

# SE RETROUVER DANS UN FILM

JEAN-PAUL COLLEYN  
EHSS

En un premier temps, je m'intéresserai au rôle des experts et des conseillers scientifiques dans les films documentaires. Généralement, lorsqu'un chercheur se voit proposer d'intervenir comme expert, conseiller ou consultant, il accueille la proposition favorablement. Il y voit une occasion de diffuser et de valoriser ses recherches vers un public plus large que le petit cénacle de spécialistes. De plus, l'effort de vulgarisation le pousse à modéliser son savoir. Il arrive même qu'un film influence la pratique scientifique en raison d'un succès médiatique même relatif. Je pense par exemple à la série *Corpus Christi* de Jérôme Prieur et Gérard Mordillat, qui traite de l'historicité du Christ. Ils ont osé un parcours transversal audacieux qu'aucun chercheur isolé n'avait tenté auparavant. Plus souvent qu'une littérature scientifique hyperspécialisée et donc éparpillée, les films invitent faire la synthèse et à trancher dans un débat scientifique.

Si des historiens, des sociologues ou des anthropologues collaborent volontiers à la production de documentaires, les choix successifs imposés par la production et/ou par le réalisateur les amènent souvent à s'interroger sur leur véritable utilité ou sur le respect de leur intégrité professionnelle. Lorsqu'un scientifique est directement interviewé dans un film, il est déjà dérouté par le fait qu'il ne choisit pas les questions. Il n'est pas rare de voir un chercheur s'efforcer d'amener le cinéaste à reformuler ses interrogations, ce qui introduit un certain flottement dans l'entretien. Parfois, chercheurs et journalistes font jeu inégal devant la caméra. L'historienne Colette Beaune, qui a été interrogée sur la vie de Jeanne d'Arc en même temps que certains de ses collègues, raconte par exemple :

*Il y a un côté comique dans cette affaire. Nous avons servi de cautions intellectuelles, indispensables mais négligeables, tous alignés dans l'obscurité verdâtre de notre chère bibliothèque, savants presque desséchés au milieu de nos livres, cherchant à nuancer nos propos, tandis que le journaliste, M. Gay, était filmé cheveux au vent sur fond de vallée mosane, déclinant à tout va des affirmations qui ne sont en fait que des hypothèses.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Colette Beaune, *Jeanne d'Arc, Vérités et légendes*, Paris : Perrin, 240 p.

L'agenda des professionnels des médias exerce une pression formidable sur les énoncés. L'impératif catégorique du « métier » consiste à faciliter la communication à tout prix ; comme si, dès qu'il était question d'un large public, il fallait nécessairement renoncer aux nuances et « servir » aux spectateurs des « vérités » simples. Le problème est que dans maints domaines une vérité toute simple n'en est plus une.

L'historien Christian Delage rapporte que le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale (CHGM) fut consulté au moment de la rédaction du synopsis de *Nuit et Brouillard* (Resnais, 1956, 32 min), mais les historiens du Comité, écartés du montage final, furent très frustrés par cette relégation<sup>2</sup>. Rien ne garantit au spécialiste que des collisions d'images et de mots qui outrepassent sa pensée ne seront pas adoptées. Rien ne garantit à l'historien du Rwanda que ne seront pas accolées à quelques phrases extraites d'une interview des images voyeuristes de violence génocidaire, voire qu'elles n'y seront pas associées plus étroitement encore par l'utilisation de propos en voix « off ». C'est pourquoi je pense qu'il est éminemment souhaitable que les chercheurs possèdent une certaine culture audiovisuelle afin, notamment, de préciser au préalable ce qu'ils ne sont pas prêts à accepter.

