

Le 24 mai dernier l'association Lecture Jeunesse organisait une journée d'étude consacrée au documentaire.

INTRODUCTION , HELENE SAGNET, DIRECTRICE DE LECTURE JEUNESSE

Pour organiser cette journée, nous sommes partis d'un constat, celui de l'appétence des jeunes lecteurs, et notamment des filles, pour les récits de vie, les témoignages et ce qu'on peut appeler la littérature « réalité »... Lorsque la sociologue Christine Détrez mène en 2002 une enquête auprès de 1500 adolescents de l'Ardèche, les jeunes filles interrogées citent comme livres marquants : *Moi christiane F*¹, *L'herbe bleue*² et *le journal d'Anne Franck*³. Au-delà de ce phénomène, et à côté du succès d'*Harry Potter*⁴ et du retour du merveilleux, on observe que de nombreux élèves éprouvent de réelles difficultés face aux récits de l'imaginaire et ne parviennent pas à y entrer. Plus globalement encore, en 2006 le marché du livre est marqué par un recul de la littérature de fiction (-0.5%) et une hausse de 1.5 % des essais et documents.

Dans le champ cinématographique, des films tels *qu'Être et avoir*⁵, *Le cauchemar de Darwin*⁶ ou ceux de Michael Moore ont rencontré un réel succès. Mais les vives polémiques nées autour de ces films nous amènent aussi très vite à nous poser la question de la définition de l'approche documentaire et des frontières du genre.

La question se pose avec encore plus d'acuité lorsque la télévision, après le phénomène « télé-réalité », propose désormais des programmes qu'elle qualifie de « docu-fiction » – *L'odyssée de l'espèce*⁷ par exemple.

Autre support, la bande dessinée. Elle a longtemps été un mode d'expression totalement tourné du côté de l'imaginaire et de l'évasion. Mais elle réintroduit aujourd'hui le réel, notamment dans la BD reportage, thème qui a d'ailleurs récemment fait l'objet d'une exposition au centre Pompidou à Paris (de décembre 2006 à avril 2007).

Faut-il voir ici une évolution de la société ? Est-ce que le public est bien à la recherche de l'effet de réel, du vrai, qui serait devenu aujourd'hui la valeur première du bien culturel que les médias lui proposent ? Ou bien assiste-t-on davantage à une confusion des genres et à une certaine confusion des esprits ?

¹ Kai Hermann Gallimard, 1983

² Anonyme, Pocket jeunesse, 2003

³ Livre de poche, 1977

⁴ J.K. Rowling, Gallimard jeunesse, T.1 à T.7, 1999 à 2007

⁵ Nicolas Philibert, 2002

⁶ Hubert Sauper, 2004

⁷ Jacques Malaterre, 2002

Certains documents se donnent clairement pour de la fiction, d'autres affichent une volonté documentaire, c'est-à-dire rendre compte de la réalité, d'autres encore proposent une réalité scénarisée, subjectivée.

Réalité et fiction s'entrecroisent, et posent la question de la représentation du réel, de sa mise en mots et en images. Cette question n'est pas uniquement esthétique, elle induit également un positionnement éthique. On propose en effet au public un certain rapport à la réalité et donc des modes de construction du sens. Or le documentaire doit bien permettre de se confronter au réel, de mieux comprendre le monde, pas de jouer avec. Et ces enjeux là, de connaissance et de compréhension, sont particulièrement signifiants pour un jeune public.

François Jost, théoricien de l'image, spécialiste de l'image télévisuelle s'est d'abord interrogé sur les notions d'image, de fiction et de réalité et nous a montré comment nos certitudes vacillent face à des programmes qui se situent entre réalité et fiction, notamment sous le nom de « docu-fiction ». Puis Jean Breschand, cinéaste, nous a donné quelques éléments de définition de ce qu'on peut appeler le cinéma documentaire aujourd'hui. Jean-Paul Colleyn, anthropologue, est revenu sur les formes d'expression que sont la fiction et le documentaire ; formes différentes mais non opposées qui se contaminent déjà depuis longtemps. Thomas Dartige, éditeur chez Gallimard, nous a fait revenir du côté du livre, en évoquant les ouvrages documentaires pour la jeunesse, textes et images donc. Nous lui avons demandé de bien vouloir expliciter les procédés éditoriaux et pédagogiques utilisés pour rendre compte du réel. Après avoir ainsi défini les supports eux-mêmes, et les modalités de rapport au réel qu'ils instaurent, nous nous sommes demandé comment travailler à partir du documentaire avec un public adolescent, c'est-à-dire comment traiter avec eux des enjeux d'éducation aux médias, de maîtrise de l'information et du savoir. Etienne Récamier, formateur à l'IUFM et au Clemi (Centre de liaison de l'enseignement et des moyens d'information) a évoqué son travail d'éducation aux médias par le biais des supports documentaires photographiques, télévisuels ou cinématographiques. Ce travail est également mené en bibliothèque notamment par l'association Images en bibliothèque ; sa déléguée générale, Dominique Margot, ainsi que Jean-Luc Du Val, membre de l'association et vidéothécaire à la médiathèque L'Odyssee de Lomme sont venus exposer une action en direction du public adolescent : « Rencontre avec le cinéma documentaire ». Enfin nous avons conclu cette journée en cédant la parole à un créateur, l'auteur de bande dessinée Etienne Davodeau, représentant de ce genre passionnant qu'est la BD de reportage.

François Jost est professeur à la Sorbonne-Nouvelle Paris III. Il y dirige le Centre d'Etudes sur l'Image et le Son Médiatiques (CEISME) et enseigne l'analyse de la télévision et la sémiologie audiovisuelle. Spécialiste de l'image, il a contribué, ces dernières années, à développer en France les études théoriques sur la télévision par la direction de numéros de revues et de colloques.

Scénariste et réalisateur, il a écrit entre 1977 et 1987 divers programmes pour la télévision (diffusés sur M6 et TF1). Il a réalisé plusieurs films, dont l'un, *La Mort du révolutionnaire, hallucinée*, a reçu trois prix (Festival international du jeune cinéma, Hyères et Belfort, 1979). Il est aussi l'auteur d'un roman, *Les Thermes de Stabies* (MK Littérature, 1990).

LA TELEVISION ENTRE REALITE ET FICTION

La télévision - vecteur d'information toujours particulièrement important chez les jeunes - semble s'être largement emparée du terme « documentaire » pour qualifier des programmes vastes et divers. « Reality show », « docu-réalité », « docufiction », « docu-soap », « télé-réalité », les appellations sont multiples et la confusion des esprits de plus en plus grandes. Où commence la réalité, où commence la fiction dans le docu-fiction, par exemple ?

Les chaînes proposent des formes hybrides qui peuvent faire vaciller nos certitudes et rendre malaisée la construction du sens, pour ne pas parler de vérité. Alors comment les étiquettes influent sur la réception des documents ?

▪ Les débats et désaccords autour des notions de « fiction » et de « réalité » sont encore nombreux et les tentatives de définitions restent audacieuses. Christian Metz⁸ par exemple affirmait que « tout film est une fiction ». Mais, de son côté, le cinéaste Jean-Luc Godard estime que « le cinéma est la vérité 24 fois par seconde ». D'autres considèrent le journal télévisé comme une fiction, alors que certains films de fiction sont estampillés « histoire vraie »...

Si l'on s'en tient aux dictionnaires, la fiction est une invention, par opposition à la réalité, alors que l'image est la reproduction d'un objet réel. Mais quand il y a image, où commence la fiction ? Avec le récit ?

⁸ Il fut professeur de cinéma à l'École des hautes études en sciences sociales et fondateur de la sémiologie.

Platon pensait que ontologiquement l'image était l'élément le plus trompeur - théorie d'ailleurs ravivée, entre autres par Baudrillard, avec l'arrivée de l'image numérique - et jusqu'au XVII^e siècle, le terme « fiction » était synonyme de « mensonge ».

Mais, si c'est en fait avec le récit que commence la fiction, doit-on considérer tout journal télévisé comme une fiction (mensonge) du seul fait qu'il est fait avec des images ?

Roger Odin⁹, inscrit le récit dans une perte de l'ici et du maintenant. Tout événement, s'il est raconté, suppose une défection de l'ici-maintenant : il est révolu ou ailleurs. Ainsi, plus la distance est prononcée, plus on s'éloigne du moment de l'action, plus on va vers le récit. Un récit passé sera alors plus fictionnel qu'un récit présent.

François Jost rejette néanmoins toutes ces définitions. Pour lui, l'image déforme la réalité. Mais ni plus ni moins que la langue, et, même si la langue est déformation, cela n'empêche...

