



Vinciane Fonck

Un outil pédagogique  
réalisé par  
le centre culturel  
Les Grignoux

# Une approche du documentaire

Outil pédagogique à utiliser dans le  
cadre de l'éducation aux médias



Cet outil pédagogique est destiné à celles et ceux qui s'interrogent sur le film documentaire, ce type de film qui semble faire le tour d'une problématique ou proposer un état des lieux d'une réalité objective. Tout semble en effet être dit dans le documentaire. Or c'est sans compter que ces films résultent toujours d'une intention particulière qui oriente les choix du cinéaste tant sur le plan du contenu qu'au niveau des étapes de la réalisation. Ce que l'on voit à l'écran, ce n'est pas la réalité mais un point de vue sur un aspect de cette réalité, nécessairement partiel et souvent partial. Ce travail consistera donc essentiellement à donner aux animateurs des outils concrets pour amener leur public à identifier ce point de vue, à prendre du recul par rapport au film, à mesurer le degré de crédit qu'il peut lui apporter et à adopter une attitude critique. Mais au préalable, une définition de ce que nous entendons par « documentaire » s'impose.

## Qu'est-ce qu'un documentaire ?

À ce jour, de nombreuses études ont été menées dans le champ cinématographique sans jamais aboutir toutefois à un consensus sur la définition du terme. Qu'est-ce qu'un documentaire ? Quelles sont ses spécificités ? À quand remonte son apparition ? *Nanouk l'Esquimau*<sup>1</sup> doit-il être considéré comme le premier documentaire ? Et est-ce vraiment un documentaire ? Ne serait-il pas plus judicieux de faire remonter le genre aux tout premiers films des Frères Lumière ? Est-il possible de dresser un inventaire des films documentaires ? Et sur base de quels critères ?... Autant de questions qui n'ont pas encore trouvé de réponse définitive. Notre but n'est pas ici de prendre position dans ce débat, même si notre perspective nous oblige à en proposer une définition.

Depuis une vingtaine d'années, le documentaire, autrefois relégué à des plages horaires tardives ou marginales des grilles de programmes télévisés, trouve une place beaucoup plus visible en investissant les écrans de cinéma et, aujourd'hui, le réseau internet et les réseaux sociaux. C'est sans doute en partie cette visibilité nouvelle qui apporte à ce genre souvent perçu comme ennuyeux une reconnaissance inédite, à la fois populaire – qui ne connaît aujourd'hui Michael Moore, auteur de *Bowling for Columbine* et de *Fahrenheit 9/11* ou Raymond Depardon, réalisateur de *Profils paysans* ou *10<sup>e</sup> chambre - Instants d'audience* ? – et officielle<sup>2</sup>.

Il nous semble important de commencer ici par une mise au point préalable, en revenant brièvement sur quelques rapprochements voire confusions entre documentaire, reportage, ou encore fiction réaliste.

1. Film réalisé en 1922 par Robert Flaherty qui décrit en un peu plus d'une heure les us et coutumes du Grand Nord canadien à travers la vie quotidienne d'une famille esquimau.
2. Pour la première fois en 2004, le Festival de Cannes récompense un documentaire en attribuant la Palme d'Or à *Fahrenheit 9/11*, de Michael Moore.

## Reportage, documentaire, fiction

Contrairement à ce qu'on pourrait croire *a priori*, **le documentaire ne peut pas être objectif** car il est toujours le fruit d'une intention délibérée, voire fermement revendiquée. Il offre un certain regard sur la réalité qu'il montre, qu'il critique ou qu'il dénonce, et il est toujours le **reflet d'un point de vue**. Il est vrai qu'un documentaire entretient un **rapport privilégié avec la réalité** et qu'il est marqué d'un indice d'authenticité plus élevé que la fiction, mais le point de vue de l'auteur, sa personnalité, ses opinions, sa volonté de convaincre transparaissent toujours plus ou moins explicitement, souvent même avant la vision du film – que ce soit par la réputation qui le précède ou par le titre qu'il lui a donné et l'affiche qui le présente – et ensuite par les choses que le réalisateur décide de montrer, les personnes qu'il choisit d'interviewer, les commentaires qu'il ajoute aux images (par le biais d'intertitres, de cartons ou directement en voix off), la musique qu'il choisit éventuellement pour accompagner les images, ou encore la façon dont il organise le montage des différentes séquences tournées.

Une confusion fréquente assimile **documentaire et reportage**. Or il s'agit pourtant de deux démarches qui, au-delà de leurs points communs (leur rapport à la réalité, des personnages dans leur propre rôle, un cadre authentique...), sont assez différentes. Si le documentaire résulte d'un **projet cinématographique à long terme** réalisé par un cinéaste qui a choisi et défendu ce projet, le reportage quant à lui relève de façon générale d'un projet **télévisuel** réalisé par un ou plusieurs journalistes, qui peuvent manifester un intérêt très variable pour le sujet du reportage commandé par la chaîne pour qui ils travaillent. De plus, là où le reportage est associé à l'immédiat, souvent en lien direct avec l'actualité et le plus souvent réalisé dans l'urgence ou des délais très courts – avec tout ce que cela implique : peu de temps pour le réaliser, sujet plus ou moins maîtrisé, plus ou moins approfondi, superficialité liée à l'événement, absence de vue globale... –, le documentaire demande lui **une longue préparation**, un travail d'enquête important, une bonne connaissance du terrain, des témoins et/ou du sujet. Il s'inscrit dans la durée et se caractérise par un discours, une idée à faire passer sur le monde, sur la société, sur une communauté, un individu, sur une problématique sociale, économique, politique, environnementale... ; il se différencie donc sensiblement du reportage, censé avant tout apporter un complément d'information à propos d'une situation, d'un événement plus ou moins exceptionnel ou sensationnel. Tandis que le reportage a plutôt l'ambition d'être exhaustif, explicatif et alimenté d'informations vérifiées, le documentaire exprime une idée ou **traduit un point de vue sur le monde**. Dans le premier, le sujet peut être traité sensiblement de la même manière par des personnes différentes, alors que le second répond à une question et à un **traitement personnel**, propre au cinéaste. On donnera ici un exemple concret de cette différence avec les films consacrés à la nature, dans leur version reportage et dans leur version documentaire.

