média ANIMATION

Les dossiers de l'éducation **aux médias**

PACTISER avec le RÉEL

L'analyse critique du documentaire



média ANIMATION

Les dossiers de l'éducation **aux médias**

PACTISER avec le RÉEL

L'analyse critique du documentaire









Les dossiers
de l'éducation
aux médias

Chaque numéro de notre collection *Les dossiers de l'éducation aux médias* est centré sur une thématique et offre des pistes de réflexion critique au public désireux de questionner son rapport aux médias, et le rôle social qu'ils jouent. Les dossiers de l'éducation aux médias ambitionnent aussi d'inspirer de nouvelles stratégies éducatives.

Rédaction:
Daniel Bonvoisin et Martin Culot

Relecture: Brieuc Guffens

Graphisme et mise en page:
Elise Vanhecke – Média Animation asbl

Pour citer cet ouvrage:
Daniel Bonvoisin et Martin Culot, *Pactiser avec le réel – l'analyse critique du documentaire*, Bruxelles, Média Animation, 2026

Éditeur responsable:
Anne-Claire Orban de Xivry – Média Animation asbl

media-animation.be · 2026
Dépôt légal: 2026/3462/2
ISBN: 978-2-931139-13-4

« Cofinancé par l'Union européenne. Les points de vue et avis exprimés n'engagent toutefois que leur(s) auteur(s) et ne reflètent pas nécessairement ceux de l'Union européenne ou de l'Agence exécutive européenne pour la santé et le numérique (HaDEA). Ni l'Union européenne ni l'autorité octroyant la subvention ne peuvent en être tenues pour responsables. »

CC BY NC SA

SOMMAIRE



INTRODUCTION
L'allié naturel d'une éducation critique aux médias ?



LE DOCUMENTAIRE
Le cinéma qui se donne un genre



PREMIÈRE ÉTAPE
Passer la bague au doigt de la réalité



DEUXIÈME ÉTAPE
Le documentaire, pour quoi faire ?



TROISIÈME ÉTAPE
Le monde vu par les documents



QUATRIÈME ÉTAPE
Le discours pour mettre le monde en ordre



CINQUIÈME ÉTAPE
Entre deux feux : éduquer ou divertir



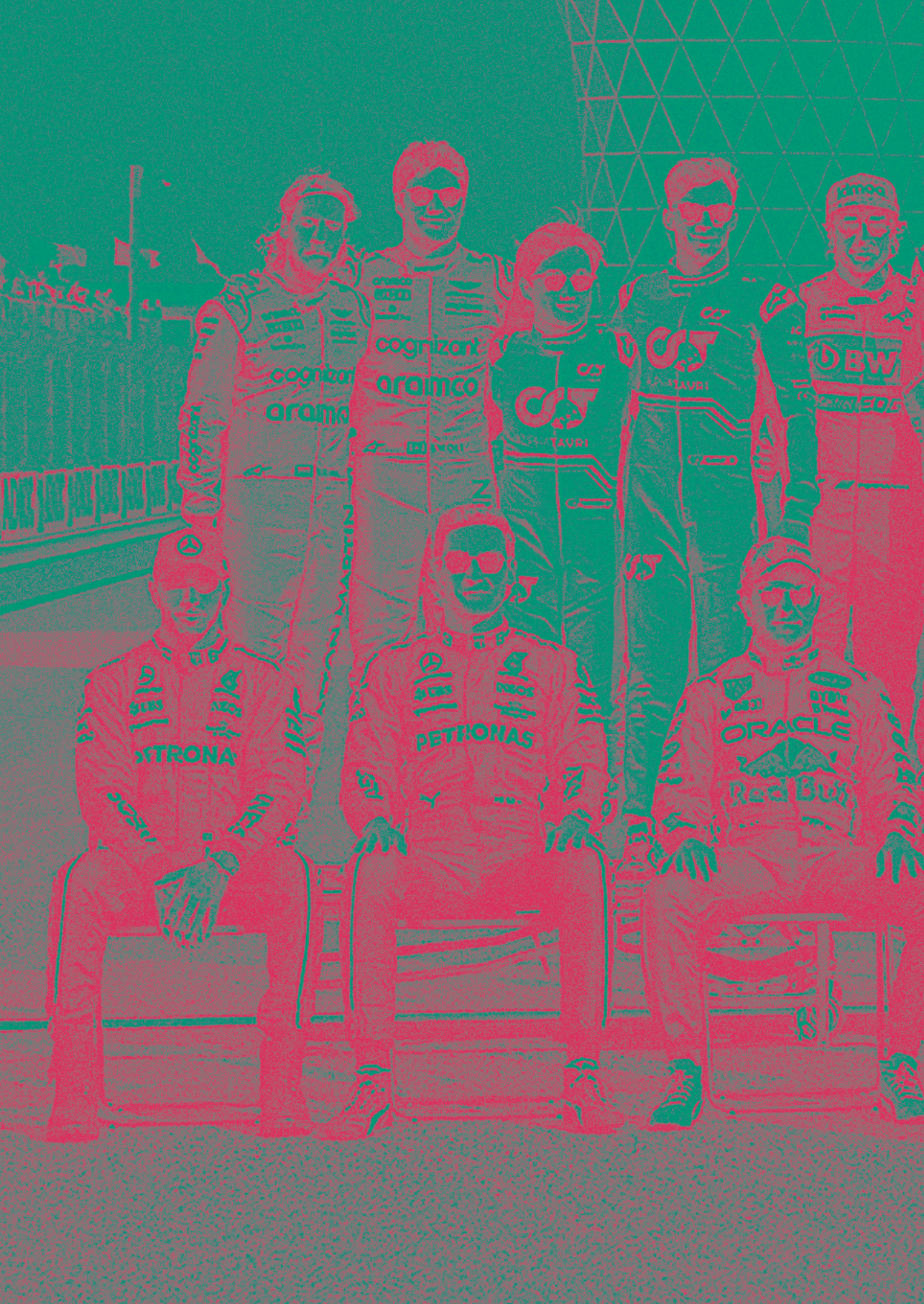
SIXIÈME ÉTAPE
Le langage documentaire : les habits filmiques de la réalité



SEPTIÈME ÉTAPE
N'est-ce pas un beau film qui gît-là ?



CONCLUSION
Une analyse critique du documentaire, étape par étape


cognizant
aramco
PETRONAS
ORACLE
Red Bull
TAURI



INTRODUCTION

L'ALLIÉ NATUREL D'UNE ÉDUCATION CRITIQUE AUX MÉDIAS ?



Demain
Mélanie Laurent et Cyril Dion, 2015

Qu'est-ce qu'un documentaire ? On pourrait dire rapidement qu'il s'agit d'un film sans acteur, dont la matière est constituée d'images « réelles ». Pourtant, dès qu'il s'agit de cerner les limites précises de cette catégorie médiatique, les choses se compliquent. Quelles seraient les distinctions nettes entre un documentaire, un reportage, une œuvre de fiction et une émission de téléréalité ?

Le cinéma documentaire incarne une tradition balisée par des œuvres réputées exemplaires. Aux Césars, Oscars et autres Renés, des prix spécifiques les récompensent. Beaucoup de cinéastes de renom y ont fait leurs armes ou des incursions régulières. La Belgique s'enorgueillit d'une tradition portée par Henri Storck, Chantal Akerman ou les créateurs de *Strip Tease*. La catégorie rassemble des films subversifs, réalisés par des personnalités farouchement indépendantes comme Paul Meyer, Peter Watkins, Raymond Depardon ou Jean-Luc Godard. Le format semble idéal pour dénoncer les injustices (*No Other Land*, Basel Adra, Hamdan Ballal, Yuval Abraham et Rachel Szor, 2023), soutenir les luttes (*Demain*, Cyril Dion et Mélanie Laurent, 2015) et éclairer des scandales invisibilisés (*Un pays qui se tient sage*, David Dufresne, 2020). Il connait aussi ses grands succès publics, comme *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002) ou *La Marche de l'empereur* (Luc Jacquet, 2005), et des réalisateurs renommés comme Wim Wenders ou Werner Herzog en ont fait leur mode d'expression privilégié.



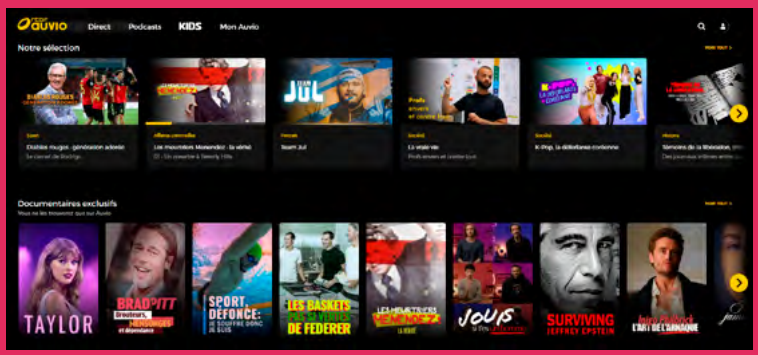
Formula 1: Drive to Survive
Netflix, depuis 2019

Ces œuvres artistiques, souvent engagées, constituent les têtes de gondole de cette catégorie « documentaire ». Mais celle-ci est aussi alimentée par une production pléthorique de films de divers formats longtemps produits pour étoffer l'offre télévisuelle, puis celle des plateformes en ligne. C'est d'ailleurs via Netflix que, ces dernières années, le documentaire a connu un regain spectaculaire d'intérêt public, avec des titres rivalisant désormais en termes d'audiences avec les séries de fiction. *Our Planet* ou *Drive to survive* côtoyaient *Stranger Things* ou *La Casa de Papel* dans le top 10 de la plateforme l'année de leur sortie.

