

**Le cinéma documentaire à l'Université** *Puissances du vide et pleins pouvoirs*, par Jean-Louis Comolli. « *Un champ de recherches qui relie l'univers de l'art et l'univers de la pensée...* », entretien avec Françoise et Jean-Louis Berdot (Université Paris 7). « *Vous pouvez expérimenter, vous êtes là pour oser...* », entretien avec Jacques Lavergne (Université de Poitiers). « *La volonté jusqu'à présent a été de coller au plus près à la réalité professionnelle* », entretien avec Roger Viry-Babel (Université de Nancy). « *Notre objectif, c'est que le langage des images devienne universel pour les domaines scientifiques* », entretien avec Joyce Durand-Sebag et Maurice Kherroubi (Université d'Evry). « *Le documentaire n'est pas le lieu des grâces non écrites...* », entretien avec Marie-Pierre Duhamel-Muller (Université de Grenoble/Ardèche Images). « *C'est un peu l'enfance du cinéma...* », entretien avec Claire Simon (Université Paris 8). *Sciences sociales et documentaire: quels terrains d'entente?* entretien de Claude Rochette avec Jean-Yves Trépos et Richard Lioger (Université de Metz) **Films**  
**Hommage à Johan van der Keuken** par Robin Dereux

**Le cinéma  
documentaire  
à l'Université**

## Introduction

Dans les limites de ce numéro, il n'était pas possible de faire une enquête exhaustive sur les différents enseignements consacrés au cinéma documentaire au sein des départements cinéma et audiovisuel des universités. Mais l'attention a été récemment attirée sur l'augmentation depuis quelques années du nombre de DESS de cinéma documentaire <sup>1</sup>/. Dans la seule année 2000, deux nouveaux DESS sont apparus simultanément, l'un à Paris 7, l'autre en partenariat entre l'Université de Grenoble et Ardèche Images. La multiplication de ces enseignements « professionnalisants » à l'Université est évidemment liée à l'apparition des outils numériques vers le milieu des années 90. Auparavant la lourdeur de la technique empêchait toute appropriation de l'outil cinématographique dans le cadre universitaire.

Le DESS n'est pas un diplôme national <sup>2</sup>/, chaque DESS est unique, et chacun s'est créé dans un contexte particulier, pas nécessairement au sein des départements cinéma, audiovisuel ou communication des universités. On ne peut pas dire qu'ils soient complémentaires. Ce qui les différencie semble être tout d'abord leur positionnement vis à vis des contraintes de production imposées par la télévision et les débouchés qu'ils proposent aux étudiants.

Jean-Louis Comolli, se référant à une actualité particulièrement brûlante de la télévision et en marge des

polémiques qui remplissent les colonnes des quotidiens, part de l'analyse de ce qu'on nomme aujourd'hui « télé-réalité » pour comprendre l'actuel « crise de la représentation ». Les questions qu'il soulève, de la relation documentaire, du corps filmé (comédiens/non comédiens) ou encore de la place du spectateur, sont des questions de cinéma fondamentales, que le cinéma documentaire révèle plus particulièrement. Toutes ces questions qui étaient traitées depuis plusieurs années dans des enceintes spécialisées <sup>3/</sup> sont brusquement mises en lumière et débattues dans les médias. Enseigner le cinéma documentaire, écrit Jean-Louis Comolli, c'est s'affronter à ces questions. Comment l'Université les prend-elle en charge ?

Les objectifs des créateurs des DESS de cinéma documentaire que nous avons rencontrés <sup>4/</sup> sont différents et, dans leur définition, on mesure le degré de compromis auquel ils sont parvenus pour donner aux étudiants une culture documentaire tout en leur assurant des débouchés réels, concrets, qui sont aujourd'hui dans la télévision commerciale assez loin de cette culture <sup>5/</sup>. Trois de ceux que nous avons interrogés se sont clairement centrés sur la formation à la réalisation : Nancy, Poitiers et Lussas. Mais il existe de grandes divergences entre eux. Le DESS « Filmer le réel » de Nancy, créé en 1997 et dirigé par Roger Viry-Babel, adapté très clairement les étudiants aux besoins du marché du travail, c'est à dire des chaînes. On les retrouvera soit dans les stations régionales de télévision, soit au sein de structures de production situées dans l'Est de la France ou au Luxembourg. A Poitiers, Jacques Lavergne qui a créé le DESS « Réalisation documentaire » en 1995, mais qui se rattache à l'histoire de la Bande à Lumière <sup>6/</sup>, développe une pratique de la réalisation à travers les projets personnels apportés par les étudiants, mais n'a pas d'états d'âme à leur faire acquérir un peu d'assurance technique à travers des films de commande. Une grande liberté d'expérimentation caractérise cet enseignement qui se définit