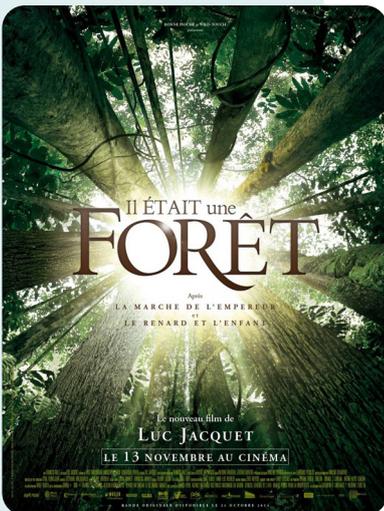
### Une émission de reportage emblématique : l'exemple du « Jardin extraordinaire »

Cette émission télévisuelle hebdomadaire diffusée le week-end sur les ondes de la RTBF (Radio Télévision Belge Francophone) depuis 1965, aborde chaque semaine quelques aspects de la vie animale, s'intéressant



aussi bien aux insectes les plus petits de nos prairies qu'aux mammifères les plus grands des savanes africaines. Les reportages diffusés dans le cadre de cette émission sont commentés par deux présentateurs, l'un journaliste, l'autre conseiller scientifique, parfois accompagnés d'invités (réalisateur du film, chroniqueurs, experts scientifiques...). La conversation entre eux – apparemment spontanée mais en réalité très construite – permet au téléspectateur de recevoir une foule d'informations en tout genre à propos des animaux, le plus souvent montrés dans leur milieu naturel : tandis que le journaliste joue le rôle du « naïf » en posant à son acolyte toutes les questions pertinentes que les téléspectateurs pourraient se poser, l'expert scientifique y répond de manière extrêmement détaillée. Cette présentation vivante, « en direct », qui laisse une part de spontanéité dans le commentaire des images tout en privant le téléspectateur de toute possibilité de recul par rapport à ce qu'il voit, reflète bien la fonction exclusivement didactique de l'émission et ses objectifs pédagogiques. Comme en témoigne sa pérennité (presque six décennies à ce jour), « Le Jardin extraordinaire » a réussi à fidéliser sur le long terme un public attaché tant au contenu de l'émission qu'à ses animateurs et à la forme répétitive (et donc familière) de leur présentation.

### Un documentaire écologique : *Il était une forêt*



Sous un titre qui introduit le film comme un **conte de fées**, *Il était une forêt* est en réalité un documentaire français de Luc Jacquet sorti sur les écrans en 2013, qui invite à la découverte de la vie animale et végétale des forêts tropicales primaires, le merveilleux donnant ici une perspective inédite au contenu scientifique du film. Fondé sur le savoir et l'expérience du botaniste français Francis Hallé, le film de Luc Jacquet, connu quant à lui pour ses documentaires consacrés à la nature et au monde animal (*La Marche de l'Empereur*, Oscar du meilleur film documentaire en 2006) retrace une histoire longue de sept siècles, de la première pousse de la forêt pionnière au développement des liens complexes qui se sont progressivement tissés entre les plantes et les animaux. Une nécessaire **prise de conscience d'enjeux écologiques** majeurs se trouve à la base du projet mené conjointement par le réalisateur et le botaniste, qui ont choisi délibérément de substituer à la description purement didactique et au discours militant des images esthétiquement très belles et doublées d'un commentaire émouvant. Avec un objectif de sensibilisation identique à celui du discours écologiste, le commentaire du botaniste substitue à une argumentation qui déboucherait sur un inventaire des effets néfastes de la déforestation, une approche axée sur un questionnement quant aux places et rôles respectifs des différents êtres vivants, tous étroitement liés par des interactions nécessaires à leur propre survie. Les propos de Francis Hallé qui accompagnent les images apportent ainsi au film une **dimension philosophique** absente du reportage télévisuel. Si, grâce à ce commentaire, le film de Luc Jacquet apporte des informations sur la forêt tropicale tout en s'interrogeant sur les place et responsabilité de l'homme vis-à-vis de la nature, c'est par ailleurs une sorte de conte enchanté dont la **poésie** vient d'abord d'une **manière inhabituelle de montrer la nature** grâce à des cadrages, angles de vue et mouvements de caméra originaux

mais aussi aux incrustations numériques et aux dessins de Francis Hallé. Et à la vision du film se dégagent rapidement un véritable point de vue sur le monde ainsi que des intentions claires : alerter et convaincre le spectateur de l'urgence qu'il y a à préserver les forêts primaires.

Reste maintenant à préciser ce qui différencie le **documentaire** de la **fiction réaliste**, dont les objectifs et les intentions peuvent être parfaitement identiques (faire découvrir certains pans de la réalité passée ou contemporaine, en dénoncer, critiquer certains aspects, éveiller les consciences, transformer les comportements individuels...). Néanmoins, il existe une **différence de méthode évidente dans l'approche de cette réalité**. Alors qu'une fiction réaliste nécessite l'écriture d'un scénario préalable, une reconstitution (d'un lieu, d'une période, grâce au décor) et un casting (pour choisir les acteurs susceptibles de rendre au mieux les traits physiques et psychologiques des personnages), des répétitions de scènes (pour coller au plus près de la réalité à reconstituer), le documentaire comporte souvent une large part d'imprévisible et d'authenticité due essentiellement à des personnages qui « jouent » leur propre rôle dans leur propre vie, sans être guidés par le réalisateur ; dans une perspective documentaire, recommencer une prise de vue, demander à une personne de répéter un geste effectué spontanément est théoriquement proscrit car cela produirait des effets artificiels, contraires aux objectifs poursuivis. Le documentariste travaille donc essentiellement avec des témoins et des traces, qui sont des **référénts authentiques**, alors que la fiction réaliste **reconstitue la réalité** qu'elle souhaite représenter.