Mais s'il connait des succès en salles de cinéma ou sur les plateformes, le label documentaire n'est pas pour autant garant d'une rigueur informative. L'environnement audiovisuel, des chaînes de télévision ou des plateformes en ligne (payantes ou non), regorge de films complotistes ou de propagande qui en épousent les atours. Dans un contexte de lutte contre la désinformation, la prétention documentaire nécessite une approche critique.

Cette étude n'a pas pour objet de retracer l'histoire du documentaire et de saluer les œuvres ou les artistes remarquables. Dans une perspective d'éducation aux médias, elle propose de considérer le documentaire comme étant **un excellent format susceptible de mobiliser une analyse critique spécifique**. Il doit cet intérêt à sa prétention centrale : exposer la « réalité » et offrir un « point de vue » à son égard. C'est à partir de cette prétention que nous proposons d'éprouver un film pour questionner son usage possible, la documentation qu'il mobilise, la perspective qu'il offre sur la réalité, ses qualités pédagogiques, les procédés de mise en scène qu'il exploite sans négliger pour autant ce qu'il aura de créatif.

Catégorie, genre, format ?



Dans ce texte, on pourrait être tenté d'utiliser l'expression « genre » documentaire. Le choix que nous faisons est de parler d'une **catégorie** de films dont le critère distinctif du reste de la production audiovisuelle est la manière dont ils entretiennent une relation avec la « réalité ». Cette catégorie recoupe de nombreux genres, avec leurs règles et leurs promesses (historique, animalier, policier, d'investigation, etc.) et des formats très diversifiés en termes de durée, de canal de diffusion, de dispositifs techniques, etc.



LE DOCUMENTAIRE

LE CINÉMA QUI SE DONNE UN GENRE

L'expression « documentaire » semble fonctionner comme un label qui récompense une démarche spécifique, voir une éthique singulière, et qui distinguerait cette production du reste des films. Définir le documentaire est pourtant un exercice périlleux : plusieurs approches se côtoient et s'opposent parfois. L'identification de ces différentes grilles de lecture permettra de situer la perspective spécifique à laquelle cette publication invite.

Le documentaire, c'est une intention

En Fédération Wallonie-Bruxelles, un film peut prétendre à un soutien du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel dans cette catégorie s'il est « *une création visant à présenter un élément du réel* » et s'il propose « *un point de vue d'auteur caractérisé par une réflexion approfondie, une maturation du sujet traité, une recherche et une écriture* ». Il doit également « *permettre l'acquisition de connaissances* » et se démarquer « *d'un programme à vocation strictement informative*[1] ». Un documentaire propose de regarder la réalité et d'en tirer un « gain » éducatif. Cette vision engagée recoupe de nombreuses définitions qui tentent d'en cerner les contours. Pour de nombreux auteurs, le documentaire tient avant tout de l'engagement. Pour Guy Gauthier, ce genre cinématographique constitue « *un accès, peut-être indirect, mais revendiqué, au monde réel*[2] ». Pour Jean-Paul Colleyn, il a pour « *objectif ultime d'aider à mieux comprendre le comportement des hommes en société* », en se rapportant « *toujours à la recherche du vrai*[3] ».

1. *Décret du 10 novembre 2011 relatif au soutien en cinéma et à la création audiovisuelle*, CFWB, https://audiovisuel.cfwb.be
2. Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, 4e édition, Armand Colin, Paris, 2014.
3. Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1993.



No Other Land (Basel Adra, Hamdan Ballal, Yuval Abraham et Rachel Szor, 2023) permet à l'audience de découvrir le dispositif de réalisation du film pour authentifier le regard posé sur les violences de l'occupation israélienne en Cisjordanie.

De nombreux films sont conçus pour un usage à dimension pédagogique. Vus comme des manières d'accéder à la fois à la connaissance et à des perspectives fortes, engagées, voire radicales, ils facilitent leur propre réception en étant accompagnés de dossiers d'exploitation, de compléments d'information, de ressources, voire de bibliographies. Certains de ces films s'offrent comme l'incarnation du « regard » singulier du ou de la cinéaste, des fenêtres sur des « réalités », voire des « vérités ». Ainsi le précisaient les frères Dardenne, fondateurs de l'atelier de production Dérives : « *À l'heure où le formatage des films documentaires est de plus en plus prégnant, nous privilégions des œuvres qui regardent le monde, proche et lointain, dans les yeux avec attention et insistance*[4]. »

4. Présentation de Dérives, derives.be/presentation



L'engagement pour des changements de société est une matière première privilégiée par le documentaire d'auteur·e. *Taste of Cement* (Ziad Kalthoum, 2017) dénonce par exemple les conditions de vie au Liban des travailleurs syriens ayant fui la guerre civile.

Reste néanmoins qu'autour de ces films exemplaires, le « champ » documentaire s'étend parfois très loin. Les séries Netflix sur le Tour de France ou la Formule 1 offrent-elles une perspective inédite sur le monde social ? Est-il une évidence que les documentaires animaliers conduisent à l'action environnementale ? Autrement dit, le manifeste moral du cinéma documentaire n'est-il pas rapidement noyé dans l'océan de divertissements imaginé par les industries culturelles ? Pour contourner cette difficulté, la tentation est grande de ne considérer comme documentaires que les films, séries et programmes qui souscrivent explicitement à une éthique, ce que certains acteurs n'hésitent d'ailleurs pas à faire. C'est le crédo du Millenium Festival : « *À travers le prisme du cinéma documentaire, nous explorons la complexité de notre monde, révélons les injustices, amplifions les voix marginalisées et inspirons les publics à agir pour faire la différence. Le cinéma documentaire est le témoignage le plus fort de notre époque et une source d'information durable. Nous croyons que ce cinéma peut abattre des murs, construire des ponts et nous inspirer à rêver d'un avenir meilleur. Nous célébrons les voix brutes et sans compromis des cinéastes indépendant·es qui utilisent leur art pour révéler la vérité et exiger le changement*[5]. »

5. Millenium Festival, *À propos du festival*, 2025, festivalmillenium.org/qui-sommes-nous

Mais que faire alors de la quantité phénoménale de films dépourvus de cet engagement ? Quels seraient les critères qui les rattacheraient quand même au train du documentaire ?

Le documentaire, c'est une manière de faire

Le film documentaire se distingue de la production cinématographique romanesque par le fait de ne pas faire appel à des acteurs et de ne pas être écrit en amont. La plupart des films de fiction s'appuient sur un scénario permettant d'anticiper chaque plan qu'il s'agit de tourner. La réalisation du film est le point culminant d'une production déjà engagée (y compris financièrement) bien à l'avance. Le documentaire, lui, partirait muni des intentions de son auteur ou autrice et d'un éventuel dispositif technique, et se constituerait dans le fait même d'être réalisé. C'est en quelque sorte le processus concret par lequel le film s'empare de la réalité qui le caractérise : « c'est faire qui est dire ». En 1922, Robert Flaherty réalise *Nanouk l'Esquimau*, qui présente le quotidien des Inuits confrontés à un environnement extrême. Le film est souvent cité comme le premier documentaire et présenté comme un « cinéma du vécu ».



« Ce film expérimental a été tourné dans le but de reproduire des images de la vie », « Le film n'a pas de scénario », « Sans recours au théâtre (le film n'a pas de décor, pas d'acteurs, etc.) ». Ces avertissements introduisent *L'Homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1929) et dévoilent son ambition d'être au plus proche du réel.

Les principes du « cinéma-vérité » initiés par le cinéaste soviétique Dziga Vertov ont durablement impacté cette ambition documentaire de restituer le réel. Plus encore, ce réalisateur voyait dans la caméra une invention magique, permettant de voir plus que ce que peuvent voir nos yeux, de rendre « *visible l'invisible, limpide l'obscur, évident ce qui est caché, manifeste ce qui est masqué* ». L'école du « cinéma direct », facilitée par l'émergences de caméras et d'enregistreurs plus légers, permettra dans les années 60 à des réalisateurs comme Jean Rouch en France ou Frederick Wiseman aux États-Unis de développer de nouvelles approches documentaires : sans artifices et « face » à la réalité vécue par les personnes filmées.