D'une manière générale, la personne interviewée par un documentariste n'a pas grand chose à dire quant au montage, final ou pas : Où et comment l'intervention sera-t-elle coupée ? Comment deux propos séparés par une argumentation seront-ils, le cas échéant, rapprochés ? Tel est le genre de questions qui peuvent légitimement être posées. Le « haché menu » des énoncés, qui caractérise moult films documentaires, aussi bien dans l'exploitation d'archives que celle des entretiens, soulève des enjeux de fond ignorés par la plupart des spectateurs. On sait pourtant que la signification des énoncés dépend du contexte. Il n'est pas indifférent de déplacer des énoncés recueillis lors d'un entretien (l'essence du montage réside ici), car c'est leur place au sein d'une séquence qui en détermine l'interprétation. Il est clair que si l'on attribue à Michel Rocard la phrase « La France ne peut accueillir toute la misère du monde » ou « La France ne peut accueillir toute la misère du monde, mais elle doit en prendre sa part », on lui donne un sens complètement différent.

Pour un documentariste, il est de pratique courante d'inverser les paragraphes d'un entretien afin d'améliorer la compréhension, d'ôter ce qui peut faire bruit dans la communication ou de supprimer les digressions. Un film

---

<sup>2</sup> Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'historien et le film*. Paris : Gallimard, 2004.

allège le réel, le rend plus direct, simplifie le récit, mais, ce faisant, il retire incontestablement à l'entretien une partie de sa signification et de son ancrage social.

Un interviewé dont les hésitations sont supprimées au montage peut s'estimer satisfait d'être ainsi « nettoyé » et « amélioré », mais, que se passe-t-il si, précisément, l'enquêté tient à ses hésitations ? Il peut se sentir gêné d'apparaître comme péremptoire, en raison de la disparition des précautions oratoires auxquelles ces silences, ces ralentis, ces éventuelles redondances correspondaient. Telle est la raison pour lesquelles les chercheurs familiers des médias s'évertuent à rendre la coupe plus difficile. Cependant, leur triomphe est souvent illusoire. Ils peuvent avoir l'impression d'avoir réussi à dire ce qu'ils avaient à dire, mais il n'est pas certain que leur volubilité stratégique soit une bonne tactique médiatique. Comme en attestent les campagnes électorales.

Par ailleurs, l'universitaire n'est que rarement consulté sur le cadrage opéré par la caméra. Les pêcheurs tanzaniens du *Cauchemar de Darwin* (*Darwin's Nightmare*, Hubert Sauper, 2003, 110 min) n'ont pas demandé à être filmés en gros plans dans une lumière gris-verdâtre qui rappelle les films d'horreur. Si une secrétaire de Pôle emploi est filmée avec un éclairage qui vient d'en haut afin de souligner ses cernes sous les yeux, elle peut ne pas s'en réjouir, même si le réalisateur avait la louable intention de montrer le caractère éprouvant de son travail. Si je suis anthropologue et que l'on me filme de très loin, je ne serai pas forcément satisfait, moi qui me suis toujours efforcé d'être le plus proche possible des gens sur le terrain, d'incarner « le regard éloigné » rendu célèbre par Claude Lévi-Strauss. L'homme politique qui passe à la télévision est soigneusement maquillé pour paraître plus jeune que son âge. En revanche, lorsque l'on fait intervenir un vieux savant dans un film, on ne lui épargne aucune ride : il faut qu'il ait blanchi sous le harnais.

La vérité factuelle n'est jamais narrativement très efficace : pour avoir une bonne histoire à raconter — et ce n'est pas propre au film — il faut souvent simplifier de manière à paraître parfaitement cohérent et séduisant. Il est toujours risqué de proposer une histoire trop complexe, plurielle, ambiguë, « épaisse » au sens de la description dense chère à Clifford Geertz. On se souvient que Platon condamnait les poètes qu'il accusait de distorsions à des fins esthétiques, mais dans un documentaire dit « de création », le réalisateur s'accorde le droit de servir avec talent son propre point de vue, fût-ce au prix d'une détérioration de ses relations avec les personnages, qui ne se retrouvent pas forcément dans le film. Il est convenu d'entendre dans les salles de montage

des remarques telles que « on ne fait pas une thèse de doctorat ! » émises par un réalisateur, un monteur, un producteur ou un diffuseur. Il existe en outre des documentaires racoleurs qui exploitent les idées reçues, supposant que le public préférera la confirmation de ses préjugés à l'engagement d'une réflexion critique. Un documentariste peut céder à la tentation d'en dire trop, ou pas assez, lorsqu'il dispose d'un matériau juste assez riche pour sous-entendre (en émettant des hypothèses), insuffisant pour démontrer.