comme une enclave de résistance au sein des enseignements de communication et des nouvelles technologies qui l'entourent. Le DESS « Réalisation documentaire de création », présenté ici par Marie-Pierre Duhamel-Muller, créé en 2000 par Ardèche Images et attaché à l'Université de Grenoble, n'a pas à lutter contre un environnement hostile, car il est un prolongement de l'activité d'animation et de formation à l'écriture documentaire de Lussas. Les choix esthétiques et les objectifs revendiqués à Lussas sont sans doute les plus radicaux. Pas de films de commande, pas de stage en entreprise, 80 % de la formation consacrée entièrement à l'écriture et à la réalisation, un enseignement très spécialisé centré sur la réalisation du film documentaire de création exclusivement. Comme intervenants extérieurs, des réalisateurs ou des techniciens (son, montage), mais aucun représentant des chaînes de télévision, de la production ou de la distribution.

Tout au contraire, le DESS « Ecritures des mondes contemporains » de Paris 7, créé aussi en 2000 par Françoise et Jean-Louis Berdot, replace l'écriture et la réalisation documentaires dans un système de production et de diffusion, cherchant, au delà de la seule réalisation, à ouvrir des débouchés dans la production, mais aussi la diffusion, l'édition et la promotion du cinéma documentaire.

Le DESS « Image et société, créé en 1996 à l'Université nouvelle d'Evry par Joyce Durand-Sebag et Maurice Kherroubi, est encore très différent. Il a pour caractéristique d'exister au sein d'un cursus de sociologie. Il n'y a pas d'enseignement du cinéma à Evry. L'objectif n'est pas celui des autres DESS, il est peut-être plus expérimental, puisqu'il s'agit d'adapter l'écriture cinématographique à des domaines de recherche, de former des étudiants à une double compétence, qu'ils viennent de la sociologie, de l'ethnologie, de l'histoire, de la communication, voire de filières scientifiques. Ce DESS ne cherche pas à développer l'usage de l'audiovisuel *au bénéfice* de la sociologie ou des

autres disciplines, mais à inventer un langage spécifique à l'articulation du cinéma documentaire et des sciences sociales, point de rencontre entre le langage propre au cinéma et l'exigence de rationalisation des sciences sociales, « l'élaboration de chaque film étant un processus de création ouvert ».

Malgré leurs fortes différences, ces enseignements de DESS ont un certain nombre de points communs. Tout d'abord, les étudiants sont incités à acquérir une « culture documentaire » par le visionnement d'un grand nombre de films. Les pratiques collectives sont favorisées, en particulier les regards croisés des uns sur le travail des autres. Une communauté de réflexion se crée au sein de ces promotions d'une quinzaine d'étudiants, où les étudiants de cinéma sont mélangés avec des étudiants venant d'autres disciplines. Presque tous les enseignants interrogés remarquent que ces derniers, qui parfois découvrent le cinéma par le documentaire, s'appuient sur leurs savoirs de philosophes, sociologues, ethnologues, historiens, géographes, voire scientifiques, pour faire fructifier immédiatement ce qu'ils reçoivent dans le cadre de cet enseignement.

Ce qui semble le plus intéressant dans la plupart de ces formations, c'est la place qui est faite à l'expérimentation, sachant qu'une fois engagés dans la vie professionnelle cette liberté d'expérimenter, de chercher ses angles d'attaque face au réel, de faire des essais, des « exercices », sous le regard attentif et bienveillant de professeurs ou de collègues-réalisateurs, sera très rare.

Pour compléter cette enquête, nous avons rencontré Claire Simon, qui assure un atelier de réalisation à Paris 8, au sein du département cinéma. Cet atelier est fondé sur l'expérimentation, la liberté d'improviser. Claire Simon nous dit : « J'ai expérimenté des choses avec mes étudiants qu'au fond j'avais envie d'expérimenter moi-même. »

A travers cette enquête, on voit donc qu'introduire le cinéma documentaire à l'Université ne va pas de soi.