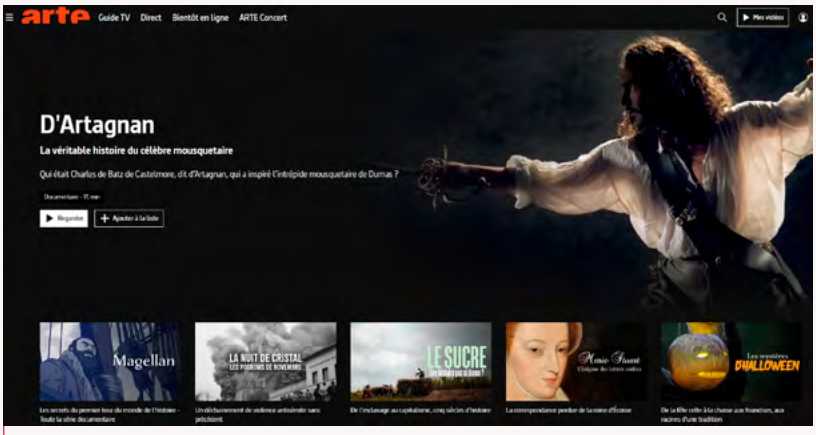
Searching for Sugarman (Malik Bendjelloul, 2012) raconte la renaissance d'un chanteur qui ignore être adulé à l'autre bout de la planète. Le film, qui use de toutes les astuces scénaristiques et les effets de suspense, s'est appuyé sur une savante stratégie de diffusion pour parfaire le conte de fée.

Mais cette recherche d'un « idéal » documentaire valorisant la spontanéité de la réalisation et de la re-transmission brute des événements se heurte aux réalités de la production cinématographique. On feint notamment d'ignorer que la plupart des images tournées par Flaherty pour *Nanouk l'Esquimau* ont en fait été mises en scène pour contourner les limites techniques de l'époque. Certains films animaliers sont réalisés avec le même degré de préparation qu'un film de fiction : *Microcosmos* (Claude Nuridsany, Marie Pérennou, 1996), consacré à

la vie des insectes, a été réalisé grâce à des terrariums, sortes de mini studios construits pour les besoins du tournage. Le genre du docu-fiction, lui, réalise depuis longtemps l'intention documentaire au moyen d'acteurs en costumes, de scénarios et de décors (comme la série sur la préhistoire *L'Odyssée de l'espèce*, de Jacques Malaterre), et nombre de films documentaire sont structurés en respectant les standards narratifs hollywoodiens.

Le documentaire, ça se voit

Une autre approche consiste à repérer dans les films les indices de sa nature documentaire : présence de documents d'archives, présence de personnes et non d'acteurs, caméra à l'épaule, voix off, interview d'expert·es… La liste est longue des manifestations audiovisuelles et narratives de l'appartenance du film à la non-fiction. Les impératifs télévisuels ont ainsi fondé, en imaginant faciliter aux audiences l'identification de ce qu'elles regardent, certains standards formels du documentaire.



La chaîne Arte a forgé une manière très reconnaissable de réaliser, nommer et catégoriser ses documentaires. Peu de films qu'elle diffuse dérogent à son « codage » du genre, laissant peu d'ambiguïté pour l'audience sur ce qu'elle s'apprête à visionner et la confiance qu'elle peut y donner.

Cette lecture dite « internaliste » bute sur des cas limites : d'abord curiosités voire expérimentations formelles, les films de fiction qui font appel aux manières du documentaire sont désormais fréquents (une tradition pour laquelle le succès de *C'est arrivé près de chez vous* fait figure d'acte de naissance[6]). Ces standards ancrés et la manière dont certain·es cinéastes en jouent mènent parfois à des situations absurdes. En 2002, la chaîne Arte avait « commandé » au réalisateur William Klein un documentaire sur les grandes erreurs journalistiques et les cas de désinformation. Son film *Opération Lune* – un canular spéculant sur la véracité de l'alunissage de 1969 et surfant sur les théories complotistes au sujet de cet événement – avait berné les producteurs mêmes de la chaîne en singeant à la perfection les atours « documentaires » propres à la chaîne pour asseoir un propos abracadabrant[7]. En arrosant l'arroseur, le réalisateur dévoilait toute la force de conviction que la forme impose au public.



Dans *Microcosmos – Le Peuple de l'herbe* (Claude Nuridsany et Marie Pérennou, 1996), l'effet de « réel » est saisissant. Le dispositif artificiel ayant permis de maintenir « captifs » les insectes à filmer est oublié.

6. Bien que certains films de genre aient déjà mobilisé ce procédé fictionnel dit « found footage », comme *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato en 1980.
7. *Master Class William Karel, autour de « Opération Lune »*, Scam*, Ina Sup et École Normale Supérieure de Cachan, 2013. dailymotion.com/video/x17sgzn

À l'inverse des documentaires cherchant à rendre identifiable leur stratégie, des films adoptent une cinématographie léchée qui ambitionne de gommer la présence de la caméra, comme dans la plupart des films animaliers. D'autres masquent la démarche de terrain en invisibilisant l'équipe de tournage dans le contexte qui est filmé, comme l'illustre la « méthode » de l'émission *Strip Tease*.

Le documentaire, c'est un système de production

Si l'intention, le processus et le résultat ne permettent pas de certifier la nature documentaire de cette production cinématographique, c'est peut-être tout simplement que cette distinction n'a pas vraiment d'importance, sinon celle d'apposer une étiquette sur une œuvre. Cet étiquetage peut sembler futile, mais il revêt un rôle qui échappe sans doute au public : il situe le film par rapport aux conditions de sa production. L'industrie cinématographique et télévisuelle est encadrée par des routines qui définissent les moyens alloués à tel ou tel produit, au regard des rentabilités attendues. Se lancer dans une fiction ou un documentaire, c'est choisir une voie qui calibre les étapes intermédiaires, les budgets, l'encadrement commercial, les circuits de distribution et *in fine* les promesses de retours sur investissement.



Le tournage du Don Quichotte de Terry Gilliam a été un désastre. Le projet de film de fiction se transforme alors en documentaire à succès, chronique chaotique d'un rêve avorté (*Lost in La Mancha*, Keith Fulton et Louis Pepe, 2002).

Le cinéma de fiction offre des moyens bien plus importants que son équivalent documentaire. Mais ces moyens vont de pair avec des manières de faire standardisées, pensées pour rassurer les investisseurs et garantir la viabilité économique. À contrario, le cinéma dit documentaire offre bien moins de moyens mais libère de ce fait ceux et celles qui le pratiquent d'une partie des obligations et des mécanismes de marché. Par exemple, le soutien de la Communauté française à la production documentaire est plafonné à 100 000 euros, là où l'aide à la production fictionnelle peut dépasser les 500 000 euros[8].

Il n'est pas rare que des projets de films de fiction butent sur des mécanismes de financement et deviennent finalement des projets documentaires, comme *Lost in la Mancha*, de Keith Fulton et Louis Pepe (2002) ou encore *Jodorowsky's Dune*, de Frank Pavich (2013). À l'inverse, des sujets de documentaire se convertissent en films de fiction lorsque les conditions de financement sont au vert[9]. Ils trouveront avec l'écriture fictionnelle une liberté imaginaire mais des contraintes sévères et au contraire, en théorie, une rigueur factuelle plus importante dans le documentaire mais des contraintes bien moindres quant à la production.



L'ampleur du scandale provoqué par l'enquête de la journaliste Inès Léraud sur les algues vertes a justifié la production d'un film de fiction du même nom (Pierre Jolivet, 2023).

8. Aide à la création, Fédération Wallonie-Bruxelles, https://audiovisuel.cfwb.be/aides/aide-creation
9. Et parfois, les deux genres sont produits en parallèle comme lorsque Netflix sort simultanément la série *Monstres : L'Histoire de Lyle et Erik Menéndez* et le documentaire *Les Frères Menendez* en 2024, jouant sur le réalisme de la reconstitution fictionnelle en s'appuyant sur des archives montrées dans le documentaire par ailleurs tenu à une rigueur dont la série s'affranchit. Cfr. Marie Salemmbô, *Les Frères Menendez sur Netflix : le documentaire est-il meilleur que la série Monstres ?*, 8 octobre 202, Numerama, numerama.com/pop-culture/1821860-les-freres-menendez-sur-netflix-le-documentaire-est-il-meilleur-que-la-serie-monstres.html

Le documentaire, une pratique d'éducation populaire



Un peu partout sur la planète, des associations culturelles de terrain proposent aux citoyens et citoyennes de s'emparer de la démarche documentaire pour traduire en film leur perspective sur le monde, exposer leur situation et donner corps à leurs revendications. Le processus même de la réalisation permet de formaliser un propos et d'offrir souvent un contrepoint face à un agenda médiatique peu ouvert, sinon franchement hermétique, à des publics et des voix alternatives. La Belgique francophone compte de nombreuses associations engagées sur ce terrain et grâce auxquelles des documentaires[10] réalisés collectivement donnent accès à des réalités invisibilisées ainsi qu'à des manières de faire des films issus de la réalité sociale, comme l'illustre ce manifeste : « *À l'intersection des mouvements sociaux et de la production cinématographique, ZIN TV cultive la porosité des frontières entre filmeur·euse et filmé·e. Entre l'expression collective et l'expertise individuelle, nous nous positionnons en rupture avec la division technique du travail. Profondément convaincu·es du pouvoir de transformation du réel qu'offre le documentaire de création, ZIN TV œuvre à la promotion, l'accessibilité de l'écriture et à la production documentaire*[11]. »

10. Notamment le GSARA (gsara.be), le CVB-VIDEP (cvb.be), RTA (rta.be), le Clara (clara.be), Média Animation et bien d'autres encore.
11. Zin TV, zintv.org/qui-sommes-nous/

Par quel bout prendre le documentaire ?

