

ENTRE NOS MAINS ET LA QUESTION DU DOCUMENTAIRE ANALYSE FILMIQUE

par

Éric Busson, professeur de lettres, formateur en CAV
Académie de Toulouse.

Le documentaire, un autre cinéma, c'est le titre que donne Guy Gautier à son livre consacré au documentaire¹. Il pose ainsi la dimension cinématographique du documentaire comme une évidence, mais il introduit aussi implicitement une distinction entre cinéma documentaire et cinéma de fiction. Étudier *Entre nos mains* avec des élèves est l'occasion de les amener à s'interroger sur la spécificité de ce cinéma : peut-on donner une définition du cinéma documentaire ? Quelle esthétique le caractérise ? Y a-t-il des procédés techniques ou narratifs qui permettraient à coup sûr de distinguer un documentaire d'un film de fiction ?

L'analyse d'un premier extrait permettra de repérer quelques caractéristiques techniques et de poser une éventuelle définition. Nous confronterons cette définition à la dernière scène du film, la scène de la comédie musicale. Comment cette scène, qui relève d'un genre cinématographique bien identifié, pourrait-elle encore être une scène de documentaire ?

Enfin, en fonction des réponses apportées, nous verrons comment traiter un film comme *Ressources humaines*, de Laurent Cantet, qui, par bien des aspects, entretient la confusion entre fiction et documentaire.

ANALYSE DE LA SÉQUENCE « SYLVIE » (chapitre 2 du DVD)

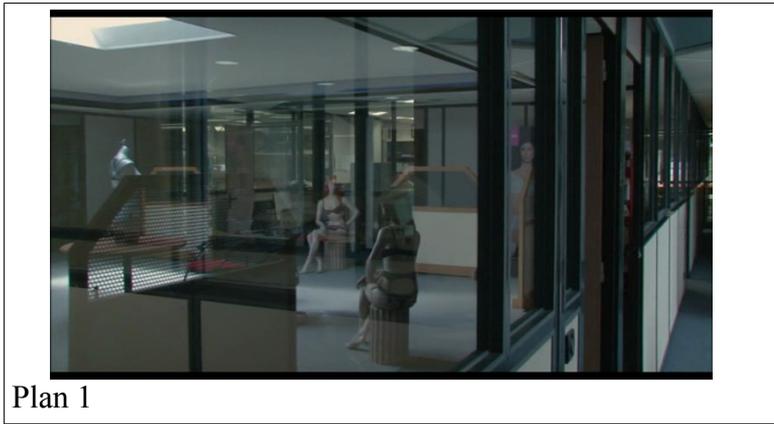
La séquence dure un peu plus de trois minutes, pour quatorze plans.

Le cinéma documentaire est une représentation de la réalité, un regard que le cinéaste porte sur cette réalité. Ainsi, tous les choix techniques participent de cette subjectivité.

Dans cette séquence, Mariana Otero fait découvrir au spectateur le personnage de Sylvie (ce terme de « personnage », employé par les documentaristes, souligne bien qu'il n'y a aucune doute sur cette distance que le cinéaste introduit entre la réalité et son film). Au moment du tournage, elle ne sait pas quel personnage important deviendra Sylvie. C'est la grande différence avec la fiction : le film se construit en même temps qu'il se tourne et il n'est pas, comme dans la fiction, la mise en images d'un scénario précis préexistant. On peut même penser que Mariana Otero a des préventions contre Sylvie et que celle-ci ne la séduit pas beaucoup. Les cadrages font partager ces interrogations au spectateur. En revanche, le montage (réalisé alors que toute l'histoire de la SCOP est terminée) anticipe sur le rôle de Sylvie plus tard.