L'enseignement du cinéma à l'Université est longtemps resté théorique. L'analyse de film y a longtemps régné comme discipline majeure à côté de l'histoire du cinéma (de fiction bien entendu). S'il était plus facile de l'introduire au sein d'une Université nouvelle comme celle d'Evry, Claude Rochette, dans un entretien avec deux enseignants de l'Université de Metz, Jean-Yves Trépos et Richard Lioger, montre que le cinéma documentaire trouve encore difficilement sa place à côté de l'enseignement des sciences sociales. Si la caméra est un outil sur le terrain sociologique ou ethnologique, le film documentaire n'est pas reconnu comme mode d'écriture scientifique à part entière et, dans le milieu universitaire, n'est pas reconnu (et évalué) comme l'équivalent d'une publication.

Le cinéma documentaire, s'il s'enseigne par la pratique, est aussi comme un « territoire défini au départ », nous dit Claire Simon, qu'il faut d'abord découvrir et à l'intérieur duquel il est possible d'improviser, d'expérimenter, afin de trouver sa voie/voix. Mais la réalisation, comme pratique artistique, peut-elle exister à l'Université, sinon dans ses marges ? Ces réflexions rejoignent celles du dernier numéro d'*Images documentaires*, Cinéma et école. Si le cinéma n'est pas une « discipline » ni même seulement une « pratique » à enseigner, peut-être transforme-t-il la relation pédagogique elle-même ? Comme l'écrit Jean-Louis Comolli, le rôle de l'enseignant consiste à « payer de sa personne », à être présent, à s'engager « corps et âme » comme dans la relation documentaire filmeur/filmé.

#### C.B.

<sup>1/</sup> En novembre 2000, se sont réunis à Jussieu dans le cadre du festival des Ecrans documentaires de Gentilly les responsables de six DESS : Poitiers, Nancy, Strasbourg, Evry, Paris 7, Grenoble/Lussas.

<sup>2/</sup> Le DESS se prépare généralement en un an, après une maîtrise, mais pas nécessairement une maîtrise de cinéma.

3/ Voir notamment *Images documentaires* n°25  
Le singulier (1996), n°31 La place du spectateur (1996),  
n°32/33 L'image indéfinissable (1999).

4/ Dans les délais de préparation de ce numéro, la revue  
n'a pas pu organiser d'entretien avec les responsables  
du DESS de Strasbourg, intitulé « Conception  
et réalisation de produits audiovisuels »

(Université Marc Bloch,

Le Portique, 14, rue René Descartes, 67084 Poitiers.

Tél. : 03 88 41 74 46)

5/ cf note n°2, pages 26 et 27

6/ L'association de la Bande à Lumière a regroupé à partir  
de novembre 1985, des réalisateurs, des producteurs, des  
techniciens, qui avaient en commun de travailler tous dans  
le documentaire, lorsqu'ils se sont aperçus que celui-ci  
était sur le point de disparaître des dispositifs du compte  
de soutien du CNC. La Bande à Lumière a été notamment  
co-fondatrice avec Ardèche Images des Etats généraux  
du film documentaire de Lussas, en 1989.

## « C'est un peu l'enfance du cinéma... »

*entretien avec Claire Simon \**

**Images documentaires :** *Comment se passe l'atelier documentaire du département cinéma (ECAV) de Paris 8, dont tu es responsable depuis cette année ?*

**Claire Simon :** D'abord, il faut voir des films et, cette année, j'ai choisi deux films comme « territoire de l'atelier » qui sont *Amsterdam Global Village* et *Les Glaneurs et la Glaneuse*, en disant aux étudiants : « Voilà, vous serez obligés de travailler sur deux idées, l'une ou l'autre, ou les deux. L'une, c'est le lieu, le lieu comme constitution d'un scénario de film documentaire. Le sujet du film n'est pas le lieu, ce que je veux, c'est qu'il se passe dans un lieu et un seul. L'autre idée, c'est le geste, avec *Les Glaneurs et la Glaneuse*. » Ensuite je voulais leur demander de tourner chaque semaine, ou chaque quinze jours, cinq minutes « tournées-montées », c'est à dire sans montage.