Ces manières de définir la « catégorie » documentaire offrent chacune des angles d'analyse critique différents. L'intention, le processus, la forme et le système de production ont l'avantage de proposer des prises empiriques : ce qu'en disent les cinéastes, comment le film a été fait, à quoi il ressemble et par quels moyens a-t-il été produit. Plusieurs auteurs et autrices proposent des typologies parfois simples, parfois complexes, qui permettent de situer les films dans telle ou telle approche afin d'en faciliter l'exploitation ou la réflexion critique.

Dans *L'analyse du film documentaire*[11], Yann Kilborne revient sur les différentes typologies pratiquées. Il en propose une, tout en soulignant les limites inhérentes à l'ambition de pouvoir situer chaque film dans une case hermétique. Pour lui, les documentaires peuvent être situés les uns par rapport aux autres selon qu'ils se situent dans trois « paradigmes » : la transparence (lorsque le film se propose d'accéder à une réalité objectivée), le regard (lorsqu'il revendique une perspective spécifique sur la réalité) et l'expérimentation (lorsqu'il réinvente la réalité). Ces trois catégories se distinguent elles-mêmes selon que les films mobilisent une réalité exhibée par la caméra et les images ou qu'elles mobilisent des traces de la réalité comme des archives.

Ces analyses présentent le paradoxe de situer certains films dans une catégorie ou l'autre, selon les angles choisis. Les tenants de l'intention disqualifieront volontiers des documentaires réalisés sans les ambitions éthiques, les défenseurs de la réalité s'offusqueraient des abus d'écriture et des dispositifs de studios (que dire par exemple de films réalisés en animation ?), ceux de la forme trouveront à redire quant aux abus de mise en scène, etc.

12. Yann Kilborne, *L'analyse du film documentaire*, Armand Colin, 2022.

La non-fiction, c'est pas de la fiction

Une définition plus large pourrait cerner le documentaire par contraste : est documentaire le film qui n'est pas de la fiction (et vice et versa). Pour poser une frontière infranchissable entre ces deux termes, il faudrait se tourner vers des concepts plus abstraits. Or, la fiction partage avec d'autres notions (comme l'art ou le jeu) le curieux point commun d'être spontanément comprise par tous et toutes (on voit de quoi on parle) tout en peinant à être traduite en une définition qui fasse l'unanimité. Pour approcher le problème à partir d'éléments tangibles et empiriques, on en reviendrait aux critères évoqués précédemment : est fictionnel le film qui se proclame comme tel, se réalise selon les moyens du cinéma de fiction, en manifeste les caractéristiques apparentes et se soumet aux conditions économiques du marché. Nous voilà bien avancés…



L'audience fan d'Amy Winehouse aura des attentes similaires face à *Amy* (J. Carlos Menjivar, 2015) ou *Back to Black* (Sam Taylor-Johnson, 2024) : re-vivre la découverte de sa musique, en apprendre sur l'envers du décor. Pourtant, le premier film est un documentaire, le second est une fiction.

S'il fallait s'appuyer sur la notion d'irréalité (ou d'imaginaire) pour l'opposer à l'intention de s'emparer de la réalité, que faire des nombreuses œuvres dites de fiction qui partagent un point de vue sur le monde, suscitent l'action sociale et se nourrissent d'une documentation empirique, voire d'une enquête ? Qu'est-ce qui distinguerait finalement

un biopic (considéré comme un genre fictionnel) réalisé sur une personnalité d'un documentaire sur la même personne ? Le premier pourrait remporter l'oscar du meilleur film de fiction (*Bohemian Rhapsody*, Bryan Singer, 2018), tandis que le second partirait avec la statuette réservée au documentaire (*Amy*, Asif Kapadia, 2015).

L'équation semblerait globalement satisfaisante mais elle ne convainc pas totalement. Pour les publics, ce questionnement peut sembler vain et n'est pas un enjeu crucial : documentaire ou fiction, un film produira une vaste palette d'effets sur son audience. Les impacts de *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg (1993) ou de *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) seront les mêmes. Ces œuvres contribuent au devoir de mémoire, indifféremment de ce qui les distingue et des polémiques qui ont accompagné ce questionnement[13].

Reste alors une approche : ce n'est pas l'étiquette dont se pare le film qui importerait mais celle que lui attribue le spectateur ou la spectatrice. **C'est dans la relation qui se noue entre le film et le public que réside la distinction**.

Parti pris

Cette publication s'inscrit dans une démarche d'éducation aux médias. Elle vise à identifier un parcours critique sur la construction du documentaire, et plus précisément sur la manière dont il se présente comme un discours sur le réel. Elle propose de déconstruire l'effet performatif du langage documentaire (« c'est du docu donc c'est vrai ») vis à vis de son propos. Chaque chapitre expose un angle critique et se termine par une série de questions à adresser au média. La conclusion propose une synthèse des questionnements identifiés.

13. Lors de sa sortie en 1994, *La Liste de Schindler* avait suscité de nombreuses réserves et critiques, notamment de la part de Claude Lanzmann. Un sujet aussi grave n'autorisait pas un traitement romanesque, seule la rigueur documentaire était appropriée. Claude Lanzmann, *À propos de « La Liste de Schindler », dernier film de Steven Spielberg : Holocauste, la représentation impossible*, Le Monde, 3 mars 1994, https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/03/03/a-propos-de-la-liste-de-schindler-dernier-film-de-steven-spielberg-holocauste-la-representation-impossible_3801953_1819218.html

Il s'agit, à travers cette publication, d'outiller les pédagogues ou citoyen·nes sur la raison et la manière de mobiliser le documentaire en appliquant une réflexion critique qui s'étend plus largement à tout support audiovisuel qui proclame une relation fidèle à la réalité (reportages télévisés ou vidéos en ligne) voire à des formats moins « sérieux » mais qui jouent sur cette relation : les magazines d'information, les émissions sportives, certaines publicités ou spots de campagne.

Téléréalité et documentaire : quand le public se prend au jeu

Proposer un cadre d'analyse de la prétention documentaire ne doit pas masquer que le statut d'un contenu n'apparait pas forcément comme une question essentielle pour le public. Formellement, la téléréalité est un genre télévisuel qui mobilise les ressorts documentaires pour produire des divertissements dont la priorité est avant tout l'audimat. Pour les amateur·rices de ces contenus, l'enjeu n'est pas d'analyser la relation entre ces documents, leur dispositif et le réel. Il se déplace ailleurs : sur les motivations des publics qui offrent des audiences consistantes à ces formats souvent dénigrés. La question n'est plus celle du statut de non-fiction mais devient celle de ce que les gens font avec la téléréalité et d'en quoi ce format faussement ou véritablement documentaire joue un rôle, ou pas, dans cette appropriation.



L'indémodable *Koh Lanta* situe les candidat·es dans une situation de survie propice à induire l'impression de « vrai » auprès des audiences.

Pour aller plus loin, découvrir l'analyse *Téléréalité et documentaire : quand le public se prend au jeu*



PREMIÈRE ÉTAPE

PASSER LA BAGUE AU DOIGT DE LA RÉALITÉ

Les intentions des cinéastes, la manière de faire les films, les langages adoptés et les canaux de distribution cherchent à nouer une relation particulière avec le public : ils souhaitent être pris au sérieux, tenus pour « vrais ». C'est dans le regard qui est porté sur eux que les documentaires trouvent leur principale caractéristique : être reconnu comme n'étant pas une fiction.

Parmi toutes les définitions données à la fiction, la formule qui semble la plus simple est celle du poète anglais Samuel Coleridge. **Face à une fiction, nous suspendons « volontairement notre incrédulité »**. Nous sommes prêt·es à nous engager émotionnellement dans des narrations qui relatent des faits inventés, avec des personnages imaginaires, dans des univers alternatifs et parfois mêmes totalement invraisemblables. Nous partageons avec les fictions une démarche de « feintise » qui prend un tour ludique en ceci qu'elle nous permet de nous immerger mentalement dans des contenus dont la relation au vrai ou au faux n'est pas une question pertinente[1].

Selon ce principe, le cinéma documentaire, plus largement les récits de non-fiction et une grande partie de ce que les humain·es communiquent entre eux et elles[2], se caractériseraient par une démarche inverse : le public, l'audience, la personne interlocutrice ne sont pas invité·es à suspendre leur incrédulité. Il s'agit, au contraire, de l'exercer. Pour l'éducation aux médias, voilà une belle idée. L'univers de l'information au sens large – par opposition à celui de la fiction – s'offre potentiellement à un regard soupçonneux sur la véracité des contenus : à charge du média de vaincre ce soupçon et de convaincre de sa valeur de vérité. Contrairement à la fiction, **le genre non-fictionnel se réfère à la réalité et fonde sa légitimité sur elle**.

1. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999.
2. C'est la fonction descriptive à laquelle les traditions d'analyse de la communication ont souvent réduit le langage selon qu'un énoncé soit vrai ou faux, cfr. J-L Austin, *Quand dire, c'est faire*, Le Seuil, 2024 (1955).

Pour Yann Kilborne, « *un documentaire est un film ayant pour but de faire état d'une réalité qui lui préexiste*[3] ».

Ce principe s'incarne dans un **contrat de lecture**, parfois explicite, souvent tacite, qui suppose que les auteurs et autrices garantissent la fiabilité de leur propos. À la manière d'un enquêteur ou d'une scientifique – et contrairement à la poétesse ou au romancier –, ils et elles ont **charge de preuves**[4]. Un documentaire pourrait donc être réfuté en allant puiser dans la réalité des éléments qui le contrediraient, là où une telle démarche n'a aucun sens pour un contenu de fiction (à moins de le considérer comme documentaire).



Les chaînes de télévision réalisent de bons scores d'audience lorsqu'elles diffusent des documentaires sur la seconde guerre mondiale comme *Pearl Harbor, le monde s'embrase* (David Korn-Brzoza, 2021), qui ancrent leur publicité dans l'authenticité des archives mobilisées (pourtant colorisées, sonorisées). La fiction *Pearl Harbor*, de Michael Bay, sortie en 2001, n'avait pas, elle, à s'encombrer d'une précision historique.

Bon nombre de fictions tirent leurs scénarios d'événements historiques qu'elles traitent à leur sauce. La comparaison de la fiction et du documentaire se révèle particulièrement probante pour questionner les audiences dans leur rapport aux cadres, souvent tacites. Ainsi quand Michael Bay fait son film sur l'attaque de *Pearl Harbor* (2001),

3. Yann Kilborne, *L'analyse du film documentaire*, Armand Colin, 2022.
4. Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Éditions EHESS, 2011.

son intention est bien de proposer un spectacle et le grand public ne s'attend pas à un film irréprochable sur le plan historique. En comparaison un documentaire comme *Pearl Harbor, le monde s'embrase* narré par Vincent Lindon se doit, lui, de démontrer son propos. L'exigence et la posture du public est différente.

Dans le domaine de l'audiovisuel, le documentaire partage avec le reportage ou la séquence de JT cette obligation morale : ce qui est raconté doit puiser sa matière première dans le monde réel et offrir une « vérité ».

Responsabilité, déontologie et documentaire

Le documentaire est à la fois la promesse d'un·e cinéaste de proposer un discours sur le réel et l'exercice d'une liberté subjective (son point de vue sur le réel). Mais est-ce que sous couvert de cette liberté, toute personne qui se lance dans un documentaire peut faire « ce qu'elle veut » ? Les cinéastes sont-ils et elles soumis·es à une certaine discipline ? Si oui, laquelle ? Au-delà d'une obligation morale, quelles seraient les règles qui encadreraient la démarche documentaire ?



En quelques clics, on peut découvrir des « documentaires » complotistes qui se saisissent des IA génératives pour étoffer leur propos. Ici, *Illuminatis : Les Secrets Jamais Révélés (Documentaire Interdit)* a été visionné presque 300 000 fois en moins d'un an. Ce type de production passe sous les radars d'une quelconque régulation.

Formellement, la réponse se niche dans les modalités de l'auto-régulation des pratiques journalistiques[5]. En Belgique Francophone, c'est au Conseil de Déontologie Journalistique (CDJ) de statuer sur le respect de la déontologie. Ces règles s'appliquent à la démarche journalistique, qui peut prendre différentes formes d'expression informationnelle, ce que le CDJ pointe dans le descriptif de ses missions : « *Le CDJ s'intéresse donc à tous ceux qui font du journalisme, que ce soit leur occupation principale ou non. Le CDJ entend couvrir l'ensemble des activités journalistiques, en ce compris tout acte et comportement dans les différentes étapes du processus de fourniture de l'information. Il a pour champ d'action tous les médias diffusant de l'information, qu'il s'agisse de presse écrite ou audiovisuelle ou de médias électroniques, et que lesdits médias soient généralistes ou spécialisés. À l'inverse, le CDJ n'est pas compétent pour les expressions autres que journalistiques : la publicité, le divertissement, les films et séries… Il le devient cependant dès lors qu'une confusion risque d'apparaître entre ces expressions-là et la démarche journalistique*[6]. »

Revoilà la fiction et l'information renvoyées dos à dos. Pour tenter d'y voir plus clair, Média Animation a contacté le CDJ[7] pour identifier dans quelle mesure sa compétence s'étend au documentaire.

Sur base d'un dossier litigieux, le CDJ doit se positionner sur deux aspects. D'abord la territorialité, ensuite la compétence matérielle. Concernant le territoire, conformément à son règlement, le CDJ est compétent à l'égard « *des médias établis ou actifs en Communauté française et/ou germanophone de Belgique, pour autant qu'ils soient destinés principalement aux publics de ces Communauté* ». Ensuite, concernant la matérialité du sujet, s'il est établi que le documentaire relève de l'information et d'une activité journalistique (faut-il en déduire que certains documentaires ne le sont pas ?), alors le CDJ est compétent pour se saisir du cas.

5. Les normes que la profession s'imposent à elle-même pour garantir un travail déontologique.
6. lecdj.be/fr/deontologie/definition-champ-daction-du-cdj/
7. Référence du CDJ 2023-018.

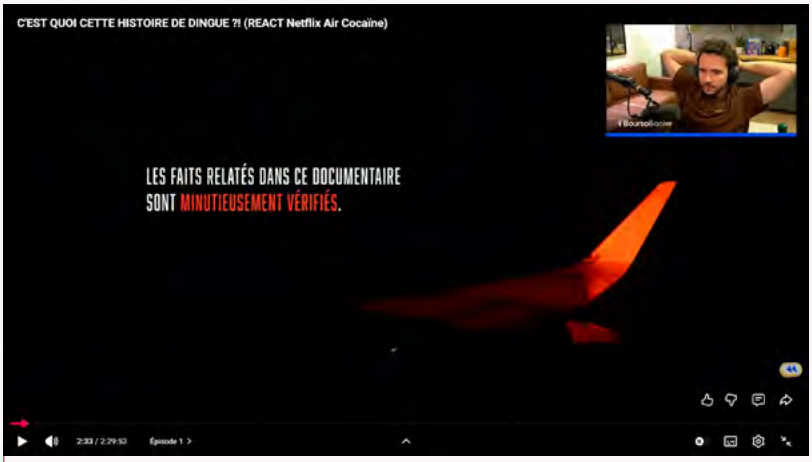
À titre d'exemple, la décision 19-29 A/Van Gompel c. RTL-TVI (Indices) concernant un docu-fiction bâti sur l'hypothèse de la culpabilité de Xavier Dupont de Ligonnès, soit la diffusion d'un docu-fiction dans la case « information » de RTL-TVi. La plainte a été fondée sur base de l'article 8 qui stipule que « *Toute scénarisation doit être au service de la clarification de l'information* ». Plus précisément, « *[le Conseil] estime que si, comme l'indique le média, il s'agissait de fiction, la diffuser de la sorte dans une émission de type magazine était de nature à tromper le public* ». Dans ce cas précis, il y a donc un problème de cadre : insérer un format docu-fiction dans un cadre informationnel pose un problème de déontologie. L'avis rendu par le CDJ stipulait que : « *si le choix de diffuser ce docu-fiction dans une case informationnelle relevait de la liberté éditoriale du média, cette dernière s'exerçait en toute responsabilité, dans le respect des principes de la déontologie au nombre desquels figurent la recherche et le respect de la vérité.* » Le CDJ a également estimé que *« si, comme l'indique le média, il s'agissait de fiction, la diffuser de la sorte dans une émission de type magazine était de nature à tromper le public* ».

À quelle lecture se vouer ?

Pour le monde éducatif, cette relation à la vérité implique que le public soit apte à exercer un examen sévère, rigoureux et continu de l'information, en particulier depuis l'émergence des stratégies numériques de désinformation (bien que ce souhait se soit exprimé dès les premières manifestations de la propagande de masse au début du XX[e] siècle[8]). Cependant, le contrat de lecture tacite invite à contourner le soupçon en faisant porter la responsabilité du bien-fondé de l'information à ceux et celles qui la produisent et non à la sagacité de ceux et celles qui la reçoivent. Autrement dit, la confiance étant nouée, elle invite à suspendre l'incrédulité : « je te crois » dira-t-on au documentaire et à l'information et non plus « je fais semblant de te croire » lorsqu'on se livre à la fiction.

8. Serge Proulx, *Naissance des sciences de la communication dans le contexte militaire des années 1940 aux États-Unis*. Hermès, La Revue, 48(2), 61-67, 2007. doi.org/10.4267/2042/24099

Ce schéma n'est dans les faits pas aussi mécanique. Les documentaires ne s'exposent par à leur public via une procédure qui formalise le contrat « non fictionnel » qu'ils passent avec lui. Il ne faut pas cliquer sur une case qui signifie que nous acceptons de faire confiance à ce que nous allons voir moyennant un serment qui proclame que tout est fondé… Ceci étant, il est courant qu'un film débute sur une affirmation similaire ou un exposé des intentions. La mini-série documentaire *Y a-t-il un dealer dans l'avion ?* produite par Netflix s'ouvre sur un avertissement : « Les faits relatés dans ce documentaire sont minutieusement vérifiés ».



