

INTRODUCTION

LES GENRES

Bon, on le sait et malgré tout, les pratiques changent lentement et sont parfois en avance sur les modes de pensée, qui aujourd'hui encore, même dans des écoles prestigieuses, organisent le cinéma et les cursus de formation en catégories établies bien distinctes les unes des autres.

Rassurantes. Dans cette école de renom, dans le long bâtiment, il y a l'aile documentaire et de l'autre côté, à l'opposé, dans la construction architecturale même, il y a la fiction. Et les gens de la fiction de nommer ceux du documentaire de « Tierfilmer » - les filmeurs d'animaux. Et dans cette autre école mythique de la Caraïbe, le documentaire et la fiction sont des entités isolées l'une de l'autre. Et si jamais, il peut y avoir d'autres places pour l'expérimental et l'animation. Et ici peut s'observer une autre division, qui place dans des boîtes différentes le cinéma de fiction fictionnantes et des fiction... plus expérimentales : voyez la structure du programme du Festival du court métrage de Clermont Ferrand qui est une structure de pensée exemplaire quant à la division des films entre Compétition international et le Laboratoire.

Bien entendu, les logiques institutionnelles et académiques qui consignent cette organisation de l'enseignement du cinéma sont issues du marché et de ses industries audiovisuelles. Avec cette distinction habituelle que la fiction est plus lourde en termes techniques et financiers alors que le documentaire est moins onéreux. Certes dans une approche commune, mais que l'on pense à ces documentaires aux budgets de 1 million à 1,5 millions €, des productions en Suisse, en Europe..., et à ces fictions que l'on sait faire pour 500'000 à 1 million €. La carte des industries cinématographiques mérite d'être chamboulée - c'est une des vertus des écoles de cinéma que de d'aborder ces pratiques selon des modèles autres, à inventer. De développer une écologie de la production. Que l'on pense à

Alain Cavalier qui a tourné dans le star system dans les années 60 pour s'en émanciper jusqu'à aujourd'hui, quand il réalise des films à budget modestes, très modestes, qui lui assurent une entière liberté de création, reconnue dans les festivals modestes et de Cannes. Nous savons que nombre de cinéastes vivent et survivent dans des économies qui sont de facto une contestation des standards de production industriels.

LE MANTEAU COUSU

On sait la rupture épistémologique qui fait infraction à la fin des années 40, en ce temps hébété de l'après conflit mondial, qui permit l'élimination sur un mode industriel de millions de gens. Le cinéma ne pouvait plus raconter des histoires classiques, avec la même assurance narrative, comme avant, soit pendant sa période classique ; le cinéma désormais moderne cherchait à sortir des canevas traditionnels et donc des studios pour descendre dans la rue – *jetons les livres et sortons dans la rue* disait Suji Terayama en 1971, et Roberto Rossellini filmait Anna Magnani dans les ruines de Rome en 1945. Citant André Bazin, le cinéma classique construit des ponts sur lesquels on avance avec certitude, assuré du parcours tracé et du but visé. Le cinéma moderne ressemble aux pierres d'une rivière, où l'on saute de l'une à l'autre avec incertitude et sans connaître la fin du parcours (je paraphrase Fabrice Revault d'Allonnes dans un essai intitulé *Pour le cinéma « moderne »*). La question du réel et de la réalité est posée, la réalité étant du réel articulé en objet de connaissance.

La robe doit-elle être sans couture, la robe - le film peut-il être sans couture de la réalité ? Bien que l'on sache l'artifice du film, qui procède forcément du montage des tissus nécessaires à la robe entière, tout un programme dominant de l'esthétique du cinéma est de suturer, c'est-à-dire de gommer les coutures de la réalité filmée. La réalité sans couture assure-elle le plus beau film ?, la continuité sans interruption qui lie le spectateur au film est-

elle indispensable ? Fluidité rassurante, flux linéaire du défilement de l'histoire, même si bien sûr des ellipses et coupes sont pratiquées. Toute une typologie de raccords éclaire cette volonté de proposer un confort en évitant ruptures et chocs narratifs. Jean-Louis Comolli et Vincent Sorel parlent dans un texte de *Cinéma, mode d'emploi*, de cette pratique qui enrobe le spectateur – il met la robe sans couture, qui l'habille.