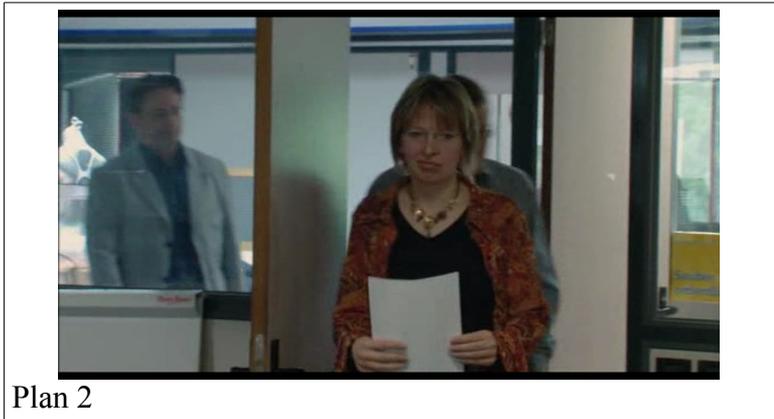
L'analyse de la séquence renvoie aussi au film en train de se faire tout en faisant apparaître les intentions du cinéaste. Déjà, la première séquence du film, dans un montage alterné montre d'abord le bas de l'usine puis les dirigeants, en haut. Le spectateur a l'impression que ces deux univers ne communiquent pas. (On va voir que ça se résout à la fin du film avec le chant de la chorale.) La séquence que nous analysons reprend ce type d'opposition.

Dès la première image, Mariana Otero semble interroger le spectateur par ce plan sur les mannequins derrière une vitre, comme des fantômes symbolisant les incertitudes sur le devenir de l'entreprise. Les surcadrages et les reflets sur la vitre donnent une coloration fantastique à l'image.



Plan 1

Ensuite, elle se positionne dans le bureau, et filme les gens qui arrivent, les cadres qui montent le projet. Mise en scène et jeu d'analogie : la personne apparaît à travers la vitre, comme les mannequins juste avant (plan 2). Le plan est assez long, les personnages semblent mal à l'aise devant la caméra et le dialogue est inintéressant : peut-être a-t-on là ce qui fait la spécificité du documentaire et que la fiction aurait du mal la reproduire, la banalité du quotidien. En effet, on saisit les dialogues au vif, pas toujours intéressants.



Plan 2

Puis, un plan en plongée sur les cartons annonce le dernier plan du film avec le commentaire de Sylvie. C'est donc bien le montage qui vient corriger *a posteriori* les interprétations que le spectateur fait des images. Ce plan l'amène dans le monde d'en bas, avec le chef du personnel. Sylvie parle, sans que l'on puisse la voir (plan 7).



Plan 7

On voit son regard, elle parle à quelqu'un qui est hors champ. La caméra est portée, caractéristique du cinéma documentaire. En fiction, on a le champ/contre champ dans les dialogues. Dans les

documentaires, en principe on n'en a pas. Donc, la réalisatrice recourt à l'astuce du raccord regard et du raccord son pour montrer ce champ/contre champ. Puis on entend celui qui parle hors champ (plan 8).



Plan 8

Sylvie apparaît ensuite en gros plan. Puis troisième stade de la découverte de Sylvie : regard caméra (très rare en fiction). En documentaire, la caméra ne se cache pas, le regard caméra est courant. Ici, la réalisatrice n'apparaît pas, mais le hors-champ la fait exister : Sylvie s'adresse à Mariana, et il y a ce regard caméra (plan 9) qui implique le spectateur et qui fait partager le point de vue de la réalisatrice. Sylvie est présentée comme un frein à la SCOP. Dans le montage, le fait de lui donner la parole met en avant cette parole réticente.



Plan 9

On accompagne le personnage de Muriel qui rentre dans la cafétéria, et on voit Sylvie, seule à une table. Les sons sont amplifiés, soulignant encore davantage l'isolement de Sylvie (plan 11).



Plan 11

Si cette analyse de séquence permet de faire apparaître une certaine esthétique, en revanche aucun des aspects techniques ne semble être exclusif au documentaire. Donc, la question demeure encore plus pertinente pour la dernière scène du film.

ANALYSE DE LA SÉQUENCE «COMÉDIE MUSICALE» (dernier chapitre du DVD)

(Voir fichier « Photogrammes comédie musicale »)

Avec cette dernière scène, est-on encore dans un documentaire ? On va regarder les procédés de fiction qu'il y a dans cet extrait, qui dure 4 min. 20 pour une quarantaine de plans. La prise de son est directe, mais l'accompagnement musical a été rajouté au montage.