### Une fiction réaliste : *Quo Vadis, Aida ?*

*Quo Vadis, Aida ?*, de la réalisatrice bosniaque Jasmila Zbanic, peut être considéré comme une fiction réaliste. Sorti sur les écrans en 2020, le film s'ancre dans le contexte de la guerre de Bosnie, plus particulièrement des massacres de Srebrenica perpétrés au mois de juillet 1995 par les forces serbes. Ce sont précisément les circonstances qui entourent le massacre des Bosniaques que la réalisatrice a choisi d'évoquer, en revenant plus particulièrement sur les journées du 10 au 13 juillet. Tandis que les forces serbes de Bosnie qui encerclent Srebrenica pénètrent dans la ville sous les ordres de Ratko Mladic, la plupart des civils se réfugient à Potocari, où se situe la base principale de l'ONU. Les Casques bleus chargés de protéger l'enclave musulmane se contentent alors d'accueillir 5 000 réfugiés, laissant les 27 000 autres à l'extérieur du camp, à la merci des Serbes. Se voyant refuser l'aide aérienne réclamée aux autorités onusiennes, les troupes néerlandaises cèdent alors à la pression serbe et acceptent l'évacuation des réfugiés. Ils laissent notamment séparer et mettre à l'écart les hommes et les adolescents alors qu'ils connaissent pertinemment bien le risque qu'ils courent d'être exécutés. Parmi les réfugiés du camp néerlandais se trouvaient entre autres le traducteur du bataillon avec toute sa famille (père, mère et petit frère) ainsi que l'électricien chargé de la maintenance des installations. Le 13 juillet, l'électricien et le petit frère du traducteur ont été chassés du camp par les militaires néerlandais. Le père du traducteur les a suivis et les trois hommes ont été massacrés. À



la fin de la guerre, leurs proches ont déposé une plainte contre le gouvernement des Pays-Bas, qui sera finalement jugé coupable de la mort de ces trois Musulmans par la Cour d'appel de La Haye en juillet 2011, soit 16 ans après les faits. L'État néerlandais sera par ailleurs tenu partiellement responsable du décès de 350 Musulmans lors des massacres de Srebrenica. D'un point de vue documentaire, c'est donc **l'histoire vraie** de ce traducteur qui constitue la base du scénario du film. Si les événements de ces journées funestes sont par ailleurs reconstitués avec beaucoup de justesse, le choix de la fiction permet ici à la réalisatrice de les aborder sous l'angle du **drame familial**, en substituant aux protagonistes réellement impliqués dans ces faits les figures d'une mère, de son époux et de leurs deux fils, autrement dit d'une famille dans laquelle tout un chacun peut se retrouver. Dans *Quo Vadis, Aida ?*, c'est ainsi la mère de famille qui se voit investie du rôle de l'interprète et qui devient le personnage principal de l'histoire dans laquelle nous allons nous projeter. Un tel dispositif semble donc correspondre à une intention didactique – les événements sont abordés à travers le regard d'un personnage à la fois impliqué dans le conflit et au cœur des pourparlers entre les différentes parties (Bosniaques, Serbes et forces de l'ONU) – mais aussi à une intention pathétique – par le processus d'identification du spectateur au personnage, la réalisatrice nous amène à adopter la perspective d'Aida, à partager ses émotions et à développer par conséquent à son égard une grande **empathie** – et politique, dans la mesure où cette mère de famille permet l'expression d'un point de vue féminin trop rarement montré sur ces événements tragiques en mettant en lumière le destin des survivantes.

Généralement dans un film de fiction, et plus particulièrement dans un film à suspense, la tension dramatique naît en grande partie du fait que nous, spectateurs, ignorons ce qui va se produire. Tant sur le plan de la bande musicale que de la prise de vue ou du montage, tout est mis en place pour susciter ou déjouer nos attentes et c'est de ces tensions que nous tirons en partie notre plaisir. *Quo Vadis, Aida ?* se caractérise également par une forte tension dramatique et pourtant, il ne répond pas à ce critère d'incertitude puisque nous avons tous une connaissance préalable plus ou moins approfondie des événements qu'il met en scène et de leur issue tragique. Hormis pour les séquences d'ouverture et de fin du film, il est tout d'abord remarquable que Jasmila Zbanic ait choisi de livrer son récit dans un silence analogue à celui qui a entouré les événements de ces journées-là, autrement dit sans un arrière-plan musical qui aurait pu fausser le climat pesant qui régnait alors sur la base de l'ONU et ses abords immédiats.

C'est ici une nouvelle fois le parti pris de la fiction qui permet notre **implication émotionnelle**. Les exigences de neutralité du documentaire classique auraient en effet imposé l'instauration d'une **distance entre passé et présent** par le recours aux images d'archives, aux témoignages de survivants, aux traces du conflit encore visibles aujourd'hui, aux analyses d'experts (historiens, sociologues, psychologues...)... Notre position de spectateur aurait ainsi été déplacée à l'extérieur des événements, qui auraient repris leur place dans un passé révolu et tenu à distance. À l'inverse, le choix d'ancrer le récit dans le présent des événements relatés et de montrer leur évolution à travers le regard d'un personnage en train de

les vivre introduit un décalage de point de vue puisque, contrairement à ce personnage, nous savons exactement comment les choses vont se passer. Cet état de fait indique finalement que l'intention de la réalisatrice est bien **moins de nous informer** que de nous amener à **partager le stress et le ressenti** *hic et nunc* de la population bosniaque victime des Serbes et confrontée à l'inertie des forces de l'ONU. C'est en effet à travers le pressentiment angoissé d'Aida et le combat désespéré qu'elle mène pour préserver ses proches que nous ressentons réellement toute l'horreur d'un génocide dont nous connaissons pourtant l'existence, ce qui nous amène spontanément à adopter un point de vue critique sur l'action (ou le manque de réaction) des uns et des autres.

## Des frontières poreuses

Sans information extérieure, comment le spectateur sait-il alors qu'il est en train de regarder un documentaire plutôt qu'une fiction ? À quoi reconnaît-il la différence entre les deux ? En fait, il dispose d'un **faisceau de présomptions**, dont la plus évidente est la rupture avec le modèle fictionnel d'élaboration du film. L'on trouvera répertoriés dans l'outil n°2 quelques-uns des principaux critères de différenciation opérationnels pour identifier le genre.