**I. D. :** *Découpées au tournage...*

**C. S. :** Oui, ou même ils tournent une heure mais ne choisissent que cinq minutes à l'intérieur. Ils savent que ce seront cinq minutes autour de l'idée d'un lieu. Mon idée était que toute l'année ils avancent soit en changeant tout le temps de sujet parce qu'ils n'y arrivent pas, soit en affinant leurs positions, soit en développant plusieurs morceaux de cinq minutes sur l'idée qu'ils auraient choisie autour du lieu ou du geste. Le principe est que tout le monde filme, ce sont des *filmmakers*,

des « réalisateurs-filmeurs » et je n'ai pris d'ailleurs comme exemples que des films de réalisateurs-filmeurs.

**I. D. :** *Quelle place a tenu et tient toujours le fait d'enseigner, la partie enseignement dans tes activités, quel sens tu lui donnes, comment as-tu commencé ?*

**C. S. :** J'ai été monteuse auparavant, et j'ai réalisé des films de fiction. J'avais fait un film au GREC et un film que j'avais produit moi-même avec l'argent que je gagnais comme monteuse. Ensuite j'ai participé à un atelier Varan. J'ai commencé à Varan et pour moi cela a été formidable d'être dans une école, je suivais des cours à la fac, mais c'est surtout par le fait de filmer en improvisant que j'ai trouvé cette liberté, on appuie et ça fonctionne, c'est cela qui m'a paru tellement extraordinaire, à partir de là je me suis dit que rien ne pouvait m'arrêter... Et après j'ai eu envie d'enseigner... mais je crois que ce qu'il y a de formidable à enseigner c'est qu'on peut mettre en pratique des idées que l'on a pour soi, pour son travail, et j'ai expérimenté des choses avec mes étudiants qu'au fond j'avais envie d'expérimenter moi-même.

**I. D. :** *Il y a donc des tournages, ensuite vous visionnez les choses tournées, vous les analysez ?*

**C. S. :** On a commencé par décortiquer *Amsterdam Global Village*, et puis j'ai eu beaucoup de mal à imposer, mais je crois que cela vient petit à petit, que chacun explique ce qu'il imaginait comme sujet, quel film il allait faire ou dans quel lieu. En général, quand l'un parlait, tous les autres se mettaient à discuter avec leurs voisins, et il a fallu que je leur explique que ce que chacun disait de son désir était fondamental et qu'il fallait l'écouter, l'interroger. Et peu à peu chacun s'est mis à tourner et j'ai été obligée d'augmenter les heures parce que je n'avais pas assez de temps pour regarder, j'ai doublé mon temps, pour analyser les rushes... Je demande aux étudiants présents de dire ce qu'ils pensent, ce qu'ils ressentent. Et ils se sont aperçus que voir les essais, les fragments les uns des autres, leur ouvrait

des perspectives incroyables, que dans les discussions où chacun expliquait ce qu'il avait fait, ses difficultés, ils apprenaient énormément. Je leur ai aussi demandé de faire le son les uns pour les autres, je leur ai appris très succinctement à le faire.

Au début, dans le documentaire, ce qui est très compliqué pour la plupart c'est qu'ils prennent le monde de front. Ce sont des gens très jeunes souvent, donc c'est le métro, c'est la foule, les microtrottoirs, c'est « aller porter sa question dehors », comme s'il fallait aller chercher la vérité de sa démarche dans le grand monde anonyme. Et ce que j'essaie de leur enseigner, c'est le récit. J'essaie aussi de leur montrer comment les mouvements de caméra induisent certaines questions, certaines dramatisations, comment le cinéma fabrique le récit lui-même. Dans le rapport frontal au monde, il n'y a pas de cheminement possible. Certains ont trouvé des chemins singuliers, y compris le chemin de leur propre empêchement comme scénario. Par exemple un étudiant veut tourner à l'ANPE et il attend depuis un mois et donc il filme son attente et l'ANPE comme une forteresse impossible, lieu de son désir, et cela a donné des choses très belles et très justes sur l'ANPE, lieu de terreur, de fantasmes. Au début la question était : « Qu'est-ce que le chômage ? » Et là on a un chemin. Avec *Amsterdam Global Village*, je voulais qu'ils sentent qu'un lieu c'est une matière, c'est un scénario en béton au sens propre du terme, c'est-à-dire que dans la topographie, l'histoire et la géographie d'un lieu, il y a le scénario.

