

RÉALITÉ OU FICTION ? **DÉCRYPTAGE DES IMAGES**

Formation animée par Benoît Keller
dans le cadre de Lycéens et
apprentis au cinéma Hauts-de-
France



Webinaire

Au cœur des images documentaires, il y a le témoignage d'une réalité, mais aussi une déformation. Le simple regard du cinéaste, amplifié par sa présence, ses directives et son équipement technique modifie le réel qu'il cherche à saisir. Dans cet exercice, le cinéaste laisse des traces dans les séquences de ses films. Ces traces sont autant de témoignages d'une méthode, de gestes, de techniques et d'une relation qui ont donné naissance à ces images. On peut apprendre à lire ces traces. Elles peuvent aussi nous donner des idées d'ateliers cinéma à mener en classe. À notre tour, comment pourrions-nous nous y prendre pour « déformer le réel et le rendre visible » ? Avec quelle approche, quels outils, quelles intentions et pour quels résultats ?

Réalité ou fiction,
où se cache la mise-
en-scène ?

Les enjeux du cinéma
documentaire :
de la salle de cinéma à
la salle de classe.

Par Benoit Keller,
cinéaste et enseignant

I/ LA PLACE DE LA CAMÉRA

Sortie des usines Lumière, 1895

La séquence

L'analyse de ***La sortie des usines Lumière*** montre que ce qu'on prend d'abord pour le témoignage brut d'une époque est en fait le fruit d'une parfaite mise-en-scène. La scène a été tournée à midi pour que la lumière du jour éclaire la cour intérieure et les ouvrières portent leur plus beau costume du dimanche ! Mais surtout, la caméra est parfaitement placée pour l'ouverture de la porte. Elle précède l'action et ce détail nous permet d'imaginer un cinéaste qui en plus d'être leur patron, dirige les déplacements de ses personnages. On pourrait presque l'entendre crier : « Action ! ». Ainsi, dès le premier film de l'histoire du cinéma, la place de la caméra témoigne de la relation complexe qui lie le cinéaste aux personnes filmées.

L'atelier cinéma

Les minutes Lumière sont une porte d'entrée idéale pour comprendre que toutes les images contiennent une part de réalité et une part de mise-en-scène. Elles sont précieuses aussi parce qu'elles offrent des contraintes de réalisation claires, qu'on peut ensuite proposer aux élèves : « faites un plan séquence d'une minute, une caméra posée sur pied ». Dès lors, on peut imaginer un film composé de plusieurs « minutes » tournées dans l'établissement et qui raconterait par exemple la journée d'un élève. On peut compléter la contrainte et enregistrer des sons chargés d'accompagner les séquences et de varier les points de vue sonores et visuels.



Pour voir [La sortie des usines Lumière](#).

II/ L'ACTION RECONSTITUÉE

Nanouk l'Esquimau, Robert Flaherty, 1922

Dans un faux igloo à demi ouvert pour accueillir la lumière du soleil et l'équipe technique, la famille de Nanouk jouent des scènes de la vie quotidienne : au réveil, le père allume le feu, la mère allaite son bébé et les enfants jouent. Derrière sa caméra, Robert Flaherty dirige les gestes de ses personnages tout en étant, on imagine, émerveillé par ce qu'il voit. Cette tension entre la maîtrise de l'action et la surprise du cinéaste vis-à-vis de ce qu'il filme parcourt toute l'histoire du cinéma.



II/ L'ACTION RECONSTITUÉE

Honeyland, Ljubo Stephanov et Tamara Koteska, 2019

Séquence de la mort de la mère d'Hatidze



La séquence

Dans la première partie de la séquence, les cinéastes maîtrisent l'action et utilisent toutes les places de caméras et les valeurs de plan possibles pour couvrir l'action. Ils ont probablement tourné la scène à plusieurs reprises. En revanche, lors de la veillée, ils ne comprennent pas les louanges de Hatidze à sa mère défunte. Ils cherchent alors « en direct » à saisir une action dont le sens leur échappe partiellement. La caméra est portée à l'épaule, le cadrage est contraint et cela se voit. D'une certaine manière Hatidze a pris le pouvoir. Elle est à l'initiative de l'action et les cinéastes suivent comme ils peuvent. L'image la plus parlante de cette passation de témoin, c'est la chasse aux démons : les cinéastes courent littéralement derrière leur personnage qui semble leur échapper.