Or, remarquons qu'en dépit de ces critères de distinction, il reste difficile d'élaborer une définition du documentaire qui rencontre l'unanimité. Sans prendre de grand risque, on pourrait le définir par la négative, en disant qu'il correspond finalement à tout film qui ne relève pas de la fiction. Ce qui l'en distingue, ce n'est ni le sujet, ni le contenu, ni la quantité d'informations qu'apporte le film. Par delà les **spécificités de son rapport au réel**, c'est aussi et surtout une histoire de **conventions inscrites dans la mémoire du spectateur**. Ainsi quand nous décidons d'aller voir un film de fiction, nous adhérons inconsciemment et sans réserve au propos implicite du cinéaste qui nous dit : « Je vais vous raconter une histoire ». Nous savons pertinemment bien que nous ne sommes pas devant la réalité mais, le temps de la projection, nous choisissons d'en suspendre notre perception habituelle pour *croire* à ce que nous allons voir. Au contraire, quand nous regardons un documentaire, nous maintenons spontanément un **degré de vigilance beaucoup plus élevé**. Nous savons que l'intention du réalisateur n'est pas de nous raconter une histoire, mais bien de diriger notre attention sur un aspect de la réalité dans un but bien précis : nous faire découvrir des choses inconnues (ou mal connues), susciter chez nous une prise de conscience (en nous invitant à une réflexion éthique, politique...), nous convaincre, nous émouvoir, nous faire réfléchir... Et même si une œuvre de fiction réaliste peut se donner des objectifs similaires, l'abord du film par le spectateur ne sera jamais le même, la vision d'un documentaire requérant de sa part une disposition d'esprit préalable bien particulière ainsi qu'un investissement plus important et de nature différente. La différence entre fiction et documentaire réside ainsi pour une part dans **l'attitude du spectateur**, et les distinctions (documentaire / reportage / fiction réaliste) ne permettent pas de tracer une limite définitive entre les catégories de films : certains reportages dits d'investigation

traduisent un véritable point de vue et sont le résultat d'un important travail d'enquête, ce qui les rapproche du documentaire. À l'inverse, lorsqu'on s'interroge sur les conditions de réalisation d'un documentaire, l'on constate que, loin d'enregistrer une réalité préexistante, le documentariste intervient souvent dans la réalité qu'il est censé filmer, soit en l'organisant par des interventions diverses, soit en demandant des répétitions aux participants (même s'ils ne sont pas des acteurs), soit encore en donnant à la réalité filmée un sens qu'elle n'a pas explicitement (grâce notamment au travail du montage). Ainsi, l'on sait aujourd'hui qu'un film aussi célèbre que *Nanouk l'Esquimau* de Flaherty (1921) est pour une part importante une **reconstitution** de ce qui devait être pour le cinéaste la vie authentique des Inuits, alors que ceux-ci ne vivaient déjà plus à cette époque de la manière mise en scène. En outre, ce documentaire est organisé selon une véritable **dramaturgie** destinée à maintenir l'intérêt du spectateur tout au long du film. Et le documentaire glisse ainsi insensiblement vers la fiction.

## Suggestion d'animation

### Avant la vision

L'animateur peut lancer la réflexion avant la vision du documentaire sélectionné en fournissant quelques informations sur son réalisateur : sa nationalité, sa filmographie, sa profession — si celle-ci diffère du métier de cinéaste —, éventuellement, l'une ou l'autre information à propos de son histoire personnelle si cette histoire explique au moins en partie le choix de la thématique abordée par le documentaire...

L'affiche et le titre du film, matériaux souvent porteurs de sens, aideront par ailleurs les participants à définir le rapport personnel de ce réalisateur au sujet qu'il traite. Le but sera de formuler collectivement une **hypothèse d'intention**.

Des **consignes d'observation** orientées sur les spécificités du documentaire pourront ensuite être distribuées aux spectateurs (voir outil n°1 ci-après).

Prenez note des **personnes** qui sont interviewées dans le film : qui sont-elles ? s'il y en a, aidez-vous des intertitres (entre deux plans) ou des titres surimprimés sur l'image. Pourquoi (ou à propos de quoi) sont-elles questionnées ? Quel rapport entretiennent-elles avec le sujet traité ? Est-ce que ce sont des spécialistes de la question abordée par le film ? des personnes mises en cause dans la problématique exposée par le réalisateur ? de simples témoins ou des personnages impliqués dans les événements ?...

Repérez les moments où l'on voit une **caméra**, un **micro** dans le champ ; qui effectue ces manipulations techniques ? Est-ce le réalisateur lui-même ? À quoi le voit-on ? Ou comment le sait-on ?

S'il y en a, repérez les moments du film où les personnes semblent nous regarder, où il y a ce qu'on appelle des « **regards-caméra** ». Qu'est-ce que ces regards-caméra signifient ? Que produisent-ils comme effets ?

Y a-t-il dans le film un **commentaire** en voix off qui accompagne les images ? Retenez quelques formules qui vous interpellent : quel rôle ce commentaire joue-t-il par rapport aux images que l'on voit ? Est-ce qu'il les explique, les interprète ou leur attribue un sens particulier ? Exprime-t-il un jugement à propos de ce qu'elles montrent ?...

Dressez les grandes lignes de la **temporalité** du film : les épisodes se succèdent-ils dans le temps ? Autrement dit, le film suit-il un fil chronologique ? Ou bien effectue-t-il des allers-retours entre le passé (témoignages « vivants », témoignages sous forme de traces ou d'archives) et le présent (direct, avec les conséquences de ce procédé : imprévis, spontanéité...) ? Y a-t-il certains épisodes passés qui ont fait l'objet d'une reconstitution ? Si oui, lesquels ? S'il y en a, aidez-vous des intertitres (entre deux plans), des titres ou des textes surimprimés sur l'image.

Observez et dressez un inventaire des **lieux** du film (espace public, espace privé, lieux officiels, lieux clandestins...) et des déplacements éventuellement effectués : pourquoi ces déplacements ? Comment sont-ils effectués ? Ces changements de lieu ont-ils une fonction particulière ? S'il y en a, aidez-vous des intertitres (entre deux plans) ou des titres surimprimés sur l'image.

Repérez les **images de nature ou de sources différentes** : dessins animés, incrustations, documents d'archives, images d'actualité, extraits d'autres films, images tournées par des amateurs, images captées par une caméra de surveillance, par un smartphone, images « déséquilibrées », tournées en caméra cachée...

Repérez, s'il y en a, les moments où la **musique** a de l'importance. À votre avis, quel est son rôle ? Quels sont les effets produits sur vous ?

Soyez attentif aux **bruits** entendus dans le film : parmi les bruits les plus marquants, y en a-t-il qui ne trouvent pas leur source dans l'image ? À votre avis, quelle est leur fonction dans le film ? À quoi servent-ils ? Quels sont les effets produits sur vous ?