Le cinéma moderne vient donc dès les années d'après-guerre, sans négliger les influences des films des avant-gardes des années 20 et 30, prendre acte des dislocations, des ruines du monde, de ses infinies violences, pour en recoller les fragments, pour les coudre, afin de réparer la robe. Le cinéma moderne est un cinéma de l'inconfort pour le spectateur, un inconfort roboratif, certes, et qui reconfigure cinématographiquement les représentations du monde.

Je laisse de côté ici le domaine du postmodernisme et de ses excroissances kitch et maniéristes, qui méritent dans nos écoles aussi grande attention d'analyse, d'identification.

C'est dans ce terreau que le cinéma dit documentaire inscrit dans l'histoire des formes narratives des pratiques qui, pour une partie au moins, refondent le *raconter des histoires*. Il s'avère alors au plein jour ce que l'on avait commencé à observer dans la pénombre, à savoir la dramaturgie qui travaille à l'organisation du récit fictionnel. Et réciproquement, on a vu tant de films de fiction qui éprouvent le besoin urgent d'ancrer leurs histoires dans une vérité avérée, dans des événements réels, en des façons liées aux méthodologies qui font la richesse ontologique du geste documentaire : le cinéma direct, avec la sociologie et l'anthropologie comme boîte à outils théorique. On pense bien entendu aux films de Jean Rouch, aujourd'hui de Stéphane Breton et de Pierre-Yves Vandeweerdt, par exemple, dont les pratiques sont riches des apports des sciences sociales.

Souvent, la lourdeur des structures narratives de la fiction annihile la vraisemblance des histoires, à l'aide le réel documentaire ! Par ailleurs, les fils narratifs du documentaire s'embrouillent, à l'aide une structure qui flirte avec la fiction !

L'apport des traditions, des gestes documentaire et de fiction développent des dialogues inespérés, qui en fertilisent les émergences ; ils hybrident leurs zones d'influence, ils inventent des territoires obliques ou alternatifs. (A la Escuela de cine de Cuba, je collabore à un programme post-grade qui est installé hors de Catedras intitulées ficcion y documental, et ce cursus nous l'avons appelé cine alternativo.)

Que l'on comprenne bien que ces mouvements de convergence ne sont pas affaire thématique (la fiction qui s'intéresse à des faits de société – voir les films *sociologiques* de Ken Loach), mais d'abord et surtout une question esthétique – le filmage, le cadrage, le montage, la déchirure de la robe bazinienne quoi ! Le thème ne fait jamais un film, son écriture oui. Et il est intéressant d'observer dans par exemple *Pantagon Papers* de Steven Spielberg, le recours à des marques distinctives de ce qui serait le cinéma documentaire, quand dans des moments de tension particulièrement vifs la caméra est portée à l'épaule, bouge, cadre et décadre – image tremblée pour garantir un effet de réel, qui puisse donner l'illusion plus complète possible d'une scène authentique ! La caméra brièvement parkinson doit produire une plus-value de vraisemblance, donner le change en faisant semblant de s'emparer pour de vrai des événements mis en scène...

C'est vous dire à quel point il est aujourd'hui encore nécessaire d'imaginer , à l'intérieur même d'institutions vénérables de formation de cinéma des stratégies obliques, qui ne sont pas tant conçues pour faire le procès des structures de pensées en place, mais bien pour venir dialoguer avec elles, et pour les déranger un peu, certes ! Dans un autre contexte, quand j'avais pris

l'initiative de proposer au Festival une Semaine de la Critique dédiée au documentaire en 1990, c'était bien pour encourager un mélange d'approches, de pratiques autres au sein d'un festival qui pratiquait essentiellement la monoculture de la fiction.