▪ Ce qui n'empêche pas le récepteur de faire la distinction entre le vrai et le faux. Stricto sensu, il n'y a fiction que s'il y a invention (et non pas déformation).

Aujourd'hui, les promesses des chaînes révèlent une méconnaissance croissante du concept fiction/réalité et l'étiquetage générique n'est pas toujours sincère.

Que penser par exemple de *L'Odyssee de l'espèce*¹⁰, qualifié de « docu-fiction ». S'agit-il d'un documentaire ou d'une fiction ? Lors d'une interview radio, le professeur Yves Coppens a affirmé que ce film pouvait tout à fait être montré comme la réalité, notamment à des enfants.

Pourtant, si l'on considère que la réalité pré-existe au documentaire, il ne s'agit pas ici de documentaire.

Le cas de l'émission *Popstar* est nettement plus inquiétant. Ce programme de télé-réalité, monté de toutes pièces, n'est en aucune façon un documentaire. Pourtant, il a été déposé et donc subventionné comme tel...

L'absence d'acteurs constitue bien évidemment l'une des caractéristiques majeures du documentaire. Il ne s'agit pas de mettre en scène une situation jouée, mais de filmer de « vrais » gens qui restent eux-mêmes face à la caméra. Dès qu'il y a acteurs, il y a fiction, et ce, quelle que soit la matière du document.

⁹ Professeur, Département d'études et de recherches cinématographiques et audiovisuelles, Université de Paris III Sorbonne-Nouvelle

¹⁰ 2002, réalisé par Jacques Malaterre, écrit par Jacques Dubuisson et Michel Fessler sur une idée originale de Hervé Dresen. Directeur scientifique : Pr. Yves Coppens

La fiction n'est donc pas dans l'objet raconté, mais dans le sujet qui la raconte. Il est parfois assez ardu de faire la distinction entre un « Je-origine » réel et un « Je-origine » fictionnel. Par exemple, dans le cas d'une autobiographie, les voix du narrateur et de l'auteur (qui sont la même personne, mais à des temps différents du récit) s'entrecroisent et se confondent. Pour prendre un cas littéraire, *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust n'est pas une autobiographie puisque le « Je » du narrateur n'est pas celui de l'auteur.

▪ En 1973 et 1979, Jean Frappat produisait une émission intitulée *Fiction-Réalité*. Des metteurs en scène de théâtre, de cinéma et de télévision devaient réaliser un film de fiction à partir d'un texte d'interview réelle dont ils ne connaissaient ni l'origine ni le contexte. Comment créer un personnage à partir de rien, juste d'une pensée ?

Dans l'extrait que François Jost nous a proposé de visionner, Pierre Fresnay rejoue les mots qu'a prononcé Claude Lévi-Strauss au cours d'une interview. Bien qu'il s'agisse des mots mêmes de l'ethnologue, le seul fait qu'ils soient joués par un « je-origine » fictif, un acteur, transforme cette interview en fiction. L'interview de Pierre Fresnay est fictive mais chaque mot prononcé est issu du réel.

Toute fiction est en partie factuelle dès lors qu'elle comprend des éléments plus ou moins sensibles de notre réalité. Inversement, le documentaire peut comporter des indices de fictionnalisation. Pour qu'un film ou qu'une émission soit considéré comme une fiction, il faut en plus la construction d'un monde, avec ses lois et sa cohérence propres (proches mais différentes du nôtre). La fiction est un parasite du réel.

▪ Les cinéastes peuvent ainsi jouer de la « feintise », cet entre-fiction-et-réalité. Alors que la fiction ne cherche pas à « tromper » (elle « fait comme » la réalité), la « feintise » feint d'être le réel.

Les séquences d'ouverture et de fermeture de *La sortie des usines Lumière*¹¹ traduisent assez nettement la confusion engendrée par la feintise. En effet, il est plus que probable que les ouvriers entraient et sortaient ainsi chaque jour. Peut-être le jour du tournage étaient-ils juste un peu mieux vêtus. Il ne s'agit pas de fiction, pourtant l'éventualité d'une mise en scène empêche aussi de parler de pure réalité. La feintise relève donc du probable. Un exemple plus actuel ? Des journalistes filment monsieur Sarkozy en train de faire son jogging : on peut supposer que ce dernier court chaque jour, mais ce jour là, les choses ont peut-être été un peu arrangées.

¹¹ Film de Louis Lumière, 1895

La feintise montre donc des choses qui pourraient se passer hors caméra, qui pourraient être la réalité.

François Jost distingue plusieurs niveaux de « feintise » :

La feintise itérative (à laquelle peuvent se rapporter les deux exemples ci-dessus) appartient au domaine du probable.

La feintise diégétique induit la construction de personnages. Lorsqu'au journal télévisé on filme un chômeur en train de faire des recherches d'emplois par téléphone, on choisit de mettre en scène une action plus visuelle - que l'envoi de mails par exemple mais qui ne correspond pas forcément à la réalité quotidienne vécue par le chômeur en question.

La feintise énonciative s'inscrit très nettement dans le domaine du faux, comme par exemple le faux JT de la chaîne belge RTBF (qui d'ailleurs avait d'abord été présenté, à tort, comme un « docu-fiction » en 2006).

▪ Le mélange des genres remporte actuellement un succès certain. Depuis une vingtaine d'années, les gens sont de plus en plus intéressés par la réalité. La communication télévisuelle repose tout entière sur les promesses faites aux spectateurs – on prétend nous montrer la réalité – et les étiquettes attribuées aux programmes jouent sur la confusion des genres.

La télévision use et abuse de l'ambiguïté : diffuser une image et laisser supposer que tel ou tel journaliste se trouvait sur place au moment d'un événement ; introduire des images numériques parmi des images « réelles » ; retransmettre un programme et prétendre être en direct ; « montrer » la réalité en présentant une fiction...

Finalement, Platon avait sans doute raison lorsqu'il affirmait que l'idée était plus vraie que l'image. Aujourd'hui, pour prouver un fait, il faut le montrer. Pour affirmer que le taux de chômage est en baisse, il faut montrer quelqu'un déclarant « j'ai trouvé du travail ! ». Les journalistes, au temps de Platon, auraient été des sophistes.

L'objectif de tout documentaire est d'apporter la connaissance. Mais tenter de rendre le monde plus intelligible, ne signifie pas poser sa caméra en un lieu et attendre que quelque chose se passe. C'est une création, une construction.

Jean Breschand est cinéaste, réalisateur, entre autres de *Métropolitaines* (1995), *Le retour du monde* (2003) et *L'Aménagement du territoire* (2006), son dernier film. Pendant longtemps, il a été rédacteur pour *Vertigo*, revue dont il est co-fondateur. En 2003, il publie *Le Documentaire : l'autre face du cinéma* (Les cahiers du cinéma, « Les petits cahiers »).

LE CINEMA DOCUMENTAIRE, A LA FRONTIERE DU REEL : LES RAISONS DU SUCCES

Nous devons sans aucun doute le premier grand documentaire de l'histoire du cinéma à l'américain Robert Flaherty. Explorateur du Grand Nord Canadien, ce dernier décida de filmer durant quinze mois, entre 1912 et 1919, le quotidien d'un esquimau, Nanouk, de sa femme, Nyla, et de leurs enfants, près de Port Huron, dans la baie de Hudson. Présenté au public en 1922, ce film connut un véritable succès et son influence sur la production documentaire fut considérable dans le monde entier.

C'est donc tout naturellement par la diffusion d'extraits choisis que Jean Breschand a commencé son intervention.

▪ *Nanouk, l'esquimau*¹²

Dès l'ouverture, transparaît le caractère pédagogique du film, avec la localisation précise du village sur une carte. Mais au-delà de la volonté informatrice apparaît déjà la nécessité d'inventer un monde. Le lieu de vie des esquimaux est complètement revu et reconsidéré par le cinéaste, qui choisit de mettre en exergue certaines caractéristiques déterminantes de la présence de Nanouk et des siens.

Le premier plan, un paysage de glace filmé depuis un bateau, trahit la présence d'un regard, celui d'un personnage, celui du cinéaste. Néanmoins, la caméra reste fixe et ne montre pas le contrechamp (point de vue qui aurait sûrement été adopté en fiction).

L'approche double de Robert Flaherty est particulièrement sensible dans certaines séquences du film. D'une part, il désirait saisir « sur le vif » la vie de ces esquimaux. Mais d'autre part, il souhaitait les utiliser comme acteurs non professionnels dans des mises en scènes documentaires.

