regardant les films, en reliant leurs fragments d'un récit à l'autre, nous empêchons l'histoire de se défaire. C'est la dignité du cinéma documentaire : en se heurtant au réel qui ne s'invente pas mais se montre, il rend possible une transmission partagée.¹¹³ Face à l'histoire, le cinéma est déjà dans l'histoire, il en est à la fois la trace visible, l'archive et la mémoire. Héritier du siècle du spectaculaire, il en est à la fois l'acteur et l'archiviste. Son pouvoir d'illusion, jadis conçu comme l'art suprême, s'est transformé en une autre manière de fictionner : non pas effacer le réel, mais l'interroger, à travers le cinéma lui-même et les signes de l'art qui le portent.

Si l'histoire ne s'atteste pas sans la construction d'une fiction hétérogène, c'est qu'elle-même est faite de temps hétérogènes, faite d'anachronismes.¹¹⁴

Dans ce parcours, une découverte inattendue fut que, par le visionnage et l'analyse, je

¹¹² *Que peut une image ?...*, op. cit. p 5.

¹¹³ Jean-Louis COMOLLI et Jacques RANCIERE, *Arret sur histoire - Bibliothèques spécialisées et patrimoniales de la Ville de Paris*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1997.

¹¹⁴ *Ibid.* p 70.

devenais plus consciente de chaque fragment et de chaque conviction du réalisateur. En fiction, il est relativement aisé de rester détaché. Mais face au documentaire, il devient impossible d'ignorer l'effort acharné pour transformer des faits douloureux en une œuvre esthétique, malgré les contraintes réelles et les mouvements restreints. Cette prise de conscience est bouleversante. Je croyais que l'analyse formelle m'aiderait à prendre du recul, mais je réalise que c'est précisément le contraire : plus proches du réel, les documentaires suscitent des émotions plus vives, et leur montage apparaît comme un véritable exercice de pensée.

En définitive, cette recherche ne constitue pas la fin d'un cheminement, mais un point de départ. Elle témoigne du fait que le cinéma documentaire, en assumant les limites de la mobilité et en transformant l'improvisation en puissance esthétique, devient non seulement un art du regard et du corps, mais aussi un lieu de mémoire, un espace critique, et un horizon de pensée partagée.

Fiche technique

Free Solo

Titre original : Free Solo

Réalisation : Elizabeth Chai Vasarhelyi et Jimmy Chin

Musique : Marco Beltrami

Photographie : Jimmy Chin, Clair Popkin, Mikey Schaefer

Montage : Bob Eisenhardt

Sociétés de production : Little Monster Films, Itinerant Films, Parkes+MacDonald Image Nation, National Geographic Documentary Films

Société(s) de distribution : National Geographic Documentary Films

Budget : inconnu

Pays d'origine : États-Unis

Langue originale : anglais

Format : couleur — Digital Cinema Package — 1,85:1 — son Dolby Digital

Genre : documentaire

Durée : 100 minutes

Dates de sortie :

États-Unis : 31 août 2018 (Festival du film de Telluride)

9 septembre 2018 (Festival international du film de Toronto)

Royaume-Uni : 14 décembre 2018

Classification :

États-Unis : PG-13

France : Tous publics

Pour Sama

Titre original : For Sama

Genre : Guerre

Année : 2019

Pays d'origine :

Royaume-Uni, Syrie, États-Unis

Durée : 1 h 40 min

Date de sortie (Royaume-Uni, Syrie, États-Unis) : 13 septembre 2019

Date de sortie (France) : 9 octobre 2019

Réalisateurs :

Waad Al-Kateab, Edward Watts

Producteurs :

Waad Al-Kateab, Raney Aronson, Ben de Pear, Nevine Mabro, Siobhan Sinnerton, George Waldrum

Distributeur :

KMBO

Acasa, l'adieu au fleuve

Titre original : Acasă, My Home

Genre : Société

Année : 2020

Pays d'origine :

Roumanie, Allemagne

Durée : 1 h 26 min

Date de sortie (Roumanie, Allemagne) : 31 juillet 2020

Réalisateur :

Radu Ciorniciuc

Producteurs :

Radu Ciorniciuc, Alina David, Hanka Kastelicová, Erkko Lyytinen, Monica Lăzurean-Gorgan, Ari Matikainen, Martin Roelly, Ümit Uludag, Erik Winker