Paroles : Céline Ruet

Jacqueline Prévost

Fred Fresson

Pascal Collin

Musique : Fred Fresson

ENTRE NOS MAINS - PAROLES DE LA CHANSON

La vieille dame de la lingerie,
Du haut de son siècle et demi,
S'est parfois emmêlé les pieds,
A trébuché, s'est égarée,
Mais n'est jamais tombée.

STARISSIMA
La vieille dame de la lingerie.

Alors, adieu lingerie,
D'hier comme d'aujourd'hui.
Ribambelles de satin,
Jolis rubans de dentelle,
Soutiens-gorges et culottes,
Pour les sauver créons notre SCOP.

S.C.O.P.
S comme Solidaires,
Sortir du redressement judiciaire.
C comme Courageux,
On s'en sortira tous victorieux.
Alors en avant lingerie
D'hier comme d'aujourd'hui. (bis)
Ribambelles de satin,
Jolis rubans de dentelle,
Soutiens-gorges et culottes,
Ce sera la plus belle des SCOP

S.C.O.P.
O comme optimistes :
Nous savons ce projet réaliste.
P persévérants,
Tous unis, quel projet motivant !

Maintenant,
Après avoir travaillé activement,
On obtient ce rendez-vous client.
Mais il a dit non, pas d'argent,
La Scop est réduite à néant.
Alors, adieu lingerie,
D'hier comme d'aujourd'hui,
Ribambelles de satin, (bis)
Jolis rubans de dentelle, (bis)
Soutiens-gorges et culottes
c'en est fini de la SCOP.

Mais de ce projet on sort grandis :
La Scop ça n'est pas une utopie !

S.C.O.P.
Aux entreprises en faillite,
Ne soyez pas pessimistes,
La scop est un projet réaliste ;
Bientôt peut-être la réussite ?

La séquence est construite autour d'un basculement, quand Sylvie annonce (plan 30) : « La Scop est réduite à néant ». Dans la première partie de la scène, nous avons essentiellement des plans fixes et quelques panoramiques : la caméra est posée, sereine ; le projet se met en place. Puis, après l'annonce de l'échec, la façon de filmer change : un long travelling accompagne une ouvrière qui pousse un chariot (plan 33), tandis que d'autres personnages posent des cartons dessus. On pourrait y voir un symbole de départ, d'abandon. Mais le plan 34 qui transgresse la règle des 180° initie un retournement avec Jeanne-Marie qui s'adresse au spectateur pour lui délivrer un message d'espoir : « La scop n'est pas une utopie ! ». Viennent alors des plans sur la chorale qui chante pour le spectateur (plan 37) et des plans sur les ouvrières qui continuent de travailler (Muriel, par exemple, n'enlève pas sa blouse, elle la met) : l'action fait taire la déception et l'énergie de tous les employés de Starissima fait reculer le désespoir. Il y a un *happy end* humain. La réalisatrice fait basculer la morale du film. La scop est un échec économique, mais une réussite humaine. Les personnages sont alors tous rassemblés et nous donnent ce message. Le titre du film prend un sens différent : « Entre NOS mains ! ». Les personnages de l'aventure de Starissima semblent nous dire : « Si on fait quelque chose tous ensemble, on peut y arriver. » Ce n'est pas un hasard si l'avant-dernier plan du film donne la parole à Sylvie contemplant l'entrepôt (plan 40) : « On a une belle vue d'ici » dit-elle. Mais la réalisatrice ajoute : « Je suis à la place des patrons. Nous sommes en train de prendre notre destin en mains. »

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE DE *RESSOURCES HUMAINES* (Laurent Cantet, 1999)

Franck (Jalil Lespert) est un jeune diplômé d'une école de commerce. Pour un stage, il vient dans l'entreprise où travaillent son père ses frères et sœurs et ses amis. Apprenant qu'un plan social est en préparation, tenaillé entre sa fidélité à son milieu d'origine et sa nouvelle appartenance au monde des dirigeants, il prend pourtant fait et cause pour les ouvriers qui se mettent en grève. Quand les grévistes envahissent l'usine, il les accompagne et se heurte à son père qui a préféré continuer le travail. C'est cette scène que nous analysons. (Durée : 5 min 17 s ; 31 plans ; 3 scènes + 4 plans isolés) (Les photogrammes sont dans le fichier « Ressources-Humaines-Photogrammes »)

Quels sont les éléments qui font croire à un documentaire ? Dispositif technique léger ; éclairage naturel ; caméra portée ; point de vue interne (caméra à hauteur d'homme) ; bande-son en prise directe

(confusion) ; acteurs amateurs.