Pour Nicolas Philibert, réalisateur français du documentaire *Être et avoir* (2001), « un cinéaste ne filme pas le réel, il le fait émerger » en impliquant les personnages dans une mise en scène.

¹² *Nanouk, l'esquimau* (1922), disponible dans le coffret DVD *Robert Flaherty* aux éditions du Montparnasse

Nous sommes donc indéniablement face à de la mise en scène lorsque Nanouk, sa femme, ses enfants et son chien sortent un par un d'un minuscule canot. Pourtant, en choisissant un axe fixe et en ne découpant pas cette action, Robert Flaherty utilise un des fondements de la démarche documentaire et fait émerger, derrière une amusante image, le sens. Dans les années 70, tenir ainsi la durée devient un enjeu pour la prise de conscience de la brièveté, de l'intensification ou de la longueur d'un événement, d'un instant.

Cette technique se retrouve dans la séquence de la pêche aux morses qui pose toute la problématique du documentaire. Pour filmer cette période d'affût, le cinéaste est contraint de se positionner derrière les chasseurs, afin de ne pas les gêner. Toute la force de la séquence relève de la durée. Le plan est fixe. Les coupes sont volontaires. Robert Flaherty choisit de filmer par petits bouts et refait le point au fur et à mesure que les hommes avancent. Il ne change d'axe qu'à la mort du morse et se poste alors à la lisière de la terre et de la mer pour filmer les chasseurs faisant rouler l'animal, avant de le découper et de commencer à le manger, sur place.

Dans ce documentaire, Robert Flaherty est d'ailleurs surtout intéressé par la chasse elle-même et par la façon dont elle va satisfaire la faim de Nanouk et des siens. Le film est une série de chasses et ne raconte finalement que ça. En choisissant cet axe de lecture, Robert Flaherty occulte toute une partie du quotidien des esquimaux et se concentre sur ce qui, à ses yeux, en constitue la principale substance.

▪ En 1926, dans une critique du film *Moana* de Robert Flaherty pour le *New York Sun*, le cinéaste anglais John Grierson utilise pour la première fois le terme *documentary* pour désigner la dramatisation de la vie quotidienne. Il signe alors le deuxième acte de naissance de ce genre particulier. John Grierson est considéré par beaucoup comme le père du cinéma britannique. Fondateur du Film Center¹³ en 1935, il participe activement à la création et à la diffusion de films documentaires. Entre 1930 et 1938, il est employé par la General Post Office de Londres pour produire des films documentaires sur l'entreprise. C'est à cette époque que l'investissement des gouvernements et des majors permet la création de structures telles que la BBC ou l'Office National du Film du Canada (ONF) dont John Grierson devient le premier commissaire en 1939.

Le cinéma documentaire évolue alors significativement. Les débuts de la postsynchronisation permettent enfin d'associer l'image au son. Ce dernier, retravaillé, amélioré, donne

¹³ Un service centralisé qui finance et conseille les studios de cinéma documentaire

véritablement une qualité de présence et du poids aux personnages. Il pose une ambiance et prête un effet de réel à ce que l'on voit à l'écran.

En 1948, le théoricien et journaliste Alexandre Astruc publie l'article *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo* dans *L'Ecran français*. Il voit dans le cinéma un langage, une véritable forme d'expression aussi souple et subtile que l'écrit.

En 1954, l'invention des premiers Nagra portatifs autonomes transforment les pratiques. L'allègement du matériel rend les déplacements beaucoup plus faciles.

▪ Depuis la fin des années 20, il existe une grande ligne de partage entre une démarche documentaire et le dispositif de tournage mis en place dans le secteur télévisuel. Il semble que la télévision ne cherche pas à faire émerger le réel, mais plutôt à donner un sens à l'image. Un journaliste, un caméraman et un preneur de son se rendent sur un lieu mais ignorent tout de ce qu'ils vont filmer. Aucune étude, aucun travail d'enquête préalable n'a été mené, aucun axe n'a été défini. Les images sont ensuite envoyées à un monteur qui se trouve parfois à des kilomètres du lieu de tournage, qui ne connaît ni l'équipe, ni l'événement. Il va choisir un certain nombre de plans parmi les rushes et envoyer le montage à un rédacteur, chargé d'écrire un commentaire. Il s'agit d'une machine économique de production de l'image. Il n'est pas question de faire émerger quelque chose du réel. Personne n'est réellement impliqué dans ce qui est filmé. Personne ne se demande « Qu'est-ce que je cherche à voir ? Qu'est-ce que je cherche à comprendre, à faire émerger de cette réalité ? »

La télé-réalité est sans doute l'exemple le plus extrême de mise en scène. Dans des programmes tels que *Loft Story*, les participants doivent signer des contrats et obéir aux décisions de la production. Ils n'ont ni journaux, ni télévision, ni livres et vivent totalement coupés du monde pendant plusieurs semaines. Tout se construit en huis clos, y compris le dispositif de tournage puisqu'il n'y a aucun angle mort (excepté les toilettes). Il s'agit véritablement d'une émission montée de toutes pièces, à mille lieues de la réalité.

▪ Si l'on peut avoir l'impression que le nombre de documentaires diffusés sur le petit écran a augmenté, il ne faut pas faire l'amalgame entre des programmes dont les genres, les contenus, la visée et la portée sont très différents. En réalité, il n'y a plus de véritables documentaires à la télévision. Et si les producteurs sont allés chercher du côté des salles une possibilité de visibilité, le cinéma aurait lui aussi bénéficié d'un élargissement de la catégorie et, surtout, d'un concours de circonstances.

En effet, si l'on s'en tient aux chiffres fournis par les documents CNC, on s'aperçoit qu'en 2000 le cinéma documentaire représentait 0,2 % des entrées en salle, 3,6 % en 2004, 1,7% en 2005 et seulement 0,9 % en 2007.

Alors pourquoi voulons-nous encore croire au succès du documentaire ? Ce désir d'un supplément de réalité tient peut-être de la nécessité de rétablir une relation au monde réel par le biais d'un travail politique. Le documentaire doit se laisser du temps pour mettre en place ce lien et pour comprendre la relation – la différence – entre construction d'un savoir et construction d'un perçu.

Jean-Paul Colleyn est anthropologue, réalisateur d'une trentaine de films documentaires, auteur de plusieurs livres et de nombreux articles consacrés à l'anthropologie, au Mali - où il a effectué des recherches de terrain de 1972 à ce jour - et à l'anthropologie visuelle. Il a enseigné deux ans à New York University et dirige actuellement le programme « Vérité et Fiction » à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS).

Fiction et documentaire se contaminent depuis déjà bien longtemps. Pour Jean-Paul Colleyn, cette querelle des genres est éternelle, insoluble... mais pas dramatique. Après tout, la science non plus, malgré ses efforts n'est jamais *purement* scientifique.

Mais le spectateur ne détient pas toujours les clefs de compréhension nécessaires à la bonne réception d'un documentaire. Il ne lui est pas toujours possible de faire le constat d'une adéquation entre réel et documentaire.

ESSAI DE DEFINITION, L'APPROCHE DOCUMENTAIRE : ENTRE REALITE ET FICTION

Savons-nous réellement ce qui se cache derrière cette notion de « fiction » que l'on use et banalise à l'excès ? Dans le problème des genres, la fiction est synonyme de « feintise » (voir l'intervention de François Jost). Le réalisateur invite le spectateur à découvrir une histoire inventée. Il s'agit d'un exercice ludique de création d'un monde imaginaire - une fois la scène tournée, les morts peuvent se relever. Il faut radicalement distinguer le documentaire d'une performance ou d'une fiction. Le critère de la présence ou non d'acteurs ne permet pas de distinguer clairement documentaire et fiction. Les films historiques (ou « préhistoriques ») peuvent recourir à des acteurs (les personnages réels ayant forcément disparu), mais s'efforcer de respecter toutes les informations scientifiques disponibles. Toutefois, l'information scientifique, dans la mesure où elle s'articule en théorie, peut se rapprocher de la fiction : on raconte une histoire hypothétique à partir des faits connus. Il ne faut toutefois pas confondre hypothèse théorique et fiction, car les intentions sont différentes, bien que la théorie d'un auteur ou d'un documentariste puisse être déclarée « fictionnelle » par d'autres auteurs. Dans le cas de films historiques ou Yves Coppens¹⁴ a d'ailleurs été largement critiqué par certains scientifiques au sujet du « docu-fiction » *L'Odyssée de l'espèce* qui prétendait nous montrer la réalité par le biais d'un univers recréé et d'une histoire inventée. Personne d'entre nous n'est parfaitement conscient des théories dont il est lui-même porteur. Il ne nous vient pas spontanément à l'esprit