Donc, to teach documentary means to teach an other story, made out of plenty of stories. Aujourd'hui, dans chaque école, je pense qu'il est passionnant de circonscrire un territoire autonome de réflexion et de création, d'encourager les hybridations – qui incluent aussi le geste expérimental, de valoriser anthropologiquement les systèmes d'acculturation.

Que les écoles soient des lieux où soient repensés et mis en pratique tout cela, qu'elles soient les lieux engagés à redéfinir les enjeux esthétiques, narratifs, anthropologiques, et donc politiques au sens large.

FILM LAV DIAZ – Extrait 7'

Death in the Land of Encantos – 2007 – 540'

Notes:

Une catastrophe naturelle in 2006, the Durian typhoon dévaste l'île de Sumatra - 3000 morts; trois jours après, le cineaste philippin se rend sur place, urgence de filmer et de chercher d'embrasser du regard les dimensions de la catastrophe; trois plans de quête, incertains – des images inquiètes.

ET la même camera cherche à contempler cette femme endormie, son calme, sa sérénité, sa beauté; la voix off débute un récit : en une coupe, venant du paysage dévasté, on accède à celui, en quelque sorte, de la femme nue immobile, en sommeil – du geste documentaire à celui de la fiction. Ce début de film est paradigmatique pour ce qui concerne l'hybridation fiction-documentaire.

ET LE XXI^e SIECLE

Comment donc penser le monde, le rêver, le questionner en des récits qui prennent pied dans les expériences de la vie, comment est-il vécu au quotidien le plus prosaïque comme dans ses dimensions symboliques et imaginaires, en lien avec des exigences critiques et des ambitions poétiques ?

C'est bien là l'attitude éthique du *teaching documentary*, qui fait fond sur des identités individuelles et collectives, comme sur la mémoire. Nous demandons aux gens de cinéma qui interviennent au Département Cinéma au cours d'un petit rituel qui consiste en *les 15' de conversation* si le cinéma peut changer le monde. Nous nous disons ensemble qu'il façonne sur des modes différents les identités et les mémoires dont nous avons besoin – il hante et enchante le monde ! A nous de réfléchir ces constructions de l'identité et de la mémoire (à ne pas confondre avec les souvenirs !). Entre champs individuel et collectif, nos enseignements sont forcément engagés à favoriser des créations, de sorte qu'elles alimentent elles-mêmes nos cultures, nos Weltanschauungen.

La circulation tous azimuts de messages audiovisuels produit moins une arborescence de sens qu'un amalgame de flux en un monde réduit à un village globalisé. Paysages de transit où l'on ne fait de halte. Les productions audiovisuelles, les films, les vidéos, toutes les configurations déclinées sur toutes les tablettes accessibles et à venir sont engagées à faire vite : la consommation généralisée a pour objet la satisfaction de chaque consommateur, le supermarché de l'offre répond à toute demande, elle-même configurée par les stratégies du marché.

A parler du flux, c'est de fragmentation et de laps de temps courts, très courts qu'il convient de parler, qui a comme corollaire une accélération

générale des modes de narration. A enchaînements continus d'images, récits précipités ! Cette accélération généralisée a pour avantage d'effacer avec plus d'efficacité encore les coutures... le manteau est tout d'une pièce dans son emportement, dans ce que l'on peut qualifier de fuite en avant.

Lissage des récits pour confort du spectateur ; les questions cruciales de la taille des plans et de leur couture, avec à la clé l'illusion de la continuité et l'impression de réalité, hantent de façon endémique les croyances en le cinéma.

WEB SERIES

Il faudrait avoir le temps dans nos écoles de cinéma de faire une visite à Guy Debord, ses films, même celui sans images !, et de faire sien son fameux livre *La société du spectacle*. En bref, cette société est systématiquement engagée à la colonisation de tous les territoires - voir l'œuvre magistrale de Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi, qui explorent pour les reconfigurer en parfaits iconoclastes les archives des colonies passées et présentes. Cette société s'immisce jusqu'au plus intime, elles se doivent de générer de nouvelles images et d'autres récits. La réalité n'y suffit plus. L'inflation fait son œuvre. La réalité doit être racontée tous azimuts, elle doit être virale et occuper tous les écrans qui sont accessibles sur le marché audio-visuel. Les webséries sont des produits modelés pour être diffusés en unités en général courtes et selon des rhétoriques narratives invitant le spectateur à en redemander – en faire a captive consumer.