Sur le terrain, réalisateur et chercheur peuvent travailler en bonne entente, mais fréquentes sont les divergences au montage. Comme il s'agit de réaliser un film, ce sont souvent le réalisateur et son monteur qui prennent le pouvoir. Dans *Chroniques d'un été* (1961, 86 min), on sait que Jean Rouch prit en main le montage, mais son ami sociologue Edgar Morin avait en tête un autre film plus proche de l'enquête sociologique et sans doute plus dense sur le plan discursif. Le cinéaste se préoccupe d'image, de cadre, de rythme, d'affects et de destinataires qui sont des spectateurs, non des lecteurs.

L'idéal est qu'une véritable équipe soit constituée et que les personnages, experts ou non, se « retrouvent » dans le film achevé. C'est souvent une communauté de vue ou une sympathie qui crée la connivence entre le réalisateur et les personnes filmées. Dans son film *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000, 82 min) par exemple, sans donner l'air d'aborder des questions politiques, Agnès Varda a su communiquer la sympathie qu'elle éprouvait pour les victimes d'un système économique impitoyable. Mais il serait aisé d'énumérer les films dans lesquels les personnages se sont sentis piégés ou trahis.

Il faut toutefois se méfier de toute contractualisation excessive. Si l'échange de paroles devenait contractuel – avec sanction en cas de non respect de règles établies — la spontanéité, qui est une dimension essentielle des interactions sociales — en serait vivement affectée. Dans les pays anglo-saxons, les chercheurs en sciences sociales sont de plus en plus souvent soumis à des codes éthiques énoncés par des *Institutional Review Boards*. Ces codes définissent la manière de se conduire envers les « sujets » étudiés. Calqués sur un modèle défini dans le monde biomédical, ces codes édictent des normes appliquées à des « sujets humains de la recherche » à la manière des pratiques observées dans l'expérimentation de nouvelles molécules<sup>3</sup>. La situation en France n'a pas encore atteint ce degré de formalisation normative et juridique, mais une évolution similaire est en train d'affecter le droit à l'image, faisant

<sup>3</sup> David A. Kirby, « Science Consultants, Fictional Films, and Scientific Practice ». *Social Studies of Science*, Vol. 33, No. 2 (April), 2003. pp. 231-268.

peser une menace sur la recherche et la liberté d'expression. Toutefois, s'y opposer ne dispense pas de l'obligation d'interroger la nature de nos pratiques de documentaristes.

Le documentaire a plus de comptes à rendre à ses personnages que le cinéma de fiction, mais il est néanmoins toujours une oeuvre « de création » : un casting documentaire est réalisé et la direction d'acteurs, si elle est plus discrète que dans la fiction, n'en est pas moins réelle. Solliciter une personne pour la filmer en lui demandant « d'être elle-même », c'est lui demander un effort au moins aussi grand que celui que l'on exige d'un acteur appelé à dire un texte qu'il n'a pas écrit.

La question de l'adhésion de l'acteur documentaire à son rôle est délicate parce que dans le monde de l'information — puisque l'information est au cœur du projet documentaire — le consensus n'est pas nécessairement l'objectif visé. Les enquêtes et analyses, qu'elles soient le fait d'anthropologues, de documentaristes ou de journalistes, correspondent rarement au message que veulent transmettre les « enquêtés », si toutefois ils veulent en transmettre un. Toutes les caméras ne sont pas des « caméras de bienveillance », pour reprendre une expression de Nicolas Philibert<sup>4</sup>. Nombreux sont les documentaires qui constituent des dénonciations. En effet, si le réalisateur fait de son ennemi un personnage intéressant, il court le risque de créer une sympathie par familiarité ; il collabore avec lui par le partage d'un temps et d'un espace<sup>5</sup>. Certains films attaquent les personnages dont ils traitent. On peut évoquer ici *The Fog of War : Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (Errol Morris, 2003, 47 min) ou plus récemment *The Unknown Known* du même réalisateur (2013, 104 min), un documentaire consacré à l'ancien secrétaire d'Etat américain à la Défense, Donald Rumsfeld, un des responsables de l'invasion de l'Irak. En France, on peut citer la comédie documentaire décapante de Jean-Luc Léon, *Le Marchand, l'artiste et le collectionneur* (1996, 70 min). Dans les films critiques ou satiriques, tout l'art du réalisateur consiste à prendre la personne à son propre piège ; on doute qu'elle apprécie le résultat final.