## Après la vision

### Retour sur les hypothèses d'intention

Les hypothèses d'intention sont discutées, validées ou invalidées, puis confrontées à trois propositions définissant chacune une forme d'implication différente du réalisateur vis-à-vis de son sujet, avec un exemple :

- **faire découvrir** une réalité rare, cachée, une expérience humaine hors du commun, une réalité lointaine ou inaccessible (par exemple, le langage des arbres dans *Il était une forêt*) ;
- **décrire, analyser** un sociosystème (par exemple, une classe de primaire issue de l'immigration turque à Cheratte, en Belgique, dans *Enfants du Hasard*, de Thierry Michel) ;
- **dénoncer, critiquer, mobiliser** l'opinion publique concernant une problématique en vue d'une action concrète, avec l'objectif de modifier les comportements (par exemple, préserver la biodiversité dans *Animal*, de Cyril Dion, ou dénoncer les violences policières dans *Un pays qui se tient sage*, de David Dufresne)

### Retour sur les consignes d'observation

Les observations effectuées pendant la projection devraient permettre aux participants d'identifier facilement les caractéristiques documentaires du film vu. Il s'agira donc de collecter et de partager le fruit de ces observations individuelles afin de constituer une base collective d'éléments à exploiter lors de leurs futures visions. Dans cette perspective, on leur remettra ensuite une grille qui devrait les aider à bien différencier le documentaire de la fiction (voir outil n°2 ci-dessous). Aucune des caractéristiques répertoriées prise individuellement ne permet de classer un film, une œuvre, une production dans l'une ou l'autre catégorie de manière définitive.

Il s'agit d'envisager l'ensemble de ces caractéristiques pour dégager une **tendance** qui s'exprime plus ou moins nettement.

En effet, il existe des fictions

- dont les dialogues n'ont pas été écrits au préalable mais ont été improvisés au cours du tournage
- ou qui exploitent un événement imprévu
- ou qui présentent des effets de montage visibles
- etc.

De la même manière, il existe des documentaires

- où les micros et caméras ne sont pas visibles dans le champ
- ou qui ne comportent ni commentaires en voix off, ni intertitres
- ou qui sont composés d'images homogènes
- etc.

QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DU DOCUMENTAIRE	QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DE LA FICTION
Tournage en direct, pas de répétition	Répétition des scènes, plusieurs prises
Personnes réelles (reconnues comme telles au générique de fin, avec leurs propres paroles, leurs propres vêtements...)	Acteurs rémunérés pour leur prestation, en costumes et disant des dialogues écrits au préalable
Spontanéité, imprévu	Jeu construit (gestes, mimiques, déplacements)
<i>Commentaire off d'un narrateur extérieur à l'action / Intertitres apportant des informations (sur les personnes, les lieux, les moments...)</i>	Voix intérieure <sup>4</sup>
<i>Interviews / témoignages (Qui sont les personnes ou témoins ? Quel rapport entretiennent-elles avec le sujet traité ?)</i>	Dialogues écrits au préalable
Regards-caméra fréquents	Regards-caméra inexistantes ou très rares
Micros et caméras dans le champ	Appareillage technique hors-champ
Passé rendu par des traces et des vestiges	Cadre et événements reconstitués
<i>Images hétéroclites, de sources différentes (images d'archives, extraits de reportages professionnels ou amateurs, de journaux télévisés, photographies, images tournées par des caméras de surveillance, images animées...)</i>	Images le plus souvent homogènes
Absence ou souplesse du scénario	Scénario très élaboré
Méthode souvent empirique	Plan de travail
Prise de vue importante (en termes de durée du tournage)	Prise de vue importante (en termes de répétition de plans)
Montage souvent visible	Montage souvent invisible, « transparent »
<i>Sources sonores le plus souvent inscrites dans le champ (musiques, bruits ambiants...)</i>	Bande musicale d'accompagnement extérieure, composée pour le film
<i>Dans ou hors image, le réalisateur est en lien immédiat avec la réalité montrée, dans une relation personnelle avec les personnes côtoyées ; il filme de l'intérieur</i>	Le réalisateur occupe une place en retrait par rapport à l'histoire racontée ; pas de relations personnelles avec les personnages de la fiction ; il filme de manière directive et de l'extérieur

3. Les éléments repérables à la projection ont été notés en caractères italiques.

4. Dans nombre de films de fiction, des propos sont tenus en voix off mais ils n'apportent pas de commentaire extérieur. Ils traduisent en général les réflexions intérieures d'un personnage. Il s'agit d'un monologue qui exprime les pensées du personnage au moment de la scène. Dans ce cas, on parle plutôt de voix intérieure.

## Exercer sa vigilance

Internet, en multipliant les possibilités de diffusion de l'information mais aussi d'accès à cette information, en décuplant par ailleurs sa vitesse de propagation, représente un terreau idéal pour faire germer toutes sortes de discours et de représentations du monde – il existe en effet aujourd'hui un certain nombre de logiciels performants accessibles aux professionnels comme aux non professionnels – et il en résulte une surabondance d'informations, où les savoirs, idées et représentations des uns (profanes) et des autres (experts reconnus) sont placés sur un même pied de légitimité, avec un risque accru pour le public de confondre les uns et les autres et de se voir imposer insidieusement une reconstruction de la réalité.

En se définissant entre autres comme un format d'expression affranchi des supports traditionnels, le web-documentaire s'inscrit dans cette nouvelle configuration du marché de l'information. Si la majorité de ces web-documentaires sont le fait de professionnels (journalistes cinéastes ou vidéastes confirmés et reconnus), certains en revanche s'affirment comme tels mais dissimulent en réalité l'**intention d'imposer** au public une vision du monde construite sur base d'un raisonnement fallacieux, dont la logique apparente est entièrement construite sur la **juxtaposition d'éléments vrais ou partiellement vrais** qui n'ont cependant aucun lien les uns avec les autres, et qui d'autre part s'appuie opportunément sur le **relayage de fake news et de rumeurs**.

L'objectif de certains documentaires est d'amener le public à adhérer à une thèse, à un point de vue sur un sujet précis. Le spectateur « naïf », spontanément enclin à attribuer un certain crédit au contenu qu'il va découvrir en raison des caractéristiques attachées au genre – informations vérifiées, paroles d'experts, authenticité, rapport direct à la réalité, objectivité... – peut cependant se trouver confronté à un ensemble de **croyances** – parmi lesquelles, par exemple, les théories du complot occupent une place de choix – présentées comme autant de « vérités » cachées, démontrées par des arguments dont certains peuvent paraître troublants. En réalité, ce type de film qui se donne l'apparence du documentaire, s'apparente bien plus au film de **propagande**, dont l'objectif vise à manipuler le public et à emporter son adhésion à une thèse généralement **controversée**.