Les contrats proposés au spectateur s'enrichissent de sollicitations qui doivent dorénavant s'inscrire dans notre questionnement de la production et

la circulation de films du réel – qui ne sont plus des films linéaires, mais des bulles audiovisuelles. Le point de l'interactivité est central : le désormais *user* (on ne parle plus de spectateur) peut interagir, intervenir, dans certains cas même se mêler en infléchissant le déroulement du récit.

Il est très utile de lire les travaux de Caroline Zéau consacrés au webdocumentaire canadien produit par le NFB. Les plateformes interactives sont élaborées avec tant de vignettes (souvent réalisées par des personnes différentes) et sont disposées en mosaïques sur des territoires délimités : imaginons *Nous sommes ça* production de 90' contenant 49 histoires, 13 villes et 13 langues ! Tout le Canada. Les conséquences interactives, (« le public fait partie de ce qu'on fait (le NFB) et on fait partie de l'espace public ») sont manifestes : la relation triangulaire filmeur – filmé - spectateur est remplacée par une relation circulaire, où la place de chacun est indéterminée et interchangeable. A considérer ce principe de l'échantillonnage et de la fragmentation en pièces très courtes, fait que la place de la pensée du spectateur est perdue et qu'une part de la complexité du réel lui échappe.

La force du documentaire d'auteur cède la place à la participation des gens, qui certes alimentent des échanges sociaux, participation qui peut et elle-même être productrice de l'illusion d'être membre d'une communauté sans failles, sans trous, sans flous...

Les offres se déclinent de façon exponentielle entre le multimédia, le cross media et le plus intéressant car le plus complexe, le transmedia, qui articule des récits différents en des formes distinctes sur des plateformes multiples et caractérisées par des *storytellings* spécifiques. Les exemples sont nombreux, il faut connaître les productions et les mettre à la question, plutôt que de les célébrer sans discernement.

Je pense à ces projets développés par le Mexicain Pablo Martinez-Zarate (cf le CILECT Conférence in Zurich, octobre 2017, *Step across the border*), le webdocumentaire multimedia *Santos Diablos* (2015), un récit en photographies et en voix des travailleurs qui pour un dollar par jour transportent sur leurs diables (trolleys) des marchandises ; citons aussi le transmedia doc *Ciudad Merced* (2013) un film et des déclinaisons sur le net avec un livre, à propos d'un quartier populaire de Mexico City. Des ateliers ont été organisés, un espace de recherche mis en place on line, 13 vidéos de 1' à 2' réalisées, plus film unitaire de 30', pour une proposition qualifiée ainsi de textuelle, audiovisuelle et hypertextuelle. Toute linéarité est brisée, on circule selon son bon vouloir, le parcours dans ce quartier est balisé, une carte est proposée en plusieurs tableaux architecturés avec une maquette de carton qui figure l'espace urbain. C'est la non linéarité qui règne, absence d'un seul et même récit, mais leur arborescence, qui fait du user le créateur de son propre parcours (de connaissance, de plaisirs, d'émotions), sur une toile de fond qui lui échappe (le code qui sous-tend l'ensemble).

Il s'impose que l'ancrage dans des considérations sociales, culturelles et par extension politiques légitiment les productions les plus convaincantes. Que l'on pense à ce webdocumentaire produit en 2008 par ARTE, *Gaza Sderot - Life in spite of everything*, qui fut un événement à caractère politique spectaculaire, puisque le concept de cette série consistait pendant près de deux mois, à franchir la frontière verrouillée entre Gaza et Sderot. Entre le 26 octobre et le 23 décembre 2008, soit quatre jours avant la Guerre de Gaza, guerre éclair de la fin de décembre 2008 au début de janvier 2009, des équipes de télévision ont raconté la vie quotidienne de 6 personnages, habitant de part et d'autre de la frontière. En 2 x 50 thèmes et autant de films de 2', on clique à sa guise sur une date, à gauche pour Gaza et à droite pour Sderot ; l'écran est divisé de biais en deux, les deux mondes