L'autre problème que je rencontre et que j'essaie de travailler avec eux c'est : « Quel est le scénario du réalisateur face au scénario de la réalité ? » Souvent ils sont happés par le scénario de l'institution ou du lieu qu'ils filment. Par exemple, il y a un étudiant qui a filmé le marché de la rue Mouffetard, et il a filmé de façon très exhaustive l'arrivée le matin à 5 heures des camions, tout... il a très bien filmé mais il s'est fait avoir parce qu'il a filmé comme le marché fonctionne et il n'y a plus de cinéma. J'essaie de leur montrer qu'il faut se

désaxer, qu'il faut choisir un angle, porter un regard qui ne soit pas celui du scénario de l'institution ou du lieu. Or là, dans cette histoire de marché, il avait filmé la préparation, on aurait dit les coulisses d'un théâtre, comme des acteurs qui se préparent. Pour continuer sur la métaphore du théâtre, le premier client aurait été la fin du film. Le scénario du réel est tellement fort, tellement institué qu'il faut un regard. Et les derniers temps, on a eu la question de l'acteur, de la prise de parole. Parfois il y a des gens qui sont faux, qui sont mauvais, et il y a des gens pour qui le film tout d'un coup devient un lieu pour exister, pour se révéler comme on ne se connaît pas soi-même.

Je me rends compte qu'à Paris 8, ma première préoccupation est qu'on soit bien d'accord sur ce qu'on voit. Le documentaire donne tellement l'illusion que ce qu'on voit est la vérité, que la plus grande partie du travail est de leur apprendre à voir à voir le récit, le sens, à travers le cinéma, et non à travers la réalité.

**I. D. :** *Comment s'opère la sélection à l'entrée de l'atelier ?*

**C. S. :** Je leur ai demandé d'apporter les images tournées pour un projet et j'ai discuté avec chacun. J'ai éliminé violemment ceux ou celles qui à la question : « Quel film avez-vous été voir récemment ? », m'ont répondu : « aucun », et surtout qui n'allaient jamais voir de documentaires au cinéma. Il y a une fille qui m'a dit : « Je regarde les documentaires australiens à la télévision, c'est pas mal ». Je lui ai dit : « Ecoute, si tu ne vas pas au cinéma, ce n'est pas la peine de faire des études de cinéma, il est plus important d'aller au cinéma que de faire des études de cinéma, donc tu perdras ton temps ». Il y a cette idée chez certains que le documentaire est un métier possible, plus rapide, de télé, de documentation, très sociologique, comme si le documentaire était une application un peu plus fortunée que le papier, donc j'ai vraiment essayé de décourager tous ces gens-là...

**I. D. :** *Il y a beaucoup d'étudiants ?*

**C. S. :** 18 sont inscrits je crois, mais en moyenne 10 à 12 viennent régulièrement. Ils tournent tout le temps, c'était mon idée de base. Après deux semaines au début, ils tournent. Il y en a qui tournent peu, mais certains tournent vraiment toutes les semaines ou tous les quinze jours...

**I. D. :** *Ce n'est donc pas forcément pour arriver à un objet film ?*

**C. S. :** Si parce que je pense assembler les morceaux de cinq minutes, pendant une semaine de montage à la fin de l'année. Il faut qu'ils travaillent à l'avance sur le fait de choisir les morceaux. Je tiens beaucoup au rythme que j'essaie de leur imposer pendant le tournage, c'est-à-dire de ne pas tourner des heures, de se dire qu'on ne doit présenter que cinq minutes. Il y a un certain tempo dans les fragments et ce serait catastrophique de le briser complètement, mais par exemple, s'il y a des voix off, elles sont faites en direct.

**I. D. :** *Dans ce système, l'écriture de scénario disparaît d'une certaine manière...*

**C. S. :** Sauf que je l'ai rétablie quand même. J'ai vu que cela posait parfois beaucoup de problèmes pour eux de ne pas savoir ce qu'ils allaient chercher et je leur ai demandé, depuis le mois de février, de m'écrire toutes les semaines par e-mail ce qu'ils allaient tourner avant de le faire, et ils le font.