### L'exemple du poisson d'avril

Tous les éléments dégagés dans la première partie de ce texte peuvent être assimilés à un ensemble de codes qui fondent la spécificité du genre. La difficulté avec le film de propagande tient au fait qu'il utilise précisément tous ces **codes** propres au documentaire pour amener le public à croire à une reconstruction du monde très souvent éloignée de la réalité. Prenons ici l'exemple du poisson d'avril : si nous regardons ou écoutons le journal télévisé en oubliant que nous sommes le 1<sup>er</sup> avril, nous sommes susceptibles d'avalier le « poisson », aussi gros soit-il, parce que la blague s'inscrit dans l'univers très codifié de la diffusion quotidienne d'informations à la radio ou à la télévision, autrement dit, au cœur d'émissions de référence en termes de vérité. En effet, la personne qui présente le journal ne

ment pas, donc, tout ce qu'elle dit est forcément vrai, même les situations et/ou les événements les plus « incroyables ». Par contre, si nous faisons preuve d'un minimum de vigilance, la blague nous semble rapidement énorme et nous nous disons « Ce n'est pas possible ! ». Soit nous réalisons alors que nous sommes le 1<sup>er</sup> avril, soit nous vérifions l'« information » via d'autres sources.

Face au film de propagande qui **utilise les codes du documentaire**, nous sommes en réalité dans une situation analogue : nous ne pouvons pas imaginer qu'il y a derrière un film défini par un haut indice d'authenticité une réalité totalement reconstruite. Et si nous ne sommes pas suffisamment en alerte, nous aurons alors tendance à nous laisser convaincre facilement et à adopter sans réserve le point de vue du réalisateur. C'est que ce genre de film recourt abondamment à différentes **techniques de manipulation** qu'il est important de passer en revue, ceci afin d'inviter les participants à la plus grande vigilance lorsque le propos consiste à défendre une thèse controversée. Nous prendrons ici l'exemple du film complotiste *Hold up* réalisé par Pierre Barnérias, Nicolas Réoutsky et Christophe Cossé.

### L'exemple de *Hold up*

Sorti sur le web en novembre 2020, *Hold Up* est un film français de 2 heures et 43 minutes. Avant d'entamer la vision, notre regard est déjà profondément orienté, en amont par la réputation qui précède le film, devenu viral sur Internet, ainsi que par le titre et l'affiche particulièrement signifiants qui le représentent. L'expression « hold up » empruntée au répertoire criminel désigne un vol à main armée dans un lieu public tandis que l'image montre, en noir et blanc, deux demi visages masqués plantés de spicules (glycoprotéine d'origine virale hérissant l'enveloppe des coronavirus), et dont le globe oculaire a été remplacé par des morceaux de bannières d'information en continu de chaînes télévisées connues comme le bandeau « Breaking News » de la chaîne américaine CNN. Dans ce contexte iconique idéologiquement chargé, les mentions « Retour sur un chaos » et « Un film citoyen » achèvent de conduire le spectateur vers le propos orienté du film : Nous sommes « aveuglés » par les chaînes d'informations officielles et dominantes qui plongent le monde dans le « chaos » tout en nous réduisant au silence. Mais nous allons bientôt connaître la vérité grâce à un film qualifié de « citoyen », un adjectif qui associe souci de la bonne marche de la société civile, respect de la loi et défense des idéaux démocratiques. Enfin, les sociétés de production Tprod et Tomawak qui apparaissent en haut de l'affiche méritent également un peu d'attention. Tprod est en réalité une société fondée par Pierre Barnérias lui-même il y a une dizaine d'années et financée par les adeptes des théories conspirationnistes via une plateforme de financement participatif. Le président de Tomawak quant à lui n'est autre que le coréalisateur du film Christophe Cossé, hypnothérapeute et praticien en PNL. Tous les éléments présents sur l'affiche du film invitent d'emblée à la vigilance voire à la méfiance avant même d'en entamer la vision. Aujourd'hui retiré de plateformes comme Dailymotion ou Vimeo en raison du non respect « des règles concernant la diffusion d'informations fausses, dangereuses ou trompeuses », *Hold up*

n'en reste pas moins facilement accessible sur les réseaux sociaux et son audience atteint désormais un nombre de vues record. La crise sanitaire ayant perturbé en profondeur le fonctionnement de nos sociétés, bon nombre d'individus se sont en effet retrouvés dépourvus de repères, fragilisés et en quête de nouveaux appuis, prêtant plus facilement le flanc à un discours manipulateur entrant en résonance avec leurs doutes ou inquiétudes préexistantes.

*Hold up* débute en évoquant les controverses liées à la pandémie de Covid-19 : l'utilité du port du masque et du confinement, la pratique des tests, qui auraient fait l'objet de manipulations, la validité du traitement de la maladie par l'hydroxychloroquine... Les auteurs pointent tout particulièrement la responsabilité d'un gouvernement qui, au-delà de son incapacité à gérer la crise sanitaire, aurait délibérément menti au peuple français. Selon eux, l'objectif aurait été de répandre la peur en utilisant la santé aux fins malveillantes de renforcer le pouvoir et d'asservir la population, cela avec le soutien actif de l'OMS et la complicité de l'industrie pharmaceutique. De là, le film glisse insensiblement vers la thèse de l'organisation d'un complot mondial : le coronavirus Covid-19 aurait été créé en laboratoire par une élite politico-scientifique dans le but inavoué d'éliminer la moitié de l'humanité et d'en asservir l'autre moitié, cela dans le cadre du plan global « The Great Reset »<sup>5</sup>. Selon les réalisateurs, *Great Reset* serait un plan mondial de contrôle, de manipulation et de destruction de la population, mis en œuvre grâce à la pandémie et à l'installation de la 5G, une technologie créée et utilisée pour causer son déclenchement et accélérer sa propagation.

Le film donne la parole à une quarantaine d'experts issus du monde médical, scientifique, politique... dont les interventions comportent généralement des éléments de vérité ; en apparence, les codes de l'investigation journalistique sont respectés et une multitude d'arguments plus ou moins convaincants viennent à l'appui de la thèse défendue. Toute cette profusion d'éléments allant dans le même sens fait qu'il devient rapidement difficile de réfuter par un contre-argumentaire éclairé et exhaustif la thèse complotiste à l'origine du film.

Dès lors, au-delà d'une analyse de son emballage publicitaire, comment outiller le spectateur pour l'aider à faire la part des choses lorsqu'il regarde un film tel que *Hold up* ?