sont liés par-delà les interdits mis en place. Des cartes géographiques en vue aérienne permettent aussi de faire son choix, de cliquer pour marquer un arrêt et rencontrer les personnages. Une circulation multiple est organisée, entre les cartes, que l'on apprend ainsi à lire et à comprendre, dans une temporalité que l'on choisit à son gré.

Bien.

Mais l'atomisation des récits destinés aux réseaux de diffusion sur la toile et l'immédiateté dans certains cas de la diffusion des séries et collections de toutes nature, réclament une efficacité narrative permettant de retenir pour un laps de temps, tendanciellement à la baisse, le spectateur. Celui-ci est atteignable à toute heure, il apprend à en être dépendant à toute minutes. Ses actes de consommation sont individualisés ; ils sont alimentés selon les pratiques du supermarché audiovisuel, comme de nombre de festivals et de quelques écoles, qui confondent pléthore de films, de programmes, et ligne éditoriale. Il faut se garder de ces offres qui consistent à satisfaire au plus vite et sans réclamation la demande de chaque user.

Il faut bien entendu faire place dans nos cursus de formation à ces productions, mais en faisant d'abord valoir notre culture de référence, le cinéma, afin de questionner et pratiquer le webcinéma dans notre sphère d'influence. Que se produise ce qui s'est passé entre documentaire et fiction, des hybridations roboratives, qui sont un enrichissement pour tous les acteurs de ces projets.

Ouvrons-nous donc au web à partir de nos bases, encourageons les complémentarités, réfléchissons aux stratégies de diffusion, prenons le meilleur parti des supports de diffusion en termes culturels, politiques,

pourquoi pas militants, mais en tous les cas en nos qualités de citoyens concernés par le monde.

Ne pas céder aux tendances mode, mais faisons-en la critique et mettons en lumière les raisons des industries audiovisuelles qui ne sont pas toujours, loin de là, celles de la création en images et en sons.

Toujours et encore cette question de comment raconter le monde, soi-même et l'Autre.

Et écouter les télévisions, qui sont les partenaires parfois déterminants, comme le NFB Canada, le dernier studio d'Etat démocratique. *Gaza Sderot* sans ARTE n'existe pas ! Aux dires de producteurs et réalisateurs de TV, les expériences ne sont que partiellement convaincantes en termes d'audience et de budgets : *Prison Valley* (2010) et *Fort McMoney* (2013), gros succès critiques et festivals sont des séries très, trop chères et difficilement envisageables aujourd'hui.

Nous, écoles de cinéma : rester cinéma et tutoyer le web, qui ne saurait le remplacer Nouveaux récits, oui, qui peuvent circuler dans des réseaux sociaux et jouer des rôles importants, d'une ampleur insoupçonnée – une étude intéressante a été consacrée aux réseaux sociaux dans les révolutions des printemps arabes, mais il faut bien considérer que ce qui y circule relève essentiellement d'informations, d'images éparses, de fragments en désordre, plus que d'éléments élaborés.

Ce qui retient l'attention est cette évolution paradoxale de la circulation multi, cross et trans : elle marque une accélération de l'accès, de la consommation aux images de façon individualisée, de façon solitaire. Comme déjà dit, que chacun dans le supermarché puisse trouver satisfaction personnelle de ses besoins (ce qui est bien entendu un leurre).

Et par ailleurs, ces réseaux de circulation permettent par phénomènes d'agrégation, de magnétisme digital !, la constitution de communautés définies par des intérêts, des convictions identiques, de l'hédonisme consumériste le plus trivial aux aspirations sociales et politiques les plus existentielles.