¹⁴ Paléontologue et paléoanthropologue français, directeur scientifique sur le tournage de *L'odyssée de l'espèce* (2002)

de raconter l'histoire du monde d'une manière différente de celle que nous avons assimilée par héritage culturel. Là encore, théorie inconsciente n'est pas exactement synonyme de fiction. Le documentaire qui « triche » doit être contesté, mais il faut le distinguer du documentaire qui met en scène car d'une certaine manière, le cadrage, la lumière, le choix des personnages, la durée des plans, le choix des séquences constituent une mise en scène. On peut opposer une mise en scène forte d'une prise de vue spontanée, mais cette dernière peut être tout aussi partielle et partielle. Selon Christian Metz¹⁵, c'est au spectateur que revient la charge d'assurer la continuité. Mais face à des films tels que *Le cauchemar de Darwin*¹⁶, il est impossible de savoir si le réalisateur nous trompe ou se trompe lui-même en suggérant des relations causales non démontrées

▪ Pendant longtemps, le documentaire a été fondé sur l'idée d'objectivité. Mais un regard n'est jamais neutre ; il est lesté par la culture, l'éducation, le langage, le sexe, l'extraction sociale, etc. Le documentaire répond à une démarche de son auteur. Œuvre de création, il propose une vision particulière, subjective de la réalité. Même les documentaristes désireux d'être les plus neutres et les plus fidèles possibles à la réalité ont une façon personnelle de filmer et de montrer.

Dans les années 1960, l'anthropologue et cinéaste français Jean Rouch s'est imposé comme un précurseur de la Nouvelle Vague, en se mettant en scène, en impliquant les gens filmés et en proposant un regard double, comparé et partagé, sur ses films. Il estimait que l'implication du cinéaste, la présence ou le gommage de sa présence influent conditionnent la forme et le sens d'un film, tant sur les plans esthétiques et éthiques que sur sa réception.

La mode aujourd'hui invite à confondre les genres, ce qui revient à dire que tout est fiction. Mais un documentariste peut-il tout se permettre ? A force de repousser les limites du genre et de jouer avec ses caractéristiques, ne risque-t-on pas de perdre le sens et l'essence du documentaire ? Les enjeux économiques influent également considérablement sur la création comme sur la diffusion et l'on voit apparaître des pratiques plus ou moins contestables, telles que la multiplication des couches sonores, l'accompagnement de l'image par une musique de

¹⁵ (1915-1995). Il fut professeur de cinéma à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et fondateur de la sémiologie.

¹⁶ Hubert Sauper, 2004

suspense... Les polémiques autour des films *Bowling for Columbine*¹⁷ et *Le cauchemar de Darwin*¹⁸ lors de leur sortie en salle ont été très utiles et ont permis de lever le voile sur certaines idées fausses.

En effet, il ne faut pas croire que les documentaires sont soudainement devenus plus artificiels, grâce, notamment aux progrès de la technique. Nous ne sommes pas passé « du cru au cuit » du jour au lendemain. *Nanouk, l'esquimau*¹⁹ (voir l'intervention de Jean Breschand) était déjà chargé d'artifices (musique, montage ...). Robert Flaherty n'était pas ethnologue, mais géologue et cinéaste. Il serait certainement très surpris de découvrir qu'aujourd'hui son film est considéré comme l'ancêtre du film documentaire. Il pensait avoir compris l'essence des Inuits, à savoir la lutte de l'individu contre la nature. Il livre donc un film préparé, très « cuit » mais pas insincère ; il montre ce qu'il croit être vrai, il recrée un univers proche de sa mythologie personnelle.

Durant la Seconde Guerre mondiale, les gouvernements ont encouragé la production documentaire et de nombreux films admirables ont pu être réalisés, dont l'esthétique magnifiait souvent les mouvements de la nature, le travail des hommes ou leur hérisme. D'une certaine manière, le documentaire a évolué vers davantage de sobriété, se débarrassant du lyrisme, du commentaire emphatique et de la musique. Aujourd'hui, on réintroduit des artifices de fiction, comme en témoigne la vague d'anthropomorphisation avec des films tels que *La marche de l'empereur*²⁰, mais le phénomène n'est pas neuf.

▪ Bill Nichols²¹, théoricien et historien américain spécialiste du cinéma documentaire, professeur en études cinématographiques à la San Francisco State University, distingue plusieurs modes permettant d'analyser et d'identifier les différents types de documentaires :

⇒ **Le documentaire d'exposition** : Il s'agit du mode de la conférence. Quelqu'un expose ce qu'il sait - le vrai - sur un ton généralement neutre. Ce type de films - dont font partie les documentaires animaliers - se veut parfaitement objectif ; les commentaires expliquent précisément comment interpréter l'image. Nombreux sont ceux qui ont critiqué ce mode, qui l'ont jugé « ringard », estimant déplacée la dictature d'un réalisateur usant d'un droit divin. Ce mode est moins choquant lorsqu'il s'agit de documentaires sur les fonds marins, les volcans, voire les

¹⁷ Michael Moore, 2002

¹⁸ Hubert Sauper, 2004

¹⁹ Robert Flaherty, 1922

²⁰ Luc Jacquet, 2004

²¹ *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington : Indiana University Press, 1991

animaux que lorsqu'il s'agit d'être humains, par exemple dans les films ethnographiques. Les humains, en effet, ont la capacité de s'exprimer et de s'expliquer et l'auteur a moins de raison des s'arroger le monopole de discours. Certains films d'exposition peuvent néanmoins revêtir clairement la forme d'essai, c'est-à-dire un point de vue personnel sur une question particulière. C'est le cas de nombreux films du cinéaste français Chris Marker, dans lesquels le commentaire s'apparente plutôt à un texte d'auteur. Ainsi, dans *Le tombeau d'Alexandre* (1993), Chris Marker s'adresse à Alexandre Ivanovitch Medvedkine, cinéaste russe décédé en 1989. Dans *Le Joli mai* (1963), la voix d'Yves Montand nous entraîne dans le Paris de 1962, juste à la fin de la guerre d'Algérie. Certains textes de Chris Marker ont été publiés²², mais séparés de l'image, les mots perdent un peu de leur force : ils ont été écrits pour le cinéma.

Dans *Le sang des bêtes* (1949), Georges Franju s'intéresse aux abattoirs de la Villette et de Vaugirard, à Paris. C'est un film violent, polémique et d'une certaine manière militant, qui visait à *dénoncer la violence ordinaire de notre société*.

⇒ **Le documentaire d'observation** : Telle une « mouche sur le mur » (« *A fly on the wall* »), le réalisateur doit se faire oublier sur les lieux du tournage. Son regard, sa présence, ne doivent pas interférer avec la saisie de la caméra et du magnétophone. Ce mode est fondé sur une volonté de montrer la réalité fidèlement (mais est-ce vraiment possible ?). Le documentaire d'observation participe souvent d'une philosophie positiviste un peu trop simple, mais les matériaux qu'il produit sont très intéressants car les enregistrements se présentent avec le moins d'artifices possible. On parle également d'*unprivileged camera style*, une prise de vue sans privilège.

Les films de la documentariste suisse Jacqueline Veuve, par exemple, sont à la fois beaux et efficaces - pas d'artifices, pas de musique, peu de montage, mais on pourrait objecter qu'ils procèdent parfois d'une fétichisation du réel, au sens de respect maniaque de ses apparences.

⇒ **Le documentaire d'interaction** : Ici, le cinéaste établit une relation d'interaction avec les gens qu'il filme. Dans ce domaine, Jean Rouch est sans doute le cinéaste le plus inventif, non seulement en France, mais au niveau mondial. Il conçoit véritablement ses films comme une expérience partagée et dans ce domaine, il a franchi le seuil de la fiction en proposant des « ethno-fictions » basées sur un scénario improvisé collectivement avec ses amis nigériens (*Moi un noir, jaguar, Cocorico M. Poulet, Madame l'eau*, etc.)

²² *Commentaires* (1961) et *Commentaires 2* (1967) au Seuil

Le documentaire réflexif : Ce mode s'est répandu à partir de la seconde moitié des années 80. Dans ce mode documentaire, le récit qui parle de sa propre création, il raconte le film en train de se faire, il intègre sa propre critique. Le documentaire se fait forcément personnel et créatif, les deux écueils étant l'effacement de l'objet supposé du film et parfois ne certaine complaisance. Pour ne citer que l'excellence, dans son *Sottovocce* (1993), Claudio Papienza entremêle le passé et le présent ; il alterne les images filmées des habitants de Roccascalegna - village des Abruzzes - avec les photos de leurs ancêtres et recourt même à des scènes de fiction. Dans *Les scènes de chasse au sanglier* (2007), le même cinéaste va jusqu'à incorporer un événement personnel au récit : la mort de son père survenue pendant le tournage.