Pour voir [la séquence](#).

L'atelier cinéma

En classe comme ailleurs, il est plus facile de travailler autour d'une action qu'on maîtrise. Pourtant, la première phase de l'atelier centrée autour de la recherche et des repérages peut facilement s'ouvrir à des enregistrements pris sur le vif qui apportent souvent de belles surprises : discussions informelles prises dans la cour, au foyer, dans les bureaux... Il suffit de donner aux élèves quelques notions d'enregistrement et de les envoyer « à l'assaut du réel ». La matière brute recueillie est souvent bien plus riche que prévue ! L'exercice est stimulant pour le groupe et la matière offre souvent une base précieuse pour l'écriture du scénario ou pour donner une direction au groupe.

III/ LE CINÉMA DIRECT

L'art du découpage “ en direct ”

Dès la fin des années 50, l'invention de caméras légères 16mm et d'un enregistreur sonore tout aussi maniable révolutionne l'écriture cinématographique. Il devient bien plus facile de filmer « au plus près du réel », dans la rue, les cafés, les chambres de bonnes ou sur le port d'Abidjan. Cette légèreté place l'art du découpage « en direct » au premier plan des préoccupations de nombreux documentaristes qui cherchent à saisir l'action qui se déroule sous leurs yeux ou qui mènent des entretiens en extérieur et en situation.

Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde*, 1963



III/ LE CINÉMA DIRECT

Les enfants de passage, Benoit Keller, 2021.



La séquence

Dans cette séquence de jeux d'enfants, la caméra se déplace en fonction du déroulement de l'action. Par le découpage, le cinéaste interprète l'action qui se déroule devant sa caméra. À chaque instant, il choisit de privilégier les émotions des personnages (le visage en gros plan), leurs gestes (le plan moyen fait entrer les mains dans le champ) ou la relation que les personnages entretiennent avec leur environnement (plan d'ensemble). Dans chaque scène documentaire, il y a donc deux mises-en-scène qui se superposent et s'entrecroisent en permanence : celles des personnages et celle du cinéaste. Dans ce jeu, il est toujours éclairant de se demander qui est à l'initiative de l'action.

Pour voir [la séquence](#).

L'atelier cinéma

Si vous choisissez de faire un portrait, vous pouvez confier à chaque équipe le soin d'éclairer une facette du personnage. Chacun s'y prendra à sa manière en s'appuyant sur telle action, telle idée ou tel dispositif d'entretien. Pour chaque séquence, les trois valeurs de plan essentielles du découpage (gros plan, plan moyen, plan d'ensemble) correspondent aussi à des questions essentielles du récit : que ressent mon personnage ? qu'est-ce qu'il fait ? qu'est-ce que l'action révèle de son rapport au monde ? Une même action prendra une signification différente selon la valeur de cadre dans laquelle elle est saisie. Penser aux visages, à l'action et aux paysages aide à donner toute son amplitude à la mise-en-scène.

IV/ LA VIDÉO LÉGÈRE

Un cinéma de la rencontre

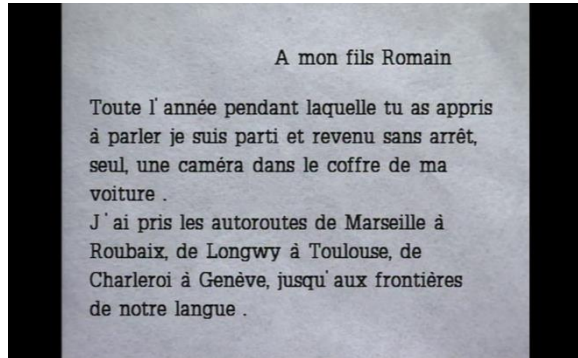
Dès les années 90, l'apparition de caméras vidéos légères permet aux cinéastes de filmer seul tout en enregistrant des images et des sons de bonne qualité. Les histoires intimes des cinéastes ainsi que leurs voyages solitaires trouvent alors une nouvelle caisse de résonance. Avec la vidéo, la caméra s'incarne, devient le prolongement du regard d'un cinéaste et la rencontre devient le thème sous-jacent de nombreux films.