En ligne, certains créateurs de contenus « médiatisent » l'appropriation critique d'un documentaire et débattent en live avec leur communauté (ici Domingo Replay visionnant *Y a-t-il un dealer dans l'avion ?*).

L'expression « basé sur des faits réels » est régulièrement au générique – de début ou de fin – d'une fiction, parfois de manière sérieuse lorsque le film s'engage sur le terrain de la réalité sociale, parfois de manière totalement fantaisiste lorsqu'il s'agit de jouer sur l'effroi d'un film d'horreur ou le burlesque d'une comédie (comme *Sacré Graal !* des Monthy Python qui démultiplie ce genre d'inserts absurdes). Inversement, de nombreux documentaires font appel aux moyens de la fiction : acteurs en costume dans des décors reconstitués, musique d'ambiance qui jouent sur des gammes d'émotions, voix fictives, témoignages inventés, dessins animés ou séquences abstraites, voire poétiques.



Attester de la véracité des faits relatés ou se jouer avec espièglerie du rapport qu'entretiendra l'audience avec le contenu : c'est tout l'art du « cartouche » de pré-générique (ici la série *Fargo* – Saison 1 – 2014)

Pour Roger Odin, il appartient au public de reconnaitre les éléments qui lui permettent d'exercer une « lecture documentarisante » : celle-ci lui permettant de passer un « contrat » tacite qui fonde la non-fiction du film. Pour Odin, il s'agit d'identifier « l'énonciateur réel » qui assume la responsabilité de garantir la vérité du propos. Cet énonciateur peut prendre différentes apparences : la voix-off de l'auteur ou autrice, l'expert·e qui s'exprime face caméra, la manière dont le film est mis en images (sous l'apparence du rush brut par exemple), l'impression de réalisme qui se dégage d'un plan, d'un texte imprimé, d'un extrait d'une émission, etc.

Parfois ces repères sont ténus ou subtils. *L'image manquante* (Rithy Panh, 2014) ou *Interdit aux chiens et aux Italiens* (Alain Ughetto, 2023) sont deux films en grande partie d'animation. On y voit des figurines qui incarnent à l'écran le récit documentaire familial. Les mains que l'on aperçoit par moments pour les manipuler, quelques images d'archives et une voix-off sans emprunt théâtral sont les seuls ancrages dans le « réel » offerts pour permettre au public de situer ces films dans l'horizon non-fictionnel. À contrario, des documentaires animaliers escamotent

toute expertise ou commentaire et n'offrent au public qu'un montage de belles images d'animaux ou de paysages, magnifiés par une musique dramatique. Nul besoin de renforcer l'impression de la « prise sur le vif » dans la mesure où ces créatures et ces lieux existent forcément. Cette conviction suffit à nouer la relation documentaire. En « dernière instance », cette relation peut être tout simplement induite non par le film lui-même mais par le cadre dans lequel il est diffusé : une chaîne de télévision, une émission, une présentation avant ou après le film, ou plus simplement l'étiquette apposée au côté du titre sur une plateforme ou un programme télé. Autrement dit, c'est la relation de confiance encadrant le film qui amène à le considérer comme documentaire.

Le peuple migrateur (Jacques Perrin, Jacques Cluzaud et Michel Debats, 2001) : les oiseaux au pas (de l'oie)



Grand succès public, ce documentaire animalier propose d'accompagner les oiseaux dans leur migration. De magnifiques images aériennes nous emmènent au plus près des volatiles. Le spectacle est saisissant. Pour tourner ces images presque impossibles à produire, l'équipe a domestiqué des animaux et les ont habitués à côtoyer des ULM, à les suivre en vol. Les séquences les plus spectaculaires sont des reconstitutions : la caméra ne suit pas les oiseaux, c'est l'inverse. Présenté dans le making-off, un documentaire sur le documentaire, ce procédé peut surprendre, voir contredire la relation qu'une partie du public avait nouée avec le film.

Documentaire malgré lui

Cette perspective consiste à questionner à la fois la prétention du film et la posture spectatorielle. Le regard porté sur le film est induit par des éléments du film lui-même ou du contexte de diffusion et peut relever d'un choix conscient exercé sur des œuvres de fiction. Le cinéma historique suscite souvent cette lecture de spécialistes invité·es à commenter les éventuelles prétentions d'exactitude partagées par des cinéastes ou le marketing. Tel évènement, tel décor, tel costume sera perçu dans sa relation à la « réalité » (en l'occurrence ici la « vérité » historique), dénoncé pour son inexactitude ou célébré pour sa fidélité. En somme, sous ces angles, la fiction est prise pour de la non-fiction et critiquée comme telle dans son rapport à des preuves externes et non dans sa relation aux récit et format cinématographiques.



Les fictions historiques ou situant des personnages illustres suscitent une lecture « documentarisante » et sont bien souvent « fact checkées » par des historien·nes (ici *Napoléon* de Ridley Scott, 2023).

Le contexte éducatif, notamment scolaire, est un terreau fertile pour ce qui s'apparente à un détournement de lecture d'un film de fiction soudain érigé en documentaire. On illustrera la condition ouvrière à partir de *Germinal* (Claude Berri, 1993) ou la première guerre mondiale

avec *1917* (Sam Mendes, 2020). Pour conforter l'éducateur ou l'éducatrice, bon nombre de fictions revendiquent cette relation au monde et s'appuient pour cela sur des intentions, des conseillers techniques et des dossiers pédagogiques qui viennent nouer certains aspects de l'œuvre avec le réel. Récemment, certains pouvoirs publics ont mobilisé la série fictionnelle *Adolescence* (Jack Thorne et Stephen Graham, 2025) pour la diffuser dans les classes, espérant qu'elle contribue à lutter contre le harcèlement et les mouvances masculinistes.

Toutefois, contrairement aux documentaristes, ces cinéastes disposent d'une base de repli si une critique leur est adressée : celui de la licence artistique ou de la primauté du spectacle sur la vérité. Bien qu'affirmant s'être inspiré d'ouvrages historiques et achevant son film *Napoléon* (2023) sur un panneau qui tire le bilan humain des campagnes de l'Empereur, Ridley Scott esquivera les nombreuses critiques des spécialistes en dénigrant leur pertinence : « y étiez-vous[9] ? » Seul compte le plaisir des audiences qui, selon lui, l'auront adoré, y compris à Paris. Cette relation frivole à la réalité, historique et sociale, est un luxe que des documentaristes, journalistes ou essayistes ne peuvent admettre sous peine de fragiliser la pertinence de leur œuvre. Les manipulations caractéristiques de plusieurs des films de Michael Moore, dont il se défend (au lieu de les revendiquer), jettent le trouble sur leur statut : ces documentaires en sont-ils vraiment[10] ?

9. Katie Razzall, *Napoleon's Ridley Scott on critics and cinema "bum ache"*, BBC, 19 novembre 2023, bbc.com/news/entertainment-arts-67419876
10. Guillaume Harvey, *Le cinéma de Michael Moore : manipulations et conséquences*. Ciné-Bulles, 26(1), 30–33, 2008



Pour asseoir sa dénonciation du commerce facilité des armes à feu aux États-Unis, Michael Moore s'est autorisé beaucoup d'écarts « déontologiques ». Les raccourcis et escamotages sont-ils le prix à payer pour qu'un documentaire ait du succès, et qu'il atteigne ainsi son ambition « éducative » ? (*Bowling for Columbine*, Michael Moore, 2002).

Créer de la connivence avec l'audience : caméras cachées et « pranks »

Autre cas de figure, même si plus anecdotique, celui dans lequel le documentaire crée une relation de complicité avec son public. Certains films ou séries documentaires tirent tout leur intérêt de la captation des réactions de personnes face à des situations mises en scène. Les caméras cachées, les *prank*[11], sont des dispositifs qui se doivent d'être compris par le public, sans quoi l'effet de « complicité » est loupé. Ce qui compte, c'est que le film soit clair, ou mieux transparent, sur son dispositif.

11. Un *prank* est un anglicisme désignant une farce, une plaisanterie ou un canular, souvent réalisé en caméra cachée et publié sur les réseaux sociaux (YouTube, TikTok). Il consiste à piéger une personne pour la faire réagir, souvent à ses dépens, mêlant comédie et parfois malaise. Source Wikipédia.

Des séries en ont fait leur ressort narratif. *Jury Duty* (Lee Eisenberg, Gene Stupnitsky, 2023) est une série qui organise le prank d'une « victime » malheureuse qui pense assister à un procès. Sauf que tout le procès est factice et son cheminement complètement absurde. La série documente donc la réaction d'une personne prise dans un canular.



Borat (Sacha Baron Cohen, 2006) est-il un vrai documentaire, un « prank », un film politique ou un film culte ?