Nous proposons ici d'attirer l'attention sur les procédés de manipulation auxquels recourent les réalisateurs du film pour emporter l'adhésion du public. Citons ainsi :

- Le **mélange systématique de vrai et de faux**, qui permet d'accréditer les thèses les plus farfelues. Ainsi par exemple, les constats tels que l'augmentation des violences domestiques que le confinement a pu favoriser, l'isolement et l'anxiété qu'il a également engendrées chez les personnes âgées, les retards de diagnostic et de traitement de maladies telles que les cancers ou des infarctus ou encore l'impact du confinement sur l'économie sont effectivement incontestables, constituant le fond de vérité qui apporte de la crédibilité à la théorie du complot défendue par le film.
- Le **cumul de nombreux arguments**, qui ont pour effet de noyer le spectateur dans une masse d'informations invérifiables dans

<sup>5</sup> La formule « The Great Reset », que l'on traduit en français par l'expression « La grande réinitialisation » désigne une proposition du Forum économique mondial dévoilée en mai 2020, qui vise à reconstruire l'économie de manière durable après la pandémie de Covid-19.

l'instant et d'ainsi et instiller le doute dans son esprit — c'est ce que le sociologue français Gérald Bronner appelle le « mille-feuilles argumentatif »<sup>6</sup> — ainsi qu'une absence totale de contre-argumentation. Les informations se multiplient en se supersosant de façon à donner l'impression que l'argument bancal avancé — ici la santé est utilisée aux fins malveillantes de renforcer le pouvoir et d'instaurer un nouvel ordre mondial — gagne en crédibilité : pêle-mêle, virus créé en laboratoire, interdiction d'utiliser un traitement efficace (chloroquine), manipulation des tests et des chiffres, confinement obligatoire afin d'isoler les individus, guérison spontanée pour 99% de la population, port du masque imposé pour répandre la peur, etc.

- La **convocation de nombreux experts** — dont les titres apparaissent à chaque fois inscrits sur l'écran — acquis à la cause du film. Or il s'avère après vérification que certains d'entre eux sont très **controversés** ou **désavoués** dans le milieu scientifique, que d'autres sont en fait des « experts » **autoproclamés**, et enfin que d'autres encore ne cautionnent pas la thèse complotiste du film, accusant les réalisateurs d'avoir **tronqué leurs propos** ou de les avoir **extraits de leur contexte**. Ainsi par exemple, Jean-Dominique Michel, autoproclamé « anthropologue de la santé », auteur d'un livre sur les médecines alternatives ; Silvano Trotta, « lanceur d'alerte », militant pro-Trump défendant notamment la thèse selon laquelle l'ancien président aurait perdu les élections américaines en raison d'une fraude généralisée ; Catherine Fitts, ex-commissaire de l'administration H. W. Bush, croyant en l'idée selon laquelle la 5G aurait pour objet de permettre à des nanotechnologies placées dans notre corps via les vaccins de fournir aux autorités un accès direct à nos données personnelles ; Nadine Touzeau, « profileuse » poursuivie en justice en 2014 pour avoir tenté de soutirer 60 000 euros aux parents d'un étudiant suicidé en 2011 aux fins d'enquêter sur son « meurtre » ; Monique Pinçon-Charlot, sociologue, et Philippe Douste-Blazy, ancien ministre français (de la Culture, de la Santé, des Affaires étrangères), qui se sont désolidarisés du documentaire en raison d'une manipulation de leurs propos, etc.
- Le recours à plusieurs **biais cognitifs**<sup>7</sup> représente encore une autre technique de manipulation abondamment utilisée dans le film. Dans *Hold up*, nous pouvons ainsi en relever au moins quatre types :
  - Le **biais de confirmation**, qui consiste à valider ses opinions exclusivement auprès des instances qui les confirment et à exclure d'emblée les instances qui les réfutent. Ainsi la convocation des experts précités peut être considérée comme le premier biais de confirmation utilisé dans le film.
  - Très proche, le **biais de confirmation d'hypothèse**, qui consiste quant à lui à sélectionner parmi les informations les éléments qui la confirment plutôt que ceux qui l'infirmen. Le recours à ce biais est ainsi repérable à plusieurs endroits comme, par

<sup>6</sup> Gérald BRONNER, *La démocratie des crédules*, Paris, PUF, 2013.

<sup>7</sup> Un biais cognitif désigne une déviation dans le traitement d'une information, qui conduit dès lors à des erreurs de perception, d'évaluation ou d'interprétation.

exemple, la référence à des archives de la CIA publiées en 2009 – dont l’objet consistait en une projection de l’état du monde en 2020 –, qui auraient prévu dans les moindres détails et dans tous ses effets le scénario de la pandémie de covid tel qu’il s’est réellement produit, cela afin de valider la thèse complotiste du film.

- Le **biais d’intentionnalité**, qui consiste à percevoir l’action d’une volonté cachée ou d’une décision derrière ce qui est fortuit ou accidentel. Par exemple, si la pandémie causée par la transmission d’un virus de l’animal à l’homme a certes été favorisée par une perte importante de la biodiversité dont l’homme est responsable, elle est présentée dans le film comme le résultat d’une décision humaine, le coronavirus ayant été artificiellement et secrètement créé en laboratoire par une élite politico-scientifique dans le but d’éliminer la moitié de l’humanité et d’en asservir l’autre moitié.
- L’**illusion de corrélation**, qui consiste à établir une relation de causalité entre deux événements qui ne sont pas liés. Après plusieurs phases de tests effectués dans le monde entier, l’attribution des licences et l’exploitation commerciale de la 5G se développe à partir de 2019, soit quelques mois avant l’apparition du Covid-19 en Chine. Même si son déploiement est contestable d’un point de vue environnemental (technologie énergivore) et sanitaire (en raison de l’impact des ondes électromagnétiques), on ne peut établir de relation causale entre les deux événements. Or dans *Hold up*, les réalisateurs franchissent le pas en liant l’apparition du virus et le développement de la pandémie à la mise en œuvre de la 5G. De manière à la fois plus générale et plus anecdotique, on retiendra encore l’intégration d’images sans rapport aucun avec la problématique abordée comme, par exemple, une succession de plans très brefs du célèbre carrefour Shibuya de Tokyo ou encore un paysage de montagne dont les neiges ont fondu, filmé par un drone, tous ces plans alternant avec de très courtes et nombreuses interventions « d’experts » en ouverture du film.
- Le **biais émotionnel**, qui consiste en une distorsion de la connaissance et de la décision en raison de facteurs émotionnels. Par exemple, dans *Hold up*, peuvent être considérés comme des biais émotionnels le choix d’une **musique** vaguement inquiétante censée renforcer la perception dramatique de l’état du monde tel qu’il est décrit dans le film, la **juxtaposition d’images-choc**, l’incrustation récurrente d’une émoticône en forme de coronavirus qui s’adresse directement à nous ou encore, le recours fréquent au **gros-plan** de visages graves, dont le regard nous fixe longuement par l’entremise du **regard-caméra**, produisant sur nous des effets profondément déstabilisants, etc.