Alain Cavalier en voyage ou face à son personnage.
Ici avec Vincent Lindon, *Pater*, 2011.

IV/ LA VIDÉO LÉGÈRE

L'ouverture de *Et la vie*, Denis Gheerbrant, 1991



La séquence

Dès l'ouverture du film, Denis Gheerbrant montre dans quelles conditions il tourne ses films. La caméra portée à bout de bras, l'œil est vissé à l'œilleton, il filme les allers et venues des rares passants d'un quartier résidentiel ouvrier. Puis il avance vers un homme qui le regarde sur le pas de sa porte. La rencontre prend un air de défi et l'homme lui fait signe d'entrer. En plaçant sa caméra au cœur de l'action, le cinéaste fait de la rencontre l'enjeu principale de son film. Il ne cherche plus seulement à découper une action indépendante de sa volonté. Il n'est plus « invisible ». Au contraire, son regard et sa voix interagissent en permanence avec la personne filmée. Il fait partie de la scène. Le portrait est aussi un autoportrait.

Pour voir [la séquence](#).

L'atelier cinéma

Les élèves sont parfois des cinéastes sans le savoir... Avec leurs téléphones, ils tournent et s'échangent beaucoup d'images. L'exercice est souvent narcissique, mais ce sont aussi des images à travers lesquelles ils se construisent et cherchent à s'emparer du monde qui les entoure. Il est question de l'image de soi, de désir, d'un besoin de relation... Le cinéma n'est pas loin. « Que voyez-vous à travers vos téléphones portables ? » Ce pourrait être le point de départ d'un atelier. En analysant collectivement des séquences issues des téléphones, en les considérant comme des archives du temps présent, il est probable que des préoccupations communes apparaissent. L'enjeu pourrait être alors d'affirmer des pratiques de filmage « spontanées » et de les faire bifurquer lentement vers le cinéma.

V/ FAIRE FACE À LA SATURATION NUMÉRIQUE

Je pense qu'on perçoit le monde différemment quand on a appris à filmer. Aujourd'hui, notre relation aux images est bouleversée par la surabondance et la frénétique circulation des images sur les réseaux. Le vrai et le faux se côtoient dans une perte de sens générale et cette frénésie devient une menace pour les fondements même de nos sociétés démocratiques. Dans ce contexte, l'atelier cinéma permet de renouer avec une pratique saine des images qui place le souci de l'autre et du monde qui nous entoure au premier plan. Prendre soin de la personne filmée, c'est partager les outils du cinéma et créer une petite troupe de cinéma, c'est à notre échelle reprendre la main sur la circulation des images. C'est permettre aux élèves d'être les auteurs de leurs images, aussi imparfaites soient-elles. C'est autour de cette nouvelle perspective que se nouent les échanges qu'ils ont avec le public lors de la projection de leur film. Ils savent que les images de leur film ont leur propre histoire : qu'elles sont le fruit d'une attente, d'une expérience plus ou moins réussie, de choix qui auraient pu être différents. Parce qu'ils savent d'où elles viennent, ils savent parler de leurs images. Derrière les images, ils perçoivent les attentes, la tentative, le travail, les relations qu'elles cherchent à nouer. Et c'est cette nouvelle perspective qui leur permet d'avoir une prise sur toutes les images qui nous entourent.

[Extrait d'un film d'atelier](#), ou comment jouer avec les images.



PLUS DE RESSOURCES SUR
LAAC-HAUTSDEFRANCE.COM