Le contrat repose sur la confiance que les publics ont dans l'authenticité du dispositif, et donc dans la spontanéité des personnes. Dans le cas de *Jury Duty*, spectateurs et spectatrices se sentiraient trompé·es s'ils et elles venaient à apprendre que, tout avait été écrit, rejoué, reconstitué, et que les personnes « prankée » étaient elles aussi comédiennes. On se souviendra du succès d'un film comme *Borat* (Sacha Baron Cohen, 2006), pourtant assez peu honnête sur son dispositif puisqu'il ne précisait pas quels éléments avaient été scénarisés et rejoués.

Du documentaire « bullshit » : un contrat entre fascination et rejet

Les médias télévisuels ont souvent cédé aux sirènes du spectacle et du mystère, voire du fantasme pseudo-scientifique, en s'appuyant sur des contre-vérités historiques fondées sur un bon sens « feint » (« les humains n'auraient pas pu construire les pyramides… ») ou un goût du merveilleux (« les géants ont existé… »). L'abondance de documentaires sur le paranormal et le surnaturel en est une illustration frappante : ils pullulent sur YouTube, et les grandes plateformes de VOD leur emboîtent le pas. Face à ces productions, les audiences se divisent : certains y adhèrent pleinement, tandis que d'autres les rejettent radicalement. Autrement dit, ce qui fait contrat pour les uns ne le fait pas pour les autres.

Dans la masse de productions se réclamant du documentaire, le contrat avec le public est loin d'être automatique : se revendiquer du genre ne suffit pas à établir un pacte. Ce constat est particulièrement frappant dans des domaines comme l'histoire, l'archéologie ou la physique quantique, où de nombreux·ses spécialistes dénoncent la faible qualité de certaines productions télévisuelles, dans lesquelles la rigueur scientifique a été sacrifiée aux exigences du spectacle.

L'archéologie est un domaine particulièrement exposé à ce type de dérive. Des films comme *La Révélation des Pyramides* (Patrice Pooyard et Jacques Grimault, 2010), parmi d'autres[12], s'inscrivent dans cette tradition de documentaires accusés de désinformer le public sur les réalités archéologiques. Ces productions sont régulièrement démystifiées, que ce soit par des journalistes ou par des communautés en ligne particulièrement vigilantes quant à la validité des discours tenus sur l'archéologie.

12. *Pourquoi l'Égypte antique alimente-t-elle autant les fantasmes et fake news ? Un expert nous répond*, Ouest France, 09/04/2024. ouest-france.fr/leditiondusoir/2024-04-09/pourquoi-l-egypte-antique-alimente-t-elle-autant-les-fantasmes-et-fake-news-un-expert-nous-repond-d70c77a2-eaa8-4e62-8c46-100ed4b57624



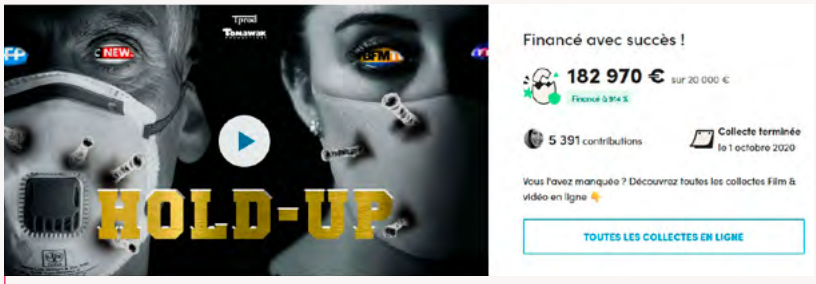
Le documentaire doit jouer des coudes pour exister dans un marché ultra concurrentiel, quitte à fonder son propos sur les élucubrations d'un auteur à succès sulfureux. *À l'aube de notre histoire* (Graham Hancock, 2022 – 2024) surfe sur l'envie des gens de croire à « *la théorie des ancêtres supérieurs*[13] » : ce film Netflix coche toutes les cases du « bon » spectacle audiovisuel, bien que truffé d'inepties dénoncées par la communauté académique.

Au service du complotisme et de la désinformation

Plus loin encore que les documentaires qui malmènent la science, certains ont clairement pour vocation de colporter des théories complotistes. Ici aussi s'établit entre l'auteur et l'audience un « contrat ». Le public souscrit (sur base de ses croyances et souvent a priori) à la lecture du monde proposée, reconnaissant le documentaire dans sa capacité à proposer un discours sur le réel. Dans le cadre de cette publication, l'objet n'est pas de répéter les grilles d'analyses critiques que l'on peut mettre en place face à la désinformation (le fact checking,

13. Mathilde Cousin, *« À l'aube de notre histoire » : Mais pourquoi Netflix diffuse-t-il du « grand n'importe quoi » ?*, 20 minutes, 11/12/2022. 20minutes.fr/television/4014147-20221211-aube-histoire-pourquoi-netflix-diffuse-grand-importe-quoi

l'identification des intentions…) mais plutôt de comprendre que dans la lecture complotiste du monde, certains documentaires apparaissent comme des récits presque fondateurs (on n'a pas marché sur la Lune en 1969, le 11/09 est le fait de la CIA, etc.) d'une réalité partagée entre le documentariste et « son » public. *Loose Change* (Dylan Avery, 2005 – 2017) reprend les thèses les plus controversées sur les attentats du 11 septembre 2001, s'imposant comme une sorte de référence fondatrice pour ceux et celles qui adhèrent aux lectures les plus suspicieuses des événements du World Trade Center. Des extraits continuent d'ailleurs d'être mobilisés aujourd'hui par des communautés complotistes comme autant d'arguments.



Un film comme *Hold-Up* (Pierre Barnérias, 2020) a été (sur)financé grâce au crowdfunding. Avant même d'être réalisé, il promettait de répondre aux attentes d'un public déjà acquis à sa cause. Comment, dès lors, mobiliser son esprit critique lorsque nos croyances préalables nous conduisent à accorder une confiance « à priori » ?

Pendant la crise du Covid-19, deux documentaires ont fait l'objet de préoccupations particulières. *Hold-Up* (Pierre Barnérias, 2020) et *Ceci n'est pas un complot* (Bernard Crutzen, 2021) surfaient tous deux sur des rumeurs, des prétendues collusions médiatico-politiques et un scepticisme certain à l'égard des vaccins, prêtant le flanc à un « débunkage[14] » scientifique. Ces documentaires exploitent le langage documentaire classique (voix off, images d'archives, témoignages face caméra d'expert·es, effets de montage) afin de valider presque *de facto*

14. Pratique qui consiste à déconstruire point par point les éléments avancés par un média pour évaluer son degré de justesse ou de manipulation.

ce qui est dit. Le langage documentaire est un langage qui se légitime lui-même : en mettant en scène ses documents, il construit sa propre crédibilité, il « s'auto accomplit ».

Plus récemment, la transvestigation a fait son apparition comme un genre à part entière des théories du complot. Il s'agit d'un récit aux allures d'enquête policière (qui peut prendre une esthétique documentaire) diffusant un discours fondamentalement transphobe. En 2025, la bloggeuse américaine Candace Owens (4,4 millions d'abonnés sur YouTube) publiait une série de vidéos pour lancer une campagne massive de désinformation visant à démontrer que Brigitte Macron est une personne trans.

Tous ces documentaires (ils en sont *de facto*) ont en commun de se mettre en accord avec leur public sur le fait qu'ils tiennent un discours sur le réel et que, donc, leur énoncé se suffit à lui-même.

Complotisme et tapis rouge





En 2016, Andrew Wakefield met en ligne un documentaire en ligne : *Vaxxed*. Le documentaire a pour thèse essentielle que les instances politiques et médicales ont couvert l'existence d'un lien entre le vaccin ROR (Rougeole-Oreillons-Rubéole) et l'autisme. Le film a rapidement été étiqueté comme « complotiste » et le propos largement contredit par des scientifiques. Pourtant, ce documentaire reste « un classique » pour qui soutient une lecture oppositionnelle de la vaccination ou de la médecine. Le film est considéré comme fondateur des théories complotistes sur le Covid-19. La promesse de sa subversion a permis au film d'être diffuser au festival de Cannes de 2017. Le festival avait récidivé en diffusant en ouverture de l'édition 2021 le documentaire d'Oliver Stone *JFK : L'Enquête*, pourtant refusé par Netflix et le National Geographic à cause d'une « *vérification des faits non-approuvés*[15] ».

