



LES BONNES FEUILLES DE CERISE

La problématique du DOCUMENTAIRE

Du 27 au 31 mars 95, s'est déroulé à l'initiative du C.R.A.C. de Valence un stage du PNF intitulé "Réal et télévision". Cinq jours passionnants qui ont permis aux participants de rencontrer des rédacteurs en chef de Culture Pub (Vladimir Donn), celui de Strip-tease (Jean Libon), un grand reporter (Hervé Brusini), un documentariste (Jean-Louis Berdot). Voici un résumé de la séance initiale où Ignacio Ramonet, Directeur du Monde Diplomatique, a évoqué l'histoire et la problématique du documentaire.

La problématique du documentaire

Le documentaire n'est plus le parent pauvre de la TV. C'est un retournement de situation : on trouve maintenant des documentaires de qualité, des émissions qui se sont imposées en "prime-time" (Thalassa, Envoyé spécial).

Historique du documentaire au cinéma

Le cinéma commence par le documentaire (les Frères Lumière). Le projet est de faire comprendre le monde. Le monde a une identité, un sens caché que le film peut révéler. Se pose donc le problème de la signification. Or chez les Lumière, on choisit l'angle, le cadre, etc. Et le sens entre dans le carré comme dans celui que traçaient les aruspices dans le ciel. Le documentaire commence par cette idée que la vie est là, qu'il suffit de la saisir. Il faut faire "l'inventaire du monde", faire un instantané de la vie de la planète. C'est une idée très identifiée, de nos jours encore, à l'audiovisuel en général. Voir, c'est comprendre.

Or cette idée est discutable, pré-rationaliste. Le rationalisme moderne a plutôt tendance à dire que voir, c'est confondre. C'est l'idée de Galilée ou des Encyclopédistes du XVIIIème : voir, c'est souvent voir quelque chose d'erroné. "Il faut avant tout se méfier de ses yeux" disait Diderot.

Dans ce débat, les documentaristes soviétiques, comme Vertov, montrent que les documentaires sont aussi des créations. Le réel fournit la matière brute que le cinéaste met en ordre, organise pour produire un sens. Le montage est donc la ressource de base de la sémantique du cinéma. Il faut "déchiffrer le monde" (Vertov. Esther Choub est la première à faire des documentaires de montage à partir d'actualités cinématographiques tsaristes : c'est la fameuse Trilogie sur l'histoire de la Russie (1927-28)

Les soviétiques influencent des américains comme Flaherty. Mais la différence entre Flaherty et les russes est que Flaherty est un narrateur. Avec lui, il y a une histoire alors que les russes démontraient une idée abstraite. La parenté avec le film de fiction est manifeste. Dans la fiction, la voix off est rare, c'est une "prothèse sémantique". Art dramatique et montage créent du sens, sans l'aide du commentaire. Le commentaire off sert souvent de clivage entre documentaire et fiction. Chez Flaherty, la question est : peut-on faire un documentaire et en même temps raconter une histoire ? Flaherty s'impose une certaine discipline, un peu comme Cartier-Bresson en photographie, qui pour des



L'Homme d'Aran

questions de principes et de morale, ne recadre jamais. Flaherty fait de la prise de vue une question de morale. Il s'interdit de dire aux personnages ce qu'ils doivent faire.

Mais lui a un scénario et il attend le moment où il pourra prélever le geste, l'attitude, les paroles dont il a besoin pour son scénario. Ses films sont les premiers à être diffusés en salle. Flaherty nous oblige à réfléchir au statut de l'image. Il pose la question morale, celle de l'authenticité du

document, celle de l'engagement du documentariste. Ces questions demeurent posées. Le photographe lauréat du Prix Pulitzer 95 a gagné avec l'image d'une petite fille soudanaise guettée par un vautour. Il s'est suicidé.

Avec Ivens, l'image est construite selon le montage le plus efficace. Ce montage est redoublé par la voix off. C'est la conception traditionnelle du documentaire qui s'impose jusque vers la fin des années 50 : c'est le documentaire à commentaire. Après, suite à la révolution du son magnétique apparaîtra le commentaire en son direct.

Le documentaire à commentaire trouve son expression dans le film de propagande, d'où le débat sur l'influence, la manipulation, les images subliminales, etc. Les documentaires de Leni Riefenstahl sont encore interdits : on craint l'affaiblissement de la raison du spectateur. Cette efficacité du film paraît indiscutable : le Pentagone demande à Capra de réaliser "Pourquoi nous combattons". De nombreux cinéastes ont commencé par le documentaire : Bunuel, Vigo, Epstein, Franju, etc. L'idée répandue est que le documentaire est une bonne école avant la fiction.