⇒ **Le documentaire performatif** : C'est sans doute le mode favori de Jean Rouch. Ici, la caméra provoque la réalité et le réalisateur se met en scène pour montrer, présenter ce qu'il vient de filmer. La notion de performatif est empruntée à la linguistique, l'énoncé performatif étant celui qui crée sa propre réalité, comme par exemple dans l'annonce « la séance est ouverte ! ». Le mode performatif peut aussi concerner des séquences à l'intérieur d'un film recourant aussi à d'autres modes. Ainsi, dans *Chronique d'un été*, Marceline Loridan, qui ne voulait pas évoquer la mémoire de son père disparu dans un camp d'extermination devant une équipe installée pour la filmer, a accepté de marcher en s'adressant à son père. Elle portait un micro-cravate et elle était filmée à partir de la 2CV de Jean Rouch.

Tous ces modes sont à distinguer du mode d'invention ludique de la fiction. Le pacte conclu avec le spectateur, grâce à une série de signes et d'indices invitent à considérer ce qui s'est passé devant la caméra comme une réalité historique ; ce qui ne veut pas dire que le documentaire s'oppose à la fiction comme la vérité au mensonge. Parfois, le recours à la fiction est nécessaire si l'on veut aborder des vérités qui ne peuvent être filmées, notamment en ce qui concerne la drogue, la prostitution, la mafia, la corruption, etc. Simplement, l'invitation à accorder une certaine factualité historique aux événements montrés n'est pas la même. Néanmoins, il ne faut surtout pas opposer fiction et vérité. La fiction est avant tout une convention.

▪ Le documentaire a des vertus extraordinaires en matière d'éducation à la citoyenneté.. Visionner un documentaire, tout comme le concevoir, n'est pas un dérivatif ou une distraction, c'est un travail. Le *glamour* et la beauté ne font pas partie des objectifs obligés du genre. Aujourd'hui, on cherche à rendre le documentaire plus attractif en dissimulant sa visée et sa

portée informatives ; on triche, on trafique le contrat documentaire, mais le mélange des genres ne produit d'effets positifs que lorsqu'il augmente la lucidité du spectateur quant au statut de l'image ou de la réalisation cinématographique. Il est de toute façon très difficile de réaliser des films sans jamais tricher. On ne peut pas couvrir un fait social dans son intégralité. On est obligé de couper, d'inverser des plans, de donner quelques coups de pouce à un réel qui résiste. Même dans le documentaire le plus honnête, il y a toujours un peu de cuisine : les aliments ne sont jamais présentés bruts, non coupés, non épluchés et crus. Mais certains réalisateurs assaisonnent plus que d'autres avec des parfums de laboratoires.

Après des études de lettres et de sociologie, Thomas Dartige fait ses débuts aux éditions Actes Sud. Pendant sept ans, il est responsable des livres pour enfants à la Direction du Livre de la Fnac où il crée notamment le label « Attention Talent » et le guide *200 romans Jeunesse, bibliothèque idéale pour les 7-12 ans*. En 2002, il rejoint Gallimard Jeunesse pour s'occuper de la coédition des ouvrages documentaires et devient, un an plus tard, responsable éditorial du département.

LES OUVRAGES DOCUMENTAIRES POUR LA JEUNESSE AUJOURD'HUI : INFORMATION, NARRATION, REFLEXION... ET TENDANCE A LA FICTION ?

Faire reculer les frontières de la connaissance, bouleverser la perception du réel, mêler esthétique et pédagogique, tels sont les enjeux de l'édition documentaire. Depuis quelques années, cette dernière exploite de nouvelles images, s'autorise de nouveaux discours, intègre de nouveaux savoirs, explore de nouveaux thèmes et n'hésite pas, au sein d'un même ouvrage, à mêler information, narration et réflexion. Le développement des techniques, en matière de graphisme comme à tous les niveaux de fabrication du livre, permet des présentations nouvelles. L'évolution du goût influence les choix de maquettes et d'illustrations. L'édition doit également s'adapter aux changements profonds de la société, aux progrès de la vulgarisation, à la transformation des modèles éducatifs...

En 1988, Pierre Marchand et Peter Kindersley nous promettaient déjà, avec « Les yeux de la découverte » des livres qui nous montrent ce que les autres nous racontent. Cette collection a remporté un vif succès international et symbolise parfaitement ce que certains considèrent, à tort ou à raison, comme l'âge d'or du documentaire. Elle propose des « livres musées » dont les expositions de photographies sont accompagnées de légendes évoquant les commentaires d'un guide. Elle s'inscrit parfaitement dans la tradition encyclopédiste qui, au siècle des Lumières, souhaitait recenser, conserver, transmettre à tous un savoir universel.

Mais depuis une trentaine d'années, certains thèmes documentaires ont connu une véritable révolution iconographique. L'imagerie **scientifique** (rayons X, rayon gamma, caméras endoscopiques, résonance magnétique, télescope spatial Hubble, satelliteŠ) a repoussé les frontières de l'invisible (l'infiniment petit et l'infiniment grand) et modifié profondément notre perception du corps humain et de l'Univers. L'imagerie **numérique**, grâce à des logiciels de traitement d'image mêlant photographies et images de synthèse permettent de reconstituer, de

manière photoréaliste, des lieux inaccessibles (une chambre magmatique avant l'éruption d'un volcan), des espèces animales disparues (modèle de tyrannosaure disparu il y a plus de 65 millions d'années), d'assister à l'édification de la Grande Pyramide (comme dans un docufiction de la BBC) ou de visiter le tombeau de Khéops (avec des images qui s'inspirent des meilleurs jeux vidéo). Dès lors, il est devenu essentiel d'éduquer les jeunes lecteurs à ces nouvelles images, qui constituent leur paysage visuel, pour les aider à questionner la représentation du réel".

- A côté des savoirs encyclopédiques et scolaires, on assiste aujourd'hui à un développement de ce que Thomas Dartige appelle les pratiques « buissonnières » (télévision, Internet, loisirs culturels, mémoires familiale, magazines...), qui engendrent une inégalité notable des connaissances entre les individus. Il est important d'aider les enfants et les adolescents à se construire, à inventer, à relier, à actualiser leurs connaissances pour qu'ils ne cessent de questionner le monde qui les entoure. L'enjeu des éditeurs est alors de créer un lien, une passerelle, permettant d'unifier et de compléter les acquis afin de créer de nouvelles motivations. En sortant d'une approche purement abstraite, l'édition documentaire peut donner un sens nouveau aux savoirs scolaires. Ces derniers puisent certainement aux yeux des élèves un surcroît de sens et d'intérêt quand ils « prouvent » leur utilité dans la vraie vie.

- L'absence de l'histoire récente dans les programmes, tant à l'école qu'au collège ou au lycée, le « jargon » complexe des journaux télévisés associé à un flot trop rapide d'images, rendent souvent le discours d'actualité inaccessible aux jeunes. Le dictionnaire *Les mille mots de l'info* (Gallimard jeunesse, 2006) aborde le problème de cet hermétisme de l'information. A travers une sélection des termes les plus couramment employés, cet outil pédagogique apporte des clés de compréhension indispensables aux adolescents, mais aussi aux parents ou enseignants.

- Les ouvrages documentaires tendent de manière générale vers un discours de plus en plus narratif et même fictionnel. La collection « Sur les traces », par exemple, permet aux lecteurs de découvrir une époque, un événement, un personnage en suivant les traces des grands de ce monde (Ulysse, Léonard de Vinci, Arthur...). Les récits sont écrits par des spécialistes qui s'appuient sur des textes historiques ou mythologiques participant d'une culture commune. De son côté, *Enfants d'ici, parents d'ailleurs* (Gallimard jeunesse, 2005) aborde le thème de l'exode rural et de l'immigration en mêlant savant et ordinaire, social et intime, histoire et

mémoire, documentaire et fiction, photographies et dessins. Pour traduire la dimension humaine, épique ou intime, chaque immigration est introduite par le récit d'un enfant d'aujourd'hui qui raconte l'histoire de sa famille. La fiction est ici une convention et l'auteur a dû éviter de nombreux écueils pour que cet enfant inventé ne devienne pas le porte-parole d'une communauté. Le récit doit avant tout permettre au lecteur de comprendre le mot « immigration ». De grandes illustrations représentent l'enfant narrateur, sa famille, ses lieux de mémoires et se mêlent à des photographies évoquant le lien entre mémoire et histoire, fiction et documentaire. Le récit permet également d'aborder des sujets plus culturels, comme la langue, la musique, les fêtes, la religion. Des témoignages complètent l'ouvrage et offrent des éclairages sur les grands thèmes transversaux de la mémoire des immigrants (le voyage, le travail, l'école, le logement...).