C’est, entre autres, le recours à toutes ces techniques qui permet aux réalisateurs de proposer une **reconstruction totale du monde**, dont l’aspect aberrant disparaît insensiblement sous l’effet d’un discours apparemment cohérent et profondément persuasif. Face à ce genre de film,

il est par conséquent important pour le spectateur de se poser la question suivante :

**« Les choix du réalisateur pèsent-ils sur ma propre perception de ce qui est montré ? Autrement dit, ses convictions orientent-elles mon regard et influencent-elles mon jugement ? Et si oui, de quelle façon ? »**

On prendra en compte ici :

- Quelques indicateurs externes au contenu :
  - L'**identité du ou des réalisateur(s)** : est-il connu ? Si oui, à quoi est due sa renommée ? Si non, quelles informations possède-t-on à son sujet ?
  - Le mode d'**accès** au film : où peut-on le voir ? au cinéma ? à la télévision ? sur une plateforme numérique ? sur les réseaux sociaux ?
  - La **production** du film : qui a investi de l'argent pour que le film voit le jour ? une société de production ? une entreprise ? des individus isolés ?
  - L'**emballage médiatique** du film (titre et affiche : quel message le réalisateur envoie-t-il au public avant même la vision ?)
- Quelques indicateurs internes au contenu :
  - L'**identité des experts** convoqués dans le film
  - Le recours à des **biais cognitifs et/ou émotionnels**
  - Le recours au **mille-feuilles argumentatif**
  - Le **mélange de vrai et de faux**
  - Une **manipulation des interviews** (troncation ou décontextualisation des propos tenus...)

Ces indicateurs sont repris dans la grille récapitulative proposée ci-dessous. À la fin de l'atelier, les trois outils présentés ici seront distribués aux participants qui, nous l'espérons, seront désormais armés pour détecter l'identité documentaire ou fictionnelle des films qu'ils voient et maintenir une vigilance accrue lorsqu'ils se trouvent face à un film dont le propos leur paraît douteux ou tout simplement ahurissant.

## Outil N°3

# Comment mesurer le degré d'objectivité d'un documentaire suspicieux ?

## QUELQUES INDICATEURS

**Quel est le propos du film ?**

Réalité rare ou inaccessible dans l'espace et/ou dans le temps

- Un individu
- Une communauté

Une problématique de société

### A. LE RÉALISATEUR

**Qui est-il ?**

Est-il connu ?  
À quoi est due sa notoriété ?

S'il n'est pas connu, qui est-il ?

**Quelles sont ses motivations ?**

Motivation d'ordre professionnel :  
· Cinéaste  
· Spécialiste du thème

Motivation d'ordre privé :  
· Lien personnel privilégié avec le sujet abordé  
· Conviction personnelle (éthique, politique...)

**Quelle est son intention ?**

Faire découvrir

Décrire, analyser

Critiquer, dénoncer, mobiliser

Manipuler

### B. LA PRODUCTION DU FILM

**Qui a financé le film ?**

Une (ou plusieurs) société(s) de production : la(les)quelle(s) ?

Une (ou plusieurs) entreprise(s) publique(s) ou privée(s) : la(les)quelle(s) ?

Financement participatif (crowdfunding)

### C. L'ACCÈS AU FILM

**Où peut-on voir le film ?**

Au cinéma

À la télévision :  
· Sur une chaîne publique  
· Sur une chaîne privée

Sur Internet :  
· Sur une plateforme numérique  
· Sur les réseaux sociaux

### D. L'EMBALLAGE MÉDIATIQUE DU FILM

**Quel message envoie-t-il ?**

Message neutre (titre et affiche purement informatifs ; générique non suspect

Par son titre :  
· Vocabulaire  
· Ponctuation  
· Connotations

Par son affiche :  
· Détails visuels  
· Mentions écrites  
· Connotations

Par son générique : quels intervenants ?  
· Experts : lesquels ?  
· Citoyens  
· Témoins  
· Autorités : lesquelles ?

**INDICE DE CONFIANCE**



E. LE TRAITEMENT DU SUJET : QUELQUES QUESTIONS À SE POSER

**Le réalisateur donne-t-il la parole à des experts ou des témoins ayant des points de vue divergents sur la problématique développée dans le film ?**

**OUI**

**NON** : recours à un biais cognitif (biais de confirmation, biais de confirmation d'hypothèse)

**Ai-je le sentiment que les arguments développés dans le film s'accroissent au point de me sentir noyé dans une masse d'informations ?**

**NON**

**OUI** : recours au mille-feuilles argumentatif

**Après vérification auprès d'autres sources d'information, qui sont les experts convoqués dans le film ?**

Des experts **reconnus** (dans le monde scientifique, économique, environnemental, politique...)

Des experts dont les **propos ont été manipulés** (troncation, décontextualisation)

Des experts **autoproclamés**

Des experts **controversés**

**À la vision, repérez-vous un mélange de vrai et de faux ?**

**NON**

**OUI** : dans quelles situations, quelles circonstances ?

**Le réalisateur attribue-t-il la responsabilité de faits fortuits ou accidentels à des individus ou des instances qui agiraient de façon cachée ?**

**NON**

**OUI** : recours à un biais cognitif (biais d'intentionnalité)

Par quel(s) moyen(s) :

- montage des séquences ?
- intertitre(s) ?
- commentaire off ?

**Le réalisateur établit-il un lien de causalité entre deux événements qui ne sont pas liés ?**

**NON**

**OUI** : recours à un biais cognitif (illusion de corrélation)

Par quel(s) moyen(s) :

- montage des séquences ?
- intertitre(s) ?
- commentaire off ?

**Le réalisateur joue-t-il sur nos émotions pour nous convaincre ?**

**NON**

**OUI** : recours aux biais émotionnels

Par quel(s) moyen(s) :

- montage (juxtaposition d'images-chocs) ?
- gros plans ?
- regards-caméra ?
- musique/bruits ?
- commentaire off ?
- autre ?