**I. D. :** *Donc chaque fois sur un fragment particulier, une situation particulière...*

**C. S. :** Oui, avec des questions auxquelles je vais répondre d'ailleurs... Donc je suis revenue à l'idée d'écrire. Pour certaines personnes, cela m'est apparu nécessaire.

**I. D. :** *Tu n'as pas une position dogmatique sur la question...*

**C. S. :** Non, pas du tout. Mais il faut absolument qu'ils voient de temps en temps un beau film, et c'est aussi absolument nécessaire qu'ils voient les avancées des

autres étudiants, c'est ce qui leur donne le plus d'idées. Il y a quelque chose que je retrouve de moi chez eux : quand on a une caméra, c'est un peu comme quand on a une montre pour la première fois, c'est un peu l'enfance du cinéma. Par rapport à la Femis où les étudiants ont fait beaucoup plus d'études, où ils donnent beaucoup plus le change, là j'ai parfois l'impression que par moment, parce qu'ils ne connaissent pas toujours très bien le cinéma, parfois ils travaillent sur l'ontologie, sans s'en rendre compte. On essaye de faire en sorte qu'ils se rendent compte.

**I. D. :** *Est-ce que cette manière de travailler sur la question documentaire serait différente si tu enseignais la fiction ?*

**C. S. :** Non, pour moi cela concerne le cinéma. J'essaie de les faire travailler sur la constitution d'une scène.... La difficulté avec le documentaire c'est que finalement c'est un travail de style. Eux arrivent avec des théories politiques, philosophiques sur la réalité, or cela se fait à travers le style. Alors que j'ai l'impression souvent que la fiction fait un chemin inverse, part du style pour retrouver quelque chose qui a un peu plus à voir avec la vie. Ils sont tout le temps devant la question : « Qu'est-ce qu'il faut penser du monde, et comment le montrer ? ». Or moi j'essaie de les amener à faire un récit d'une partie du monde, c'est cela en penser quelque chose.

**I. D. :** *Qu'est-ce que tu penses de l'enseignement du documentaire, indépendamment de ta propre pratique ? Tu penses que ça veut dire quelque chose ? Est-ce qu'il faut en passer par là ?*

**C. S. :** Oui, je pense que c'est absolument nécessaire. Quand je vais dans les festivals, à l'étranger, je me rends compte qu'il y a un handicap, un embarras des gens devant le documentaire. Les spectateurs sont souvent très bouleversés mais ils ne savent pas pourquoi. Et les enseignants se réfugient souvent derrière le reportage historique, le journalisme. Ils n'arrivent pas du tout à enseigner ce que c'est que le cinéma documentaire. Je pense que tout est à faire.

**I. D. :** *Est-ce que c'est un enseignement qui ne peut procéder que de la pratique elle-même ?*

**C. S. :** Non, pour moi la pratique c'est voir des films. Et c'est d'ailleurs un des défauts de l'enseignement documentaire, c'est qu'on croit que, comme il n'y a pas de culture, ce n'est pas un cinéma. On croit qu'il s'agit seulement d'apprendre à faire marcher une caméra et de bien placer le micro pour réussir par exemple une interview. Mais personne ne dit jamais qu'une interview, c'est un monologue, et que donc il faut le penser comme tel.

**I. D. :** *Il n'est donc pas indispensable que ce soit des réalisateurs qui enseignent le cinéma documentaire ?*

**C. S. :** Non. Mais peut-être que tout de même les réalisateurs ou les monteurs ont une intimité de ce que c'est que de passer du réel à un film. Parfois les enseignants et les critiques se trompent, dans le documentaire, beaucoup plus qu'ailleurs. Autant cela m'exaspère que la critique de cinéma de fiction soit souvent simplement sur le savoir-faire, autant je trouve que les critiques de documentaires se font avoir complètement. Ils ne voient pas le processus de révélation qu'est un film, souvent ils restent dans le territoire du journalisme, du sujet, ils ne voient pas le corps de l'œuvre. Donc oui, je pense que l'enseignement du documentaire est fondamental. Le fait de dire qu'il faut pratiquer pour enseigner, qu'il faut que les gens apprennent à faire des films pour apprendre le documentaire, est un signe de la faiblesse du documentaire.