La collection « Journal d'un enfant » propose quant à elle d'évoquer les grands moments de la civilisation humaine, les cultures, les pays... par le biais du journal intime d'un enfant d'une autre époque ou d'un autre continent.

De ces ouvrages émerge la volonté de combattre des discours simplistes, amnésiques ou démagogiques, de lutter contre l'oubli, le silence, l'ignorance, l'incompréhension entre les générations et les tensions entre les individus d'origines différentes.

- Le choix d'ancrer la connaissance dans une dimension affective – en estimant que l'apprentissage est facilité et non parasité par une certaine émotion – s'appuie sur la conviction que la narration, en proposant une organisation du réel à travers un point de vue, est peut-être à même d'en offrir une explication.

Beaucoup craignent que cette approche de la réalité engendre une confusion certaine chez les enfants et adolescents, brouillant les repères entre réel et imaginaire. Mais, il ne faut pas réduire trop rapidement la narration à la seule fiction. En outre, Thomas Dartige insiste sur l'importance de ne pas sous-estimer les capacités du lecteur, même très jeune, à prendre du recul, à faire la part entre émotion, information et réflexion.

Etienne Récamier est formateur à l'IUFM et coordonnateur du Centre de Liaison de l'Enseignement et des Médias d'Information (CLEMI) de l'académie de Paris.

Institution nationale et internationale créée en 1983, le CLEMI est un établissement du ministère de l'Education Nationale dont la principale mission est de « promouvoir, notamment par des actions de formation, l'utilisation pluraliste des moyens d'information dans l'enseignement, afin de favoriser une meilleure compréhension par les élèves du monde qui les entoure, tout en développant leur sens critique. » (Décret d'avril 1993)

Pour mener à bien son action, le CLEMI propose donc des stages de formation aux médias, des animations au sein même des classes, des ressources en ligne (Clemi.org) mais aussi **participe** à l'organisation d'événements divers tels que l'exposition « BD Reporter » qui s'est déroulée de décembre 2006 à avril 2007 au Centre Georges Pompidou de Paris ou la Semaine de la Presse dans l'Ecole (chaque année en mars).

EDUQUER AUX MEDIAS A PARTIR DU SUPPORT DOCUMENTAIRE A L'ECOLE

Le matin même Etienne Récamier animait, en collaboration avec un professeur d'arts plastiques, une séance de deux heures dans une classe de BEP mécanique automobile d'un Lycée Professionnel de Paris, deuxième rencontre autour du « langage de l'image ».

Précédemment, les élèves avaient bénéficié d'une sensibilisation au langage filmique, avec notamment la diffusion d'un film promotionnel sur les métiers de la mécanique automobile. Ils s'étaient alors interrogés sur la mise en image de la réalité, de leur réalité.

- L'image documentaire n'est pas une reproduction, mais une représentation du réel. Les frères Lumière n'ont pas inventé une photocopieuse, mais un art. L'objectif de cette séance de travail a donc été de repérer les éléments constitutifs du documentaire - ce qui différencie une reproduction d'une représentation - et de mettre en évidence les notions d'angle et de point de vue caractéristiques du genre (par opposition au reportage).
- Les élèves ont d'abord travaillé sur un extrait des *Lettres de Sibérie*²³. A travers ce film, le cinéaste français Chris Marker a voulu montrer l'influence du commentaire sur la perception d'un documentaire à partir de trois propositions sonores - musique, texte et son d'ambiance -

²³ 1958, disponible sur le DVD *Propaganda* édité par l'INA (durée 3x2 minutes)

appliquées tour à tour au même montage (une vingtaine de plans sur la ville de Lakhoust en URSS). Etienne Récamier a proposé aux élèves d'étudier les mécanismes et les enjeux du traitement en images et en sons d'une réalité.

Lors de ces interventions, le médiateur (Etienne Récamier) adopte délibérément la position du récepteur - celle des élèves - et non pas celle de l'émetteur. En effet, le récepteur ne se pose pas, par exemple, la question du son synchrone ou ajouté ; pour lui le son et l'image forment un tout.

⇒ **1^{ère} projection** : aucune consigne particulière n'a été donnée aux élèves, le but étant d'abord de recueillir les impressions à chaud et de saisir l'impact sur la réception du point de vue personnel de l'émotion, de la sensation. Ce premier jugement de valeur a ensuite permis d'approfondir : les élèves ont essayé d'analyser le ressenti, de comprendre comment, en tant que récepteurs, ils avaient construit une signification à partir du message reçu.

⇒ **2^e projection** : les élèves ont pris des notes. Ils se sont essentiellement concentrés sur le son et ont tenté d'en identifier les éléments constitutifs dans chaque version.

⇒ **3^e projection** : les élèves ont dû donner un qualificatif à chacun des éléments sonores présents dans chacune des trois versions (3 ou 4 éléments par version).

⇒ **4^e projection** : Cette fois, les élèves ont dû trouver un qualificatif pour chacune des versions.

⇒ **5^e projection** : les élèves ont dessiné un cadre sur une feuille de papier et y ont inscrit un titre accrocheur, en relation avec le point de vue de la mise en images - de l'auteur - pour chacune des versions. Ils ont ensuite scandé ces titres à haute voix. Afin de stimuler leur imagination, ils se sont d'abord appuyés sur des titres de films qu'ils connaissaient. Cet exercice de créativité leur a permis de prendre conscience de la notion de public derrière l'œuvre.

A chacune des étapes, un temps de parole a été laissé aux élèves afin de mettre en commun les réactions, les observations...

▪ **Changement de support : la presse.** Etienne Récamier a proposé aux élèves de travailler sur trois copies d'une même photographie, issue du journal *Le Parisien*. Après avoir observé et

étudié les légendes de divers quotidiens disponibles au CDI, les élèves ont dû imaginer une légende pour chacune des copies. Au cours d'une mise en commun, ils ont ensuite pu s'exprimer et justifier leurs choix.

- Cette séance s'est achevée sur un travail plus concret, en lien avec un sujet d'actualité récent : le match de football de la veille. Les élèves ont essayé de comprendre pourquoi cet événement avait été traité plusieurs fois dans un même journal, *L'Equipe*. Ils ont ainsi pu constater qu'à travers les cinq ou six articles publiés, émergeaient autant d'approches, de points de vue complémentaires sur une même réalité.

- S'informer, c'est donc croiser, multiplier les sources. Le documentaire est un genre dans lequel le point de vue du cinéaste est rapidement mis en avant, exprimé, assumé. Ainsi, un documentaire offre un certain angle de traitement d'une réalité, mais il est indispensable de compléter cette information.

- Une troisième séance avait été programmée, au cours de laquelle les élèves devaient à nouveau visionner le film promotionnel sur les métiers de la mécanique automobile, mais cette fois, avec un regard avisé, aiguisé.

Dominique Margot est déléguée générale d'Images en bibliothèques. Créée en 1989 avec le soutien du Ministère de la culture, cette association a une triple vocation : « valoriser les collections cinématographiques et audiovisuelles des médiathèques, œuvrer pour la reconnaissance d'un savoir-faire collectif et d'une identité professionnelle, animer le réseau des bibliothécaires de l'image ». Elle réunit environ 500 bibliothèques, à travers tout le territoire français, qui ont pour particularité de proposer au public un grand nombre de films (DVD) à emprunter ou à consulter sur place gratuitement. Les collections sont établies, réfléchies en fonction du lieu culturel, de découverte et d'apprentissage que représente une bibliothèque. La Direction du livre et de la Lecture (DLL), par l'intermédiaire du service audiovisuel de la BPI, acquiert pour les bibliothèques les droits de films documentaires non édités. Les bibliothèques peuvent ainsi constituer des catalogues riches - entre 2000 et 3000 titres - comportant des documents qui n'existent plus qu'à travers elles (comme par exemple les collections patrimoniales). Ce système est spécifique à la France.

Images en bibliothèques est également à l'origine du Mois du film Documentaire, créé en 2000 et organisé chaque année en novembre.

Le film documentaire est un outil d'éducation à l'image puisqu'il permet la rencontre d'un auteur et de son point de vue. L'objectif premier de l'association est de faire découvrir le documentaire comme une œuvre, au même titre qu'un tableau ou un livre.