Filmographie

Corpus principal

AL-KATEAB Waad (réal.) et WATTS Edward (réal.). *Pour Sama* [2019], KMBO films, 2020. couleur, 118 min. 1 DVD

CHAI VASARHELYI Elizabeth (réal.) et CHIN Jimmy (réal.). *Free Solo* [2018], 20th Century Fox Home Entertainment, 2019. couleur, 100 min. 1 DVD

CIORNICIUC Radu (réal.). *Acasa, l'adieu au fleuve* [2020], ARTE Mediathek, 2021. couleur, 86 min. 1 DVD

Corpus secondaire

Documentaire :

BURNAT Emad (réal.) et DAVIDI Guy (réal.). *Cinq Caméras brisées* [2011], Blaq Out, 2013. Couleur, 94 min. 1 DVD

LOWELL Josh (réal.) et MORTIMER Peter (réal.). *Le Dawn Wall* [2017], Netflix, 2019. Couleur, 100 min. Disponible sur Netflix

SCHAEFER Mikey (réal.). *Moonwalk*, Real Water Productions, 2012. Couleur, 4 min. Disponible sur <https://vimeo.com/56298775>

VON EINSIEDEL Orlando (réal.). *Les Casques blancs* [2014], Netflix, 2016. Couleur, 41 min. Disponible sur Netflix

WANG Bing (réal.). *L'homme sans nom* [2010], Trópico Atómico Films, 2021. Couleur, 92 min. Disponible sur <https://vimeo.com/566809890>

Fiction :

ALFONSO Cuaron (réal.). *Les Fils de l'homme* [2006], Universal Home Entertainment, 2007. couleur, 109 min. 1 DVD

DOUG Liman (réal.). *Mr. et Mrs. Smith* [2005], 20th Century Fox Home Entertainment, 2005. couleur, 126 min. 1 DVD

ERICSON Core (réal.). *Point Break* [2015], Warner Home Video, 2015. couleur, 122 min. 1 DVD

JOHN Woo (réal.). *Mission : Impossible II* [2000], Paramount Home Entertainment, 2006. couleur, 123 min. 1 DVD

KUSTURICA Emir (réal.). *Le Temps des Gitans* [1988], Carlotta Films, 2007. couleur, 142 min. 1 DVD

SILVER Steven (réal.). *The Bang Bang Club* [2010], Film Foundry Partners, 2011. couleur, 106 min. 1 DVD

ZHAO Cholé (réal.). *Nomadland* [2020], Searchlight Pictures, 2021. couleur, 108 min. 1 DVD

Bibliographie

Ouvrage

ADEY Peter, *Mobility*, Second edition., London ; New York, Routledge, 2017.

AMIEL Vincent, MOUÏLLIC Gilles, MOURE José, *Le découpage au cinéma : [colloque 23-27 septembre 2013]*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

ARMAN Maria, « Bearing witness: an existential position in caring », *Contemporary Nurse*, 27-1, décembre 2007, p. 84-93.

AUGE Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, coll.« <>librairie du XXe siècle », 1992.

BARTHES Roland, *LA Chambre Claire: Note Sur LA Photographie*, Paris, Midwest European Pub, 2016.

BOT Catherine et GALES Michelle, *La Revue Documentaires n°28 - Disparition(s)*, Paris, La Revue Documentaires, 2025.

COMOLLI Jean-Louis et RANCIERE Jacques, *Arret sur histoire - Bibliothèques spécialisées et patrimoniales de la Ville de Paris*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1997.

FRANKHAM B., « A poetic approach to documentary : discomfort of form, rhetorical strategies and aesthetic experience », 2013.

GARDIES André, *Le récit filmique*, Hachette, coll.« Collection Contours littéraires », 1993.

GAUTHIER Guy, GAUTHIER Marie-Thérèse et SAUVAGET Daniel, *Le documentaire, un autre cinéma: histoire et création*, 5e éd., Paris, Armand Colin, 2015.

GAUVILLE Hervé, *Le cinéma par la danse*, Paris, Capricci, 2019.

GODMILOW Jill, *Kill the Documentary: A Letter to Filmmakers, Students, and Scholars*, New York New York, Columbia University Press, 2022.

GRANT Barry Keith et SLONIOWSKI Jeannette, *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video, New and Expanded Edition*, Detroit, Wayne State University Press, 2013.