**I. D. :** *Les étudiants avec qui tu travailles, est-ce qu'ils se destinent à faire des films ?*

**C. S. :** Oui je pense qu'il y en a plusieurs qui ont des projets de documentaires mais je sens que pour eux, parfois, faire du documentaire c'est une façon de ne pas avoir le courage de faire du cinéma. C'est le faire sans le faire, c'est aussi ne pas avoir la prétention, ne pas vouloir être dans le statut social du cinéma de fiction, vouloir être dans un rapport direct avec le monde. Oui,

il y en a qui sont vraiment concernés par ce métier. Pas tous. Il y en a qui viennent aussi pour voir, pour savoir ce que c'est, pour essayer. C'est beaucoup plus ouvert qu'à la Femis où ce sont tous de jeunes Orson Welles... Parfois j'aimerais bien faire un enseignement théorique, parce que cela m'obligerait à travailler autrement. Là je suis un peu dans l'improvisation, même si je prépare et je travaille certaines choses. C'est exactement un miroir, cela me renvoie à mon travail. Mais j'aimerais bien qu'ils puissent voir, et voir avec eux, d'autres films. Je trouve qu'ils ne voient pas assez de films.

Je pense que les étudiants cette année ont découvert que de montrer, de regarder ce qu'ils avaient tourné tout seul, ou de le regarder avec tout le monde, cela changeait tout. Tout d'un coup ils se rendent compte que le regard de tous autour aiguise complètement le leur.

**I. D. :** *Voir un film avec d'autres c'est voir autrement... Et puis c'est très important qu'on puisse saisir l'écart qu'il y a entre ce qu'on a voulu faire, ce qu'on a imaginé, éventuellement ce qu'on a écrit... et puis ce qui est tourné : il se passe quelque chose comme une remise à zéro des fantasmes, on se rapproche de la réalité du film.*

**C. S. :** C'est une question qui se pose tout le temps. Dans ma façon de travailler, je ne pars pratiquement jamais de quelque chose d'écrit. Je pars d'une idée, d'un sentiment et quelque chose que je veux saisir, avec des idées en général assez arrêtées sur comment je vais faire, mais ce ne sont que des idées, et ce sont des idées que je vérifie sans cesse en tournant. Je leur ai proposé la même chose, c'est-à-dire de peu écrire. Il y a cette idée dans le documentaire : « Est-ce que ça va sortir de l'image ou non ? » Tu parles de l'écart entre ce qu'on a voulu faire et ce qu'on a réellement fait, il arrive parfois que pendant que tu tournes tu veux quelque chose, et puis est-elle est là ou pas ? C'est quelque chose qui est merveilleux quand ça arrive et qui n'arrive pas tout le temps. C'est pour cela que je disais qu'il y a un côté enfantin de faire tourner la caméra et de voir ce

que cela donne. Ils ont cette idée parfois au début que quelque chose va les attraper de ce qu'ils vont filmer, et cela n'arrive pas toujours évidemment, parce qu'il faut vouloir s'en emparer. Cet écart, quand il n'y a pas d'écriture, n'est pas toujours discernable et dans ces cas-là on retrouve le scénario du réel, avec peu d'angles d'attaque. C'est la faiblesse de mon système qui est un système d'improvisation totale, et disons que moi mon cours est comme un cours de jazz... j'essaie de leur apprendre à improviser, d'où la nécessité des standards si tu veux, du cinéma déjà existant, il faut repartir de là. Parce que mon système suppose qu'il y a malgré tout un territoire qui a été défini au départ, même s'il n'a pas été écrit.

**I. D. :** *Oui, c'est une improvisation à l'intérieur d'un cadre, d'un cadre posé comme une hypothèse. L'improvisation suppose un travail préalable... on ne peut pas improviser si on n'a pas tendu quelques ressorts...*

**C. S. :** Oui, justement, c'est pour cela que je parlais du style. Dans mon fonctionnement de cinéaste, je commence à avoir une idée quand j'ai repéré la possibilité d'un style... ou même d'un genre... comme on dit un genre cinématographique.

Entretien réalisé à Paris le 11 avril 2001.

Propos recueillis par Jean-Louis Comolli et Catherine Blangonnet.

\* Claire Simon, réalisatrice, est responsable de l'atelier documentaire du Département cinéma de Paris 8.