Je ne crois pas que la salle de cinéma va disparaître, elle doit pouvoir encore et pour toujours, réunir des communautés qui expriment au moins le désir de voir sur un grand écran des films, ensemble et pour être moins seuls. A l'atomisation du *regarder des images*, des contre-propositions s'imposent, qui seront dialectiquement liées à l'évolution de la production et de la circulation des images, dont on ne sait pas tout, loin de là.

Les phénomènes sont complexes, ils ont une dimension épistémologique dans le cadre des dynamiques ultra-libérales qui bercent nos modes de vie, et nous devons, nous gens des écoles de cinéma, les intégrer à nos études.

VR & AR – DES EXCROISSANCES DE LA REALITE ?

J'ai invité il y a quelques jours le team du Département cinéma à une Conférence interne qui s'est penchée sur l'intégration, et à quelles conditions, de ces nouvelles images brandées de réalités virtuelles et augmentées ; comment considérer les images de synthèse dans le cadre d'une réflexion dont nous avons la responsabilité ? Encore une fois, une école de cinéma, qui plus est de service public, doit faire acte de vigilance critique au sein de la production des images, des images du cinéma et de celles héritées du cinéma.

Impossible ici de faire la synthèse des analyses et réflexions en cours, le champ est complexe et un certain travail de débroussaillage a été fait lors

de *Step Across the Border*. Néanmoins, je retiens ces éléments peut-être utiles pour nos pédagogies à venir : les télévisions, certaines au moins, ralentissent la production de VR et AR, parvenant mal à financer des formes sophistiquées sur le plan technologique et soumises à des évolutions très rapides. La spirale des évolutions digitales, que l'on pense aux lunettes d'VR, aux fameux oculus et à ses avatars. De plus, c'est rigolo de savoir que tout ce champ de la VR est le théâtre de compétitions mercantiles, de concurrences effrénées, de piratages inquiétants, sans parler pour les *users* des effets nauséux produits, des vertiges et autres maux de tête. Cette news : « Des chercheurs américains ont démontré qu'il est possible de prendre le contrôle d'un casque de réalité virtuelle à l'aide d'un malware et d'altérer les contenus que voit l'utilisateur. » Imaginez que cela se passe dans un cockpit virtuel, dans lequel les pilotes apprennent de travers l'art de l'atterrissage – réel, virtuel ?!

A nous de partager avec les étudiant-es les investigations indispensables, afin d'évaluer les priorités... et de ne pas céder à l'admiration somme toute enfantine des performances techniques de ces grand-huit digitaux.

Un laboratoire genevois, basé également aux États-Unis, apelab (*Software company focusing on VR/AR and the future of interactive content creation Navigation*) développe des *spatial stories*. Ils m'avaient placé sur les yeux une lunette pour que je plonge dans l'univers d'un conte pour enfants dans un décor luxuriant refermé sur lui-même. Tournant sur ma chaise, j'étais pris dans les bras de ce décor à 360 degrés. Bon.

D'abord, et les télévisions et ce genre de laboratoire disent à quel point they need contents ! Et il faut interroger ces développements technologiques qui obéissent à des logiques industrielles et économiques déconnectées d'un comment dire ?, d'un humanisme qui s'échine à donner sens au monde.

Les contenus les plus immédiatement rentables sur un marché à conquérir sont ceux des games. Il y a des games complexes et particulièrement élaborés (Second Life !), beaucoup semblent rester dans des approximations de la représentation, des simplifications, des banalisations – voir tous les jeux de guerre, de violence en général... des enfantillages augmentés !

Le succès planétaire, 40 millions de joueurs enregistrés, de Fornit laisse rêveur, pantois ? Sur Twitch et Youtube, les parties sont regardées en direct – ah !, cent joueurs sont largués sur une île déserte et doivent s'entretuer jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'un. Un véritable phénomène de société, nous dit-on.

Imagine-t-on les effets de ce phénomène d'aveuglement provoqué par la VR et AR. L'ivresse des circulations et l'admiration pour les dispositifs, les concepts technologiques mis en œuvre ?

Selon quelles logiques anthropologiques émergent ces images virtuelles, de quelles expériences du monde sont-elles issues, par quelles visions du monde sont-elles habitées ?