Dans les cinq plans de la première scène, c'est la place de la caméra qui montre que nous n'avons pas affaire à un film documentaire.



Plan 1

La caméra est près de la grille ; point de vue interne. *Cut* (alors que dans un doc, on aurait plutôt un panoramique)



Plan 2

La caméra est légèrement à distance, face aux grévistes. *Cut*



Plan 3

Caméra portée ; suit le mouvement des grévistes, filmés de dos en PRP. *Cut*. Raccord dans l'axe.



Plan 4

On passe à un PM. (Donc, la caméra a reculé pour avoir une vue plus large. Aucune autre caméra n'est visible dans le champ : il y a eu montage et la scène n'est pas prise sur le vif, même si le spectateur en a l'impression.) *Cut.*



Plan 5

Retour à des images « au près ». Caméra portée.



Plan 6

Début de la deuxième scène. La caméra semble attendre les grévistes à l'intérieur de l'atelier. Il aurait donc fallu les précéder.



Plan 13

Le plan 13 en plongée est impossible en documentaire puisqu'il est amené par un raccord dans le mouvement avec le plan 12. De plus, la plongée donne le point de vue des patrons, en plus de la forte valeur symbolique.



Plan 13 bis

Le plan se poursuit par un panoramique qui amène un plan rapproché sur les patrons. L'effet d'opposition est très net.



Plan 23

Plans 22 à 27 champ-contrechamp impossible en documentaire.



Plan 24



Plan 27



Plan 28

Les 4 derniers plans de la séquence rappellent certains plans d'*Entre nos mains*.

La littérature l'a bien montré : toute tentative de classification ou de définition se heurte toujours à l'œuvre inclassable, à l'objet non-identifiable, à l'exemple déroutant ou au contre-exemple problématique. En cinéma, c'est la même chose, et, à moins d'entrer dans le détail des exceptions et de dresser la liste des films récalcitrants à tout essai de définition, il est impossible de définir brièvement et avec exactitude ce qu'est le cinéma documentaire. Les frontières sont floues, plus ou moins ponctuellement transgressées, plus ou moins subtilement déplacées ou gommées. Pourtant, les observations faites dans la présente étude montrent que l'on peut dégager quelques constantes : même s'il y a un scénario préexistant, le film s'écrit réellement au tournage et se corrige au montage ; le tournage garde une certaine spontanéité, qui rend impossible les mises en scène de foule, les répétitions et la multiplication des prises, au contraire d'un film de fiction (cf. l'étude de *Ressources humaines*). Enfin, nous pouvons reprendre un indice mis en avant par Guy Gauthier¹ : dans un documentaire, les personnages jouent leur propre rôle. L'argument est intéressant et permet de lever souvent l'ambiguïté entre documentaire et fiction. Même dans un film comme *Vous n'avez encore rien vu* de Resnais, où les acteurs gardent leurs noms et semblent jouer leur propre rôle, ils sont des personnages de fiction. D'ailleurs, Lambert Wilson, qui a un des rôles principaux du film, déclare qu'il serait incapable d'être lui-même et que ça le gênerait énormément. Même si le personnage a le même nom que lui, c'est un autre Lambert Wilson que joue Lambert Wilson. Ainsi, s'il est arrivé à Mariana Otero de demander à Sylvie de répéter des propos qu'elle avait tenus sans être filmée, ou si la scène finale de la comédie musicale ressortit bien à un genre cinématographique clairement identifié, il n'en reste pas moins vrai que *Entre nos mains* est un documentaire qui sait user de tous les ressorts de la technique et de la narration cinématographiques pour intéresser, émouvoir et captiver le spectateur.

1 Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, 3^e édition, Armand Colin, 2008.