Le documentaire à commentaire disparaît quand apparaît la TV. A la fin des années 50, en France, commence l'essor sociologique de la TV. En 1958, il y a un million de TV et chaque année pratiquement ce chiffre double. Or la TV développe des technologies spécifiques : allègement des caméras (il faut pouvoir les transporter), progrès dans la prise de son (apparition du Nagra), amélioration de la synchro image/son (mise au point du chronomètre de précision).



Qui invente le "cinéma direct" ? C'est une conséquence de la TV. Au cinéma, le premier est Richard Leacock qui tourne Primary sur la campagne électorale de J.F. Kennedy. C'est l'époque de la Drew Associates, fondée en 1958 par Leacock, les frères Maysles, Don Pennebaker, Robert Drew. Ce sont les premiers films en son direct. L'esprit du cinéma direct, c'est une véritable révolution parce qu'on entend parler des gens comme vous et moi. Ce qui apparaît alors, c'est la vérité de l'expressivité populaire. Le documentaire ne faisait pas parler les gens car il y avait une dominante de commentaire. Le son de la vie fait irruption dans le documentaire. La révolution, c'est de mettre le son de la radio sur les images du cinéma. L'opérateur se dissimule, se fond dans la population qu'il montre et fait entendre. Un opérateur et cinéaste, Michel Brault, réalisateur d'un court-métrage de dix-sept minutes qui passe pour le manifeste du cinéma direct, rencontre Jean Rouch au séminaire Flaherty en Californie. "Tout ce que nous avons fait en France dans le domaine du cinéma-vérité vient de l'ONF (Office du film canadien) et de Brault" (Jean Rouch). De même, émerge dans les années 60 une école du cinéma new-yorkais qui fait des documentaires dont l'exemple le plus brillant est bien sûr Cassavettes (Shadows 1960).

De ce cinéma-là naissent la Nouvelle Vague en France, le Free Cinéma en Grande Bretagne. Les caméras quittent les studios et retournent dans les rues.

Evolution du documentaire à la télévision

En 57, Ampex crée le magnétoscope. La TV se libère du direct. Elle se crée une mémoire et y gagne en souplesse. C'est le Journal Télévisé qui y gagne le plus et devient le genre télévisuel par excellence.



En 1959, c'est le premier numéro de Cinq Colonnes à la Une (la même année qu'A bout de souffle). Pierre Desgraupes dans ses mémoires (Hors Antenne) explique le succès : "On savait faire des documentaires, le JT. Mais ce qui manquait, c'était que les reportages étaient faits par des journalistes. J'ai ajouté un réalisateur. Car l'info à la télé est un spectacle, qui a donc besoin d'un metteur en scène". La première émission de Cinq Colonnes à la Une est mise en scène de A à Z. Avant le

reportage sur le soldat Robert, les "événements d'Algérie étaient une guerre invisible. De 58 à 69, Alain Peyrefitte est le grand organisateur du JT. Il y donc une censure politique. Censure tatillonne au JT, censure beaucoup plus relâchée à Cinq Colonnes à la Une. Cette émission apparaissait alors comme beaucoup moins alignées que le JT.

Le cinéma est obligé de répondre à la TV. Cette réponse est double. Le cinéma de fiction est amené à faire ce qui est le plus contraire à la TV. La TV, c'est petit et noir et blanc. Le cinéma fait dans le grand (Cinémascopie, Todd AO,...) et la couleur (qui se généralise alors).

Par ailleurs, le cinéma essaie de lutter sur le même terrain, de rivaliser d'intimisme : le noir et blanc, les gens, etc. C'est la Nouvelle Vague, c'est le cinéma d'auteur, mais aussi la floraison des jeunes cinémas (en Suisse, dans de nombreux pays du Tiers-Monde).

Le rythme TV

La TV impose son rythme. Le rythme TV, c'est celui des publicités. Les spots apparaissent au début des années soixante. Ils ont subi une évolution sensible. Ils ont diminué de deux à trois fois en durée : on est passé de une minute environ à vingt secondes. Pour une raison simple, les spots sont les seuls textes audiovisuels payants en fonction de leur durée. Il faut être expressif dans le moins de temps possible. Or le nombre de plans n'a pas diminué, c'est la durée de chaque plan qui s'est réduite. Un spot de vingt secondes compte environ soixante plans. Le public s'est habitué à lire très vite ces micro-récits en deux parties (une histoire + un message commercial). Le rythme des spots s'est accéléré. Le plan doit ne contenir qu'une seule chose pour être lisible, d'où la prédominance du Très Gros Plan. Dans un spot, il ne doit pas y avoir de lectures multiples, aléatoires. Les spots retrouvent les procédés d'Eisenstein. Le spot exclut le plan-séquence. La TV toute entière se trouve contaminée car il est difficile de passer à un rythme beaucoup plus lent. Il y a une accélération générale du rythme, et donc dans les magazines et les documentaires. Certains cinéastes choisissent au contraire de ralentir le rythme : Van der Kokken, les Straub, Depardon. Le rythme est un clivage fort, c'est un problème de morale.