LE FILM DOCUMENTAIRE EN BIBLIOTHEQUE EN DIRECTION DU PUBLIC ADOLESCENT

▪ Les adolescents fréquentent peu les bibliothèques, tous secteurs confondus (livres, musique...). Mais lorsqu'ils viennent, c'est un choix, pris sur leur temps de loisir. Ils sont alors plus ouverts aux suggestions et conseils des bibliothécaires - paramètre de taille lorsqu'il s'agit, par exemple, de compléter leur recherche d'un film de fiction récent par la proposition d'un documentaire.

Depuis plusieurs années, Images en bibliothèque a mis au point un projet de rencontre afin de faire découvrir le cinéma documentaire d'auteur aux adolescents. Quand ces derniers découvrent ce type de films, ils se montrent généralement intéressés, interpellés. Il s'agit pour eux d'une forme de cinéma, de dialogue qui les accroche. Il fallait donc créer un moyen pour faire se rencontrer ce public et ce genre particuliers.

Durant l'année 2006-2007, grâce à la contribution de la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC), l'association a pu établir un partenariat avec des structures scolaires de la région Nord-Pas-de-Calais. C'est en effet au sein des collèges et lycées, par le biais des enseignants, que l'on peut prendre le temps de la découverte.

Dans un premier temps, des binômes (vidéothécaire / enseignant) ont été constitués dans plusieurs villes afin de travailler sur le projet.

- Jean-Luc Du Val, membre du CA de l'association et responsable du secteur musique et arts du spectacle à l'Odyssee (médiathèque de Lomme) est l'un des organisateurs de cette action. Par le biais d'une de ses collègues, responsable du secteur jeunesse, il a pu rencontrer des enseignants concernés, motivés et enthousiasmés par le projet (deux professeurs d'un lycée horticole et un professeur de collège).

Au mois d'avril, Jean-Luc Du Val leur a proposé trois films du cinéaste-photographe hollandais Johan van der Keuken : Dans *Beppie* (1965), le cinéaste a filmé durant plusieurs mois le quotidien d'une petite fille de dix ans, issue du milieu ouvrier d'Amsterdam. *Le masque* (1989) suit le parcours et les réflexions d'un SDF durant les festivités du bicentenaire de la révolution française à Paris. Dans *To Sang Fotostudio* (1997), six personnes traversent la rue Albert-Cuyp à Amsterdam, pour aller se faire « tirer le portrait » par le photographe chinois M. To Sang.

Avant même de voir les films, les trois enseignants ont exprimé une préférence pour *Le masque*, jugeant le thème plus proche de la réalité connue des adolescents. Mais, à l'issue de la projection, ils l'ont finalement trouvé trop ancré dans l'actualité : il y avait alors le risque de créer un débat sur le sujet plutôt que sur le documentaire. Ils ont également tous écarté *To Sang Fotostudio*, trop abstrait. *Beppie* - un film de 38 minutes, en noir et blanc et version originale (néerlandais) sous-titrée - fut donc choisi à l'unanimité, notamment pour sa portée universelle.

- Le 15 mai, Jean-Luc Du Val organisait une première rencontre et invitait la classe de collège (3^e) à venir visionner *Beppie* dans l'auditorium de la médiathèque. Il n'avait donné aucune consigne particulière à leur enseignante, mais cette dernière avait pris à cœur de préparer au mieux la rencontre. Les élèves avaient donc déjà travaillé sur quelques notions cinématographiques (les plans, les séquences, la construction de l'image...) ; ils avaient étudié les débuts du cinéma, analysé des extraits de l'émission *Strip-tease* et réfléchi sur des thèmes tels que « Filmer le réel est-il spectaculaire ? ».

Après une brève présentation de Johan van der Keuken et de son œuvre (cinématographique et photographique), Jean-Luc Du Val a abordé les questions du genre documentaire et de son lien éventuel avec la fiction.

Il a demandé aux élèves d'observer certains détails du film (musique, bruitages...), de distinguer les scènes jouées et les scènes prises sur le vif, et de repérer une erreur de montage. Enfin, il a insisté sur le fait que rien n'était obligatoire : les élèves avaient le droit de s'ennuyer, de ne pas aimer...

A l'issue de la projection, l'enseignante a recueilli à chaud les impressions de ses élèves. Beaucoup ont réagi sur le personnage de Beppie et sur ses préoccupations familiales, proches de celles d'un enfant d'aujourd'hui, des leurs. Tous ont beaucoup aimé le film et, comme les enseignants, en ont ressenti la portée universelle.

Lorsque Jean-Luc Du Val les a interrogés sur des points plus techniques, la plupart ont affirmé ne pas avoir été gênés par le noir et blanc, les sous-titres ou le rythme (qui sans être particulièrement lent est sans doute nettement moins rapide que ce qu'ils ont l'habitude de regarder). Beaucoup ont cependant été étonnés par l'absence de voix-off - dans leur esprit, un film documentaire expliquait et donc commentait une réalité. Enfin, tous avaient repéré les éléments demandés par Jean-Luc Du Val.

De cette séance, a été retenu un sentiment de surprise. Les élèves ont en effet été les premiers étonnés de l'intérêt qu'ils ont porté au film. Non seulement ils ne sont pas ennuyés, mais en plus ils se sont rendu compte que ce type de documents correspondait à leur sensibilité. Sans doute parce que l'un des rôles principaux du documentaire n'est pas d'expliquer une réalité, mais de poser des questions, d'éveiller la curiosité, la conscience.

▪ Il s'agit bien sûr d'un travail expérimental qui doit être affiné, développé et reconnu officiellement. Il est encore trop tôt pour émettre des conclusions ou hypothèses quant à l'issue de cette première expérience. Néanmoins Dominique Margot, Jean-Luc Du Val et l'ensemble d'Images en bibliothèques souhaitent la renouveler dès cette rentrée, en espérant que la mise en place administrative et organisationnelle ne repousse pas les rencontres en fin d'année scolaire.

▪ Etienne Davodeau est auteur de bandes dessinées, scénariste et illustrateur. Après des études d'arts plastiques à la faculté de Rennes, il fonde avec des amis le studio BD Psurde. Son premier ouvrage, *L'homme qui n'aimait pas les arbres*, paraît chez Dargaud en 1992 ; c'est le premier titre d'une série intitulée *Les amis de Saltiel*.

Depuis, il a publié une vingtaine d'albums, dont il assure pour la majorité le texte et l'image. Mais il apprécie également les collaborations et travaille assez régulièrement en tant que scénariste avec d'autres illustrateurs.

Il s'essaye à différents registres : le champ de la jeunesse avec *Max et Zoé* (Delcourt, 1999 à 2003), des adaptations de romans avec *La tour des miracles* (de Georges Brassens, Delcourt, 2003) et, ce dont il est question ici, un travail de BD reportage avec *Rural !, chronique d'une collision politique* (Delcourt, 2001); *Les mauvaises gens, une histoire de militants* (Delcourt, 2005) et *Un homme est mort* (en collaboration avec Kris, Futuropolis, 2006).

En 2005 et 2006, la chaîne France Info lui remet le prix de la bande dessinée d'actualité pour *Les mauvaises gens* et *Un homme est mort*.

LA BANDE DESSINEE DOCUMENTAIRE

▪ Depuis quelques temps, la bande dessinée semble être prise d'une sorte de frénésie. Plus de 4000 titres sont publiés chaque année et, dans ce flot, peu sont assimilables au genre du documentaire.

La bande dessinée a d'abord été un média de rupture avec la réalité. Elle a longtemps été considérée comme une littérature pour enfants et comme une sous-littérature, « de genre ». C'est par l'intermédiaire de la presse que l'on voit émerger une bande dessinée du « réel ». Des auteurs tels que Cabu ou Reiser ont ainsi publié, dans des formats courts, des reportages en bandes dessinées. S'il y en a encore dans *Charlie Hebdo* par exemple, la bande dessinée de reportage est aujourd'hui surtout éditée sous forme d'albums. Un travail long d'enquête, d'immersion et de récit permet aux auteurs de prendre du recul, de s'investir et de creuser un sujet. Ils abordent d'ailleurs plutôt des faits de société, des événements sociaux plutôt que l'actualité.

Dans les années 1980, Jean Teulé publie deux livres – passés relativement inaperçus à l'époque – *Gens de France* et *Gens d'ailleurs* (Rééd. Ego comme X, 2005) dans lesquels il chronique le quotidien de gens un peu étranges. Plus récemment, Joe Sacco – un « Etats-unien » – aborde dans *Palestine* (T.1, Vertige Graphic, 2006) le conflit israélo-palestinien, délibérément du côté palestinien. C'est une des premières tentatives en tant que réelle bande

dessinée. Philippe Squarzoni, quant à lui, explore les retranchements les plus radicaux de la bande dessinée documentaire (*Dol*, Requins Marteaux, 2006).