HAKOLA Outi, *Filming Death: End-Of-Life Documentary Cinema*, S.l., Edinburgh University

Press, 2024.

HANICH Julian, « Reflecting on Reflections: Cinema's Complex Mirror Shots », *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*, Edinburgh University Press, 2017.

HASQUE Jean-Frédéric DE, « L'anthropologue filmeur et la « ciné-transe », évolution ou disparition de l'interaction entre filmant et filmés ? », *Journal des africanistes*, 87-1/2, 1 mai 2017, p. 222-238.

JAMES Alison et REIG Christophe (éd.), *Frontières de la non-fiction : Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Interférences », 2014.

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

LE MOIS DU FILM DOCUMENTAIRE (NOM), *Filmer l'invisible*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2010.

MANIGLIER Patrice et ZABUNYAN Dork, *Foucault va au cinéma*, Bayard, coll.« Logique des images », 2011.

MASSON Alain, *Le récit au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll.« Collection Essais », 1994.

MAURY Corinne, *Habiter le monde: Eloge du poétique dans le cinéma du réel*, 1er édition., Crisnée (Belgique) Paris, Yellow now, 2011.

MCCULLIN Don, *Unreasonable Behaviour: An Autobiography*, London, Random House UK, 2015.

MINCHEVA Dilyana, « Cinematic Islamic Feminism and the Female War Gaze: Reflections on Waad Al-Kataeb's For Sama », *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 27 janvier 2021, p. 54-70.

NICHOLS Bill, *Introduction to Documentary, Second Edition*, 2^e éd., Indiana University Press, 2010.

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, coll.« 50 questions », n°47, 2009.

ROGERS Christine, MUNRO Kim, BURKE Liz et GOUGH-BRADY Catherine (éd.), *Constructions of the Real: Intersections of Documentary-based Film Practice and Theory*, Bristol, UK Chicago, USA, Intellect Ltd, 2023.

SONTAG Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, N.Y, Picador USA, 2003.

THIVAT Patricia-Laure, *Voyages et exils au cinéma: rencontres de l'altérité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll.« Arts du spectacle », 2017.

THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde: de l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, coll.« Penser le cinéma », 2019.

ZABUNYAN Dork, *Les images manquantes*, Paris, Le Bal, coll.« Les carnets du bal: 03 », 2012.

ZABUNYAN Dork, *Jacques Rancière et le monde des images*, Paris, Éditions Mimésis, coll.« Images, médiums: no 34 », 2023, vol.160.

ZABUNYAN Dork, *Que peut une image ?*, Paris, Le Bal, 2014.

ZABUNYAN Dork, HOBERMAN James Lewis Préfacier et SZTULMAN Paul Auteur de la postface, *L'insistance des luttes: images, soulèvements, contre-révolutions*, Cherbourg, France, De l'incidence éditeur, 2024.

Article de revue

DE HASQUE Jean-Frédéric, « L'anthropologue filmeur et la « ciné-transe », évolution ou disparition de l'interaction entre filmant et filmés ? », *Journal des africanistes*, 87-1/2, mai 2017, p. 222-238.

MINCHEVA Dilyana, « Cinematic Islamic Feminism and the Female War Gaze: Reflections on Waad Al-Kataeb's For Sama », *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, n°20, 27 janvier 2021, p. 54-70.

Thèse

FRANKHAM Bettina, *A poetic approach to documentary: discomfort of form, rhetorical strategies and aesthetic experience*. Thèse de doctorat en Philosophie. University of Technology, Sydney, 2013. 196 p

MARCHIORI Dario, « Le modernisme tardif en cinéma : hypercadrage, enfermement, dialectique négative », Thèse de doctorat, Paris 3, 2009.

Article en ligne

CHAI VASARHELYI Elizabeth et CHIN Jimmy, « What if He Falls ? », *New York Times*, 31 octobre 2018. Disponible sur <https://web.archive.org/web/20201108103447/https://www.nytimes.com/2018/10/31/opinion/what-if-he-falls.html>. Consulté le 27 avril 2025

MORELLO Jenni, « Addressing Trauma in the Documentary Practice », *International Documentary Association*, 11 février 2021. Disponible sur <https://www.documentary.org/online-feature/addressing-trauma-documentary-practice>. Consulté le 4 avril 2025