C'est là que nous devrions pouvoir intervenir de façon plus précise, quand il s'agit de penser le monde en termes de plan, de découpes dans l'espace et le temps.

Ce qui fait problème selon notre pratique est l'absence de hors-champs, d'ellipses, le recours à des profondeurs de champ infinies avec forte impression de réalité. Tout posséder en HD, bien entendu, l'espace doit se suffire à lui-même, il est hégémonique, il conquiert le monde, il le possède même dans ses recoins les plus noirs, puisque les objectifs des caméras permettent de voir là où l'œil humain ne distingue rien.

Toute cette étude des codes en action relance nos études de début de carrière, non ?, les semiotics studies, avec lesquelles nous devons mettre à la question les images virtuelles.

Sont en jeu le sens que ces dispositifs d'images virtuelles et webdesigned charrient. Selon quels choix esthétiques, narratifs et non-narratifs.

Le montage fait partie de l'attention à porter à la constitution des récits, soient-ils linéaires ou non linéaires.

Telles sont nos bases, celle du plan et des dialectiques entre le champ de la représentation et le hors-champ, qui fondent un rapport au monde intelligible et qui dessinent des visions, des mémoires et des utopies qui innervent le domaine culturel en général, ses mémoires et utopies, son présent fugace, ses espérances tenaces.

ESSAI

Le cinéma documentaire, il convient donc d'en repenser résolument l'archéologie. Et le monde, on voit combien il nourrit inquiétudes et suspicion. Ne devrait-on pas s'employer à déployer des espaces de réflexion et de création en des dimensions anthropologiques ? Les écoles de cinéma sauraient y refonder, y ressourcer, si besoins étaient, leurs pédagogies. La notion de *l'essai* se donnerait alors comme particulièrement stimulante afin d'animer les dynamiques de formation. Cette notion est marquée par le gros et passionnant et jamais démodé livre de Michel de Montaigne, qui date du XVI^e siècle, mais retenons ici aussi des textes des philosophes Max Bense (lire « L'essai et sa prose », 1947) et de Theodor Adorno (lire « L'essai comme forme », 1957), ou encore les réflexions de Jean Starobinski, historien des idées, théoricien de la littérature et médecin psychiatre : ils participent à nos réflexions et pratiques : l'essai est une forme qui travaille contre les orthodoxies de pensées, contre les formes dominantes des représentations, qui ont pour finalité objective de tenir caché les règles elles-mêmes qui les légitiment.

Pour que le geste de l'essai s'accomplisse il faut qu'il soit issu de l'expérimentation sur le terrain de la vie matérielle et intellectuelle

appréhendée dans ses expressions les plus quotidiennes. L'essai essaye de mettre à l'épreuve la nécessaire subjectivité de l'auteur au travers de son écriture, son style. « On n'essaie pas d'écrire, on essaye pas de connaître, on essaye de voir comment un objet se comporte littérairement, c'est-à-dire qu'on pose une question, on procède à une expérience. » (Max Bense) C'est l'objet abordé qui fait l'essai, ou dit à l'envers, c'est l'essai, les questions qui le fondent, qui construisent son objet, qui essaie de le construire en objet de connaissance. L'essai crée de la réalité à partir d'une préoccupation subjective qui déconfigure les états des choses, les connaissances acquises, afin de les reconfigurer autrement, par montages nouveaux. « C'est pourquoi la loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie. » affirme Adorno.

Pas le temps ici de développer à quel point les méthodes essayistiques d'Aby Warburg, voir son *Atlas Mnémosyne*, ces extraordinaires montages – collages d'images pour tenter de figurer les évolutions et violences du monde. Il y a là une œuvre centrale, parfaitement contemporaine, qui devrait faire partie du Teaching Documentary, avec les écrits de Georges Didi Huberman, dont l'exposition et le livre qui l'accompagne est d'une inspiration forte, très forte, "Atlas - How to Carry the World on One's Back ?"