La question de la crédibilité

On connaît les dérives du JT ou de certains documentaires : reconstitutions par des acteurs, simulation d'agressions racistes, utilisation d'images d'archives, usages de faux (charnier de Timisoara, débarquement US en Somalie,...), présence sélective (moins de caméras pour montrer la détresse kurde, ou tchéchène, que pour monter la Guerre du Golfe), interviews truquées (Poivre d'Arvor et Castro)

Tout cela pose la question de la crédibilité. Voyons quels sont les éléments qui crédibilisent ?

Rappelons d'abord la thèse de Foucault. Pendant des siècles, l'Occident a vécu sur la "vérité-foudre", c'est à dire la vérité qui a lieu une fois, en un lieu, pour un personnage. L'exemple, c'est celui de l'oracle. La vérité-foudre existe encore : ce sont les chefs de secte, papes, gourous, etc. A partir du XVIIIème, apparaît la "vérité-ciel" : partout, toujours et pour tous. Mais les deux vérités ont leurs prêtres, leur censure. Est-on plus libre avec la vérité-science et ses prêtres-universitaires ?

Pour la crédibilité, il en va de même.



On peut distinguer trois périodes : les actualités cinématographiques (jusqu'aux années 60), le JT (depuis les années 60) et l'info TV (Apparue à la fin des années 80). Les fonctionnements sont très différents. Les actualités cinématographiques sont sur le principe du documentaire à commentaire. C'est la voix-off qui crédibilise : voix anonyme qui souffle le sens aux images, à la façon du souffleur de théâtre. C'est une voix allégorique, la Voix de l'Information, voix

théologique qui suggère le sens. On peut parler de coup d'état sémantique. Le commentaire cherche à faire taire le sens des images et à imposer le sens du son.

Le JT est différent. Il travaille dans un registre opposé. Ici, la voix n'est pas anonyme, elle est incarnée. Il y a sur-identification du présentateur. C'est lui qui crédibilise. La sympathie dont il bénéficie de la part du spectateur est la marque du contrat de confiance entre JT et téléspectateur. Le présentateur est clairement identifié, son nom est donné en début de journal, il me regarde droit dans les yeux, signe de franchise. Dans le JT, c'est la présence incarnée du présentateur qui crédibilise.

Les chaînes d'info (CNN, LCI,...), chaînes d'info continue, planétaire jouent sur deux critères : le temps réel et le direct. Plus de présentateur, il ne peut pas être là 24h/24h. La crédibilité se fait par le biais de la technologie.

D'abord, il y a la multiplicité des écrans, le mur d'images venus du monde entier, et qui nous assure que la rédaction est en prise directe avec l'événement. Les présentateurs sont insérés dans une machinerie : le studio où l'on voit que le travail se poursuit, où passent des journalistes porteurs de dépêches. Enfin, il y a les connexions exotiques en direct, témoignages d'une ubiquité qui rend crédible. La chaîne peut me montrer l'Australie quand elle veut, elle est donc puissante, et ne peut me mentir puisqu'elle me montre instantanément ce dont elle parle

Evidemment, les trois mécanismes qui viennent d'être décrits sont crédibles. Mais ils peuvent nous mentir.

La deuxième partie du discours d'Ignacio Ramonet était une analyse de divers documents susceptibles d'alimenter la réflexion sur le documentaire et son rapport au réel. Ont été successivement montrés et analysés :

*"Lettre de Sibérie" (les quatre séquences consacrées à Iakoutsk)

*"L'effet Kouletchov" de F. Niney (diffusé par Arte dans le cadre d'une soirée thématique intitulée "Faux et usage de faux")

*Le premier numéro de "Cinq Colonnes à la Une" : le reportage consacré au sergent Robert (qui se trouve dans la cassette "Quarante ans de TV" de l'INA)

*Le passage de "Propaganda" (diffusé par l'INA) consacré aux guerres coloniales.

*Un film d'agence présentant les faits marquants des années 80

*Le travail de Pierre Carle concernant la fausse interview de Fidel Castro par Patrick Poivre d'Arvor.

*Une intervention de Schneiderman dans Bouillon de Culture.