La bande dessinée sociale semble se développer significativement, touchant un public de plus en large. Ainsi, après le succès de ses albums, Marjane Satrapi s'est vu décerner le Prix du jury à Cannes pour l'adaptation cinématographique de *Persepolis* (L'Association, 2007 pour l'édition intégrale). Pourtant, seulement quelques années plus tôt, lorsque qu'Etienne Davodeau propose *Rural !*, aucune maison d'édition n'en veut, estimant peu vendeuse une histoire de vaches et d'agriculteurs en noir et blanc. Aujourd'hui, les éditeurs se sont rendu compte que ces livres pouvaient toucher les gens et que ce n'est pas tant le sujet qui crée l'intérêt et influe sur la réussite d'un album que la façon dont il est traité.

▪ Tout en s'inscrivant dans une dimension fictionnelle, les histoires d'Etienne Davodeau ont toutes en arrière-plan un contexte social marqué sur lequel se noue l'intrigue. Dans ses albums, pas de créatures merveilleuses, de courses-poursuites intergalactiques ou de combats Vikings, mais des agriculteurs, des militants syndicalistes, des ouvriers en grève... et autant de récits touchants, troublants, révoltants.

Bien plus fasciné par le réel que par l'imaginaire, Etienne Davodeau puise dans son histoire, dans son quotidien et dans son entourage les petits quelque choses qui font les beaux récits. A l'instar de Ken Loach ou Bertrand Tavernier au cinéma, il refuse de se poser en démiurge et cherche à se mettre au niveau de ces gens ordinaires, comme lui, dont il raconte la vie. Dans ses albums, comme dans tout autre support documentaire, émerge le point de vue de l'auteur. Cette subjectivité, Etienne Davodeau y tient et la revendique fortement. Il n'impose pas une parole et un jugement divin. Il pose son regard sur une vie, un événement et exprime avant tout sa propre vision, son ressenti.

Paradoxalement, c'est par la radio que l'envie est née. Fervent auditeur de l'émission *Là-bas si j'y suis* animée par Daniel Mermet sur France Inter, Etienne Davodeau y découvre la force, la matière dramatique de récits de vie quotidienne.

▪ ***Rural !, chronique d'une collision politique, Delcourt, 2001***

Après déjà plusieurs albums, Etienne Davodeau saute le pas de la fiction au réel. C'est sur la guerre d'Algérie qu'il souhaite se concentrer. Mais si l'idée est là, l'inspiration manque à l'appel. Pendant plusieurs mois, l'auteur tourne autour du sujet, cherche un moyen de l'aborder,

s'embourbe. Le hasard frappe finalement à sa porte, une nouvelle idée à la main. Des amis agriculteurs, tout juste décidés à passer leur exploitation en bio, ont reçu un courrier leur apprenant qu'une autoroute allait traverser leurs terres. Sincèrement touché et révolté, Etienne Davodeau comprend alors qu'il tient un récit, un livre. Pendant un an, de l'été 1999 à l'été 2000, il s'installe à la ferme et s'immerge dans le monde agricole. Il enquête, observe, s'informe et dessine, tout.

Au même titre qu'un cinéaste, Etienne Davodeau se sent responsable de l'image qu'il véhicule de ses protagonistes et fait particulièrement attention lorsqu'il manipule leurs propos et leurs vies. Toutefois, il reconnaît qu'entre le personnage qu'il dessine et la personne réelle existe une frontière bien plus évidente qu'en vidéo. On a souvent tendance à penser que ce que l'on voit à la télévision, par exemple, est vrai – parce que si l'image existe, le fait montré existe. Pourtant, une image, quelque soit sa nature, au journal télévisé ou en bande dessinée, est non seulement recréée mais aussi précédée d'intentions. Lorsque l'on cadre, on élimine aussi des éléments que l'on ne montre pas. Pour Etienne Davodeau, une image est par définition un mensonge, au moins par omission. Dans *Rural !*, il se met d'ailleurs en scène comme pour rappeler au lecteur que ce qu'il lit n'est pas la réalité mais une réalité – une interprétation, la sienne.

▪ ***Les mauvaises gens, une histoire de militants, Delcourt, 2005***

C'est lors d'un festival de bandes dessinées aux Pays-Bas, au cours d'une discussion avec un Sud-Américain émigré en France, qu'Etienne Davodeau prend conscience de la richesse narrative de sa propre histoire. Face à la vie trépidante de son interlocuteur, son enfance dans les Mauges, dans un milieu ouvrier, militant, syndicaliste et chrétien lui semble d'abord terne, d'une banalité affligeante. Mais, il se rend vite compte que, finalement, on est toujours un peu l'exotique d'un autre.

Il se met alors à chercher ce qui fait la singularité de ce milieu familial. Il rencontre quelques-uns de ces militants qui ont créé des sections syndicales au début des années 50 ou 60 ; des gens qui ont commencé à travailler en usine au moment où la France s'industrialisait, après la guerre. Il sollicite tout naturellement ses parents – membres de la Jeunesse Ouvrière Chrétienne (JOC), ouvriers en usine dès l'âge de quatorze ans –, souhaitant utiliser leur trajectoire comme le fil rouge d'un mouvement plus large. Dubitatifs, ces derniers ne souhaitent pas être mis en avant et ne croient pas vraiment en l'intérêt, la portée du sujet. Mais c'est surtout le milieu syndicaliste – à travers le prisme de l'enfant et de l'adolescent qu'il était – qu'Etienne Davodeau veut évoquer. Le récit commence à la Libération et se termine le 10 mai

1981, quand apparaît sur les écrans de télévision le visage du nouveau président de la République.

Ignorant les craintes et les critiques, Etienne Davodeau se lance donc dans l'élaboration de l'album. Là encore il se met en scène, jouant sur les effets de miroir, de récit dans le récit. Plusieurs planches le montrent ainsi dessinant une rencontre ou demandant à sa mère des précisions sur tel ou tel lieu. La bande dessinée offre au documentaire des possibilités de représentations bien plus larges que la vidéo. C'est en effet grâce aux souvenirs que l'auteur a pu reconstituer l'image de l'usine disparue dans laquelle, pendant douze ans, sa mère a fabriqué des chaussures.

▪ ***Un homme est mort*, Futuropolis, 2006 (en collaboration avec Kris)**

En 1950, dans un Brest en reconstruction, de violents affrontements opposent les forces de police à des ouvriers en grève. De nombreuses personnes sont blessées et un jeune homme, Edouard Mazé, trouve la mort. La CGT demande alors au cinéaste René Vautier de venir couvrir les événements. Dans l'urgence, ce dernier réalise un film court, projeté chaque soir sur les chantiers en grève, dans des conditions extrêmement rudimentaires. Pour des raisons techniques, le poème de Paul Eluard, *Un homme est mort*, accompagne l'image. A force de diffusion, le film, dont aucune copie n'a été faite, va peu à peu disparaître.

Kris et Etienne Davodeau ont choisi de raconter non pas le film (les grèves et les affrontements) mais les conditions de son tournage et de sa disparition. Pour appuyer leurs recherches, ils se sont adressés, entre autres, à René Vautier et Pierre Cauzien – qui s'est fait amputé après avoir reçu une balle lors des émeutes et qui tente, depuis soixante ans, de se faire reconnaître comme victime. A la fin de l'album, un dossier complète, recontextualise le récit et laisse deviner une démarche documentaire très longue (repérages, recherches historiques, entretiens...). Au départ, Kris – l'instigateur du projet – souhaitait d'ailleurs utiliser cette matière et l'intégrer à la BD.

Cette fois, pas de noir et blanc. L'atmosphère d'urgence, de pression et de violence émerge du brun de la terre qui se mêle au gris du ciel, parsemé çà et là des tâches rouges des drapeaux et du sang. La couleur fait sens au même titre que le reste.

▪ En septembre 2007 sortira le premier tome de *Geronimo* (Dupuis), une série réalisée avec Joub : l'histoire d'un adolescent de seize ans, élevé dans un milieu écolo extrêmement radical qui va brutalement découvrir, en l'espace d'une semaine, la vie urbaine moderne.

▪ **Retrouver l'intégralité de cet entretien dans la rubrique Sélection / Rencontres**

Compte rendu rédigé par Amélie Mondésir, juillet 2007