Ce titre même me permet d'ajouter que l'essai émerge et s'impose particulièrement en période d'inquiétudes, de crise de conscience, d'identité, de valeurs..., il est un apport constitutif de la modernité, il interagit dans les inquiétudes contemporaines, il révèle les malaises dans ses écritures mêmes, il dégage du réel de territoires de réflexion – l'essai, c'est la forme qui pense, oui.

Et que l'on pense à des cinéastes – essayistes tels Haroun Farocki, Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi, à Joanna Hadjithomas et Khalil Joreige, à

sa façon à un Alan Berliner, ou à un Jean-Pierre Gorin, qui explique que « The subject matter is what matters to the subject. » (le sujet d'une œuvre est ce qui travaille son auteur.) Ces gens-là ne font pas des films *sur*, mais *avec* les objets de connaissance qu'ils construisent eux-mêmes. Ces bonnes gens et d'autres ont été et sont nos interlocuteurs à Genève – ils inventent des récits, tâtonnent, connaissent parfois des « trous noirs », développent à la manière de musiciens des rythmes fait de syncopes, de ruptures, de relances... vs les efficacités des storytellings et des univers désertés par les corps faits de chair et de pensée.

Cette citation de J.B. Pontalis, écrivain et psychanalyste est parfaitement éclairante, « La pensée ne compte que si elle est la métaphore d'un corps. » (dans *Loin*, 1980)

No doubt, to teach documentary, we have to think essay ! We have to practice essay!

CHUTE

FILM ROBERT FRANK – 8'

S8 Stones 1981

Notes :

Commande de documenter photographiquement les Stones à NYC en vue d'une pochette de disque – film de 8' muet : spectacle cassé en mille plans montés en rafales, approche iconoclaste et rock – en prise avec le monde musical des Stones – quand le spectacle de la rue impose sa chorégraphie. Cette spectaculaire cassure du film en sa moitié exactement. Changement de bobine. Les plans prennent le temps, le montage respire cette espèce de taumachie qui n'a pas de sens, puisque cet homme ne demande rien, pas d'argent ; la dimension ludique, poétique et critique s'offre à l'entendement du spectateur. Son entendement sans son, sa compréhension toute visuelle

et silencieuse. Le jeu de cette danse entre corps humain et corps mécaniques des voitures ; le poésies de ce dialogue muet entre la piéton et les conducteurs fait de surprise et d'incommunicabilité, malgré le nettoyage de l'interface entre les voitures et la rue, il faut que le parebrise soit clean !; la critique de l'état d'une société inégalitaire, qui voit un homme modeste survivre par l'exécution de tâches modestes au profit des possesseurs de voitures. Et puis, les images de réalité augmentée et le multimédia !, ces textes en surimpressions sur les images de rue, cette question récurrente pour le cinéma du réel, ce JE qui regarde pour tenter de voir pour de vrai, ces mots à chercher, à trouver, à dire. Cette quête du récit, dont deux cuisiniers hilares, deux jeunes femmes amusées et un homme grave sont les témoins. Quant à la chaîne fermée sur elle-même avec un cadenas, cette métaphore est laissée à notre appréciation !

By the way... documentary, fiction, experimental ? an essay, a film du réel, une transubstantiation du réel en une réalité passionnante qui n'a besoin d'aucune plus-value virtuelle pour faire sens, pour partager du sens.

Savoir faire cela dans nos écoles de cinéma, tout en menant une réflexion intelligente et décalée par rapport au marché, afin d'augmenter notre capacité de raconter le monde, d'essayer d'en faire émerger des récits aux linéarités rhyzomatiques. De vraies histoires qui sauront faire s'adapter les tablettes de diffusion à elles, oui.

J'ai employé auparavant le mot *contemporain*...

Nous nous devons de travailler avec – et non pour – les étudiant-es, de sorte qu'ils puissent faire leur cette sagesse de Giorgio Agamben : « Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les

lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité. »

The next Conference will be named... TEACHING CINEMA DU REEL AND IT'S essayistic dimensions... Yes ?

Jean Perret