On se demande parfois ce qui incite les gens à accepter de se voir « arranger le portrait » dans un documentaire, qu'il s'agisse de gens du commun comme dans l'émission *Strip tease*, de bourgeois déchus comme dans *Grey Gardens* (Albert et David Maysles, 1975) ou de vieux routiers de la politique comme

<sup>4</sup> Master class du 17 février 2015 à la Cinémathèque Ledoux, à Bruxelles.

<sup>5</sup> Voir *Images Documentaires*, n°23, 4e trimestre 1995, « Filmer l'ennemi ? »

McNamara. Il y va du savoir faire du réalisateur — la plupart des documentaristes sont d’habiles séducteurs — mais aussi du narcissisme, parfaitement compréhensible, de tout un chacun : il est difficile de résister à quelqu’un qui s’intéresse dans le menu détail votre identité profonde et à ce que vous faites.

La responsabilité du cinéaste est particulièrement engagée lorsqu’il réalise un film biographique, qu’il s’agisse, d’ailleurs, de personnes vivantes ou de personnes disparues. Le réalisateur prend des décisions techniques, philosophiques et esthétiques qui peuvent amener le public à trouver un personnage sympathique, voire même à accepter ses idées et ses valeurs, ou, au contraire à le détester, lui et tout ce qu’il est censé représenter. Lorsque Michael Moore présente Charlton Heston comme un vieux réactionnaire d’extrême droite (*Bowling for Columbine*, 2002), il montre un aspect de son personnage, mais se garde bien de rappeler que quelques décennies auparavant, cet acteur a soutenu les luttes historiques des Noirs américains en faveur des droits civiques.

Le réalisateur d’un film documentaire dispose d’une grande liberté dans ses choix de réalisation et c’est tant mieux. Ces choix sont si nombreux que l’appellation « documentaire de création » n’est pas un oxymore. Jean Rouch, Frederick Wiseman, Ritthy Panh, Denis Gheerbrant, Nicolas Philibert, Agnès Varda, William Karel, Claire Simon, Claudio Papienza et bien d’autres sont de vrais créateurs documentaires. En un sens, on pourrait dire que tous les films sont des fictions tant cette liberté est grande, mais on ne gagne rien à dire que documentaires et fictions, c’est la même chose. La difficulté qui surgit est due à la polysémie du mot « fiction ». En effet, fiction signifie chose façonnée et dès lors, un documentaire est évidemment une fiction. Mais comme le faisait remarquer Bill Nichols, si un documentaire est une fiction, ce n’est pas une fiction comme les autres : « Documentary shares many characteristics with fiction film but it is still unlike fiction in important ways »<sup>6</sup>. Ce qui est placé devant la caméra n’est, en effet, pas entièrement le produit de l’imagination du réalisateur et les personnages ne sont pas payés pour dire un texte écrit par lui. Le réalisateur documentaire a donc plus de comptes à rendre que son collègue de la fiction (ou que lui-même à d’autres moments, s’il pratique les deux genres). Il a des comptes à rendre en matière de référentialité : il décrit des faits qui se sont réellement produits et il capte en interaction des personnages dont il ne peut faire ce qu’il veut. C’est seulement lorsqu’il paraît « suffisamment incontestable » qu’un film respecte le pacte documentaire, d’où le rôle

---

<sup>6</sup> Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington : Indiana University Press, 1991.

important joué par la critique savante. Qu'un film fasse mal ou non à un ou plusieurs personnages relève de la responsabilité propre du cinéaste dans ses relations avec les protagonistes et avec son public. Quant aux victimes éventuelles, elles disposent d'un droit de riposte, faible certes, mais qui peut néanmoins atteindre un film et celui qui se cache (plus ou moins) derrière sa « réalisation ».

---

Pour citer cet article : Jean-Paul Colleyn, « Se retrouver dans un film », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---