15. Thibault Lucia, *Refusé par Netflix, le docu d'Oliver Stone sur JFK sera présenté à Cannes*, Les Inrocks, 16/02/2021, lesinrocks.com/cinema/refuse-par-netflix-le-docu-doliver-stone-sur-jfk-sera-presente-a-cannes-157357-16-02-2021/

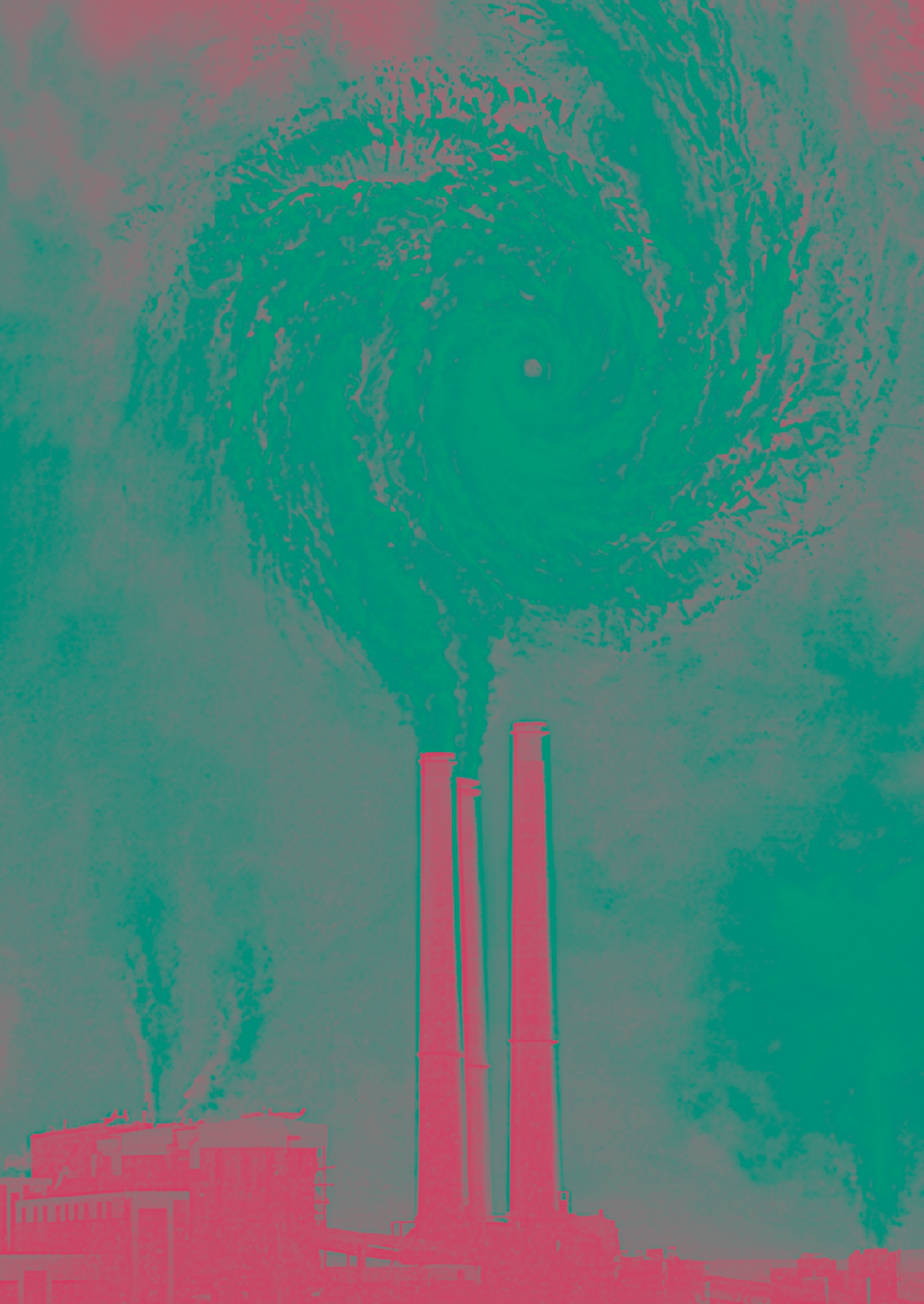


· PREMIÈRE ÉTAPE ·

Comment se noue le contrat de lecture entre le documentaire et le public ? Qu'est-ce qui fait dire que l'on assiste à un discours sur le réel ?

- **Le film nous le dit :** le film annonce qu'il tient un discours sur le réel. Le propos s'offre à nous via une voix-off qui explicite la démarche ou une documentariste s'adresse à nous face caméra ...
- **Le film nous en donne l'intuition** : sa forme, le langage audiovisuel, en somme : « ça se voit que c'est un documentaire ».
- **Le contexte nous le dit :** Un avertissement accompagne la diffusion du film, les propos publics du ou de la cinéaste qui circulent à son sujet, la description ou le synopsis, le contexte dans lequel le film est montré telle une séance de ciné-club ou de festival thématique, l'enseignant·e, l'animateur·ice qui l'utilise...







DEUXIÈME ÉTAPE

LE DOCUMENTAIRE, POUR QUOI FAIRE ?

Le monde socio-culturel est prompt à se saisir du format documentaire. Ses vertus présumées ou son « sérieux » lui ont ouvert les portes de la salle de classe. Les pédagogues le diffuseront volontiers pour transmettre des connaissances à leurs élèves. Les militant·es l'exploiteront dans des projections-débat pour mobiliser l'audience sur leur cause et les animateur·rices pour sensibiliser à des thématiques citoyennes.

Anobli par la promesse qu'il enseigne quelque chose sur le monde ou qu'il présente la réalité à travers « un autre regard », le documentaire est aussi mobilisé pour des raisons plus banales. Le film animalier séduit surtout par ses belles images et les documentaires spectaculaires de Netflix cherchent principalement à distraire ; les plus subversifs et provocateurs, sont, eux, sélectionnés par des festivals spécifiques, comme le Ramdam festival à Tournai qui promet du cinéma (fiction/documentaire) « qui dérange[1] ».

Quels effets sur l'audience peut-on espérer de la projection d'un documentaire ? La réception diverge-t-elle si cette projection a lieu en classe, dans un ciné-club militant ou un festival spécialisé ? Comment anticiper l'impact d'un film, et s'assurer qu'il a été « bien choisi » ?



La dimension didactique de certains documentaires leur ouvre les portes des salles de classe. Ici *Une vérité qui dérange* (Davis Guggenheim, 2006).

1. ramdamfestival.be

Les usages du documentaire : influencer les comportements, éduquer aux médias ou divertir

Le format documentaire peut être un levier intéressant pour provoquer des effets éducatifs auprès d'apprenant·es. Un film sera probablement sélectionné pour sa capacité à donner les clefs de compréhension sur un sujet. Le ou la pédagogue évaluera le documentaire sur le rythme, la tonalité, le vocabulaire adapté… tant de paramètres qu'il jugera compatibles avec son public. L'objectif est d'avoir un avant et un après le documentaire, de considérer celui-ci pour sa capacité à avoir des « effets » sur l'audience. Ces effets recherchés peuvent être de trois ordres :

Agir sur les représentations et les savoirs

ll s'agit peut-être du cas de figure le plus fréquent et banal : celui qui consiste à choisir un documentaire pour faire passer du savoir, des connaissances « pures », « objectives » sur un sujet. À titre d'exemple, un enseignant qui chercherait à faire comprendre à ses élèves la notion de gaz à effets de serre, pourrait s'orienter vers un support permettant aux élèves de mieux en comprendre les mécanismes. Il peut s'agir d'une capsule vidéo YouTube, un extrait de documentaire ou tout autre média « éducatif ». Par exemple, la capsule *L'effet de serre : c'est quoi ?*[2] vulgarise en à peine 3 minutes les mécanismes à savoir sur le sujet. L'idée est simple : après le visionnage, les élèves qui ont vu le documentaire en connaissent davantage sur le sujet et sont censé·es être capables de restituer le contenu « appris ». Il s'agit donc de choisir le média qui vulgarise au mieux son sujet pour que les apprenant·es en retiennent des éléments de savoirs. Sur ce point, ce qui guide le choix de l'animateur ou de l'enseignante, c'est **la qualité didactique du documentaire**.

2. youtube.com/watch?v=g21fiXIR47g

Agir sur les attitudes et alerter sur l'importance du sujet

Un autre impact recherché peut être celui de modifier le jugement, de sensibiliser. Le plus souvent, il s'agit non pas d'amener des éléments d'information concrets sur un sujet mais d'alimenter une posture ou une réflexion. Le documentaire informe (ci-dessus) mais il cherche également à sensibiliser dans l'espace social. Il peut être convoqué dans l'idée de démontrer l'importance d'un sujet (par rapport à d'autres) dans une région ou un lieu donné. Ainsi quand en 2006 Davis Guggenheim sort son documentaire *Une vérité qui dérange*, il informe certes sur le réchauffement planétaire mais essaye surtout d'alerter le monde sur l'importance de mettre cet enjeu à l'agenda politique. Dans cette perspective, l'animateur·rice qui mobilise le documentaire l'évalue pour sa capacité démonstrative : ce qui compte, c'est **la force de la thèse défendue et son aptitude à sensibiliser le public**, à le convaincre d'intégrer ce point de vue parmi ses priorités.

Agir sur les comportements des spectateur·rices

Ici le documentaire est mobilisé dans l'idée de modifier le comportement des apprenant·es, et non seulement les connaissances ou le jugement. Un documentaire sur la crise des déchets, par exemple, chercherait probablement à amener des connaissances, mais aussi à encourager l'audience à diminuer sa production de déchets. La finalité ici est donc davantage « d'atterrir » sur la question : qu'est-ce que je peux changer concrètement dans mon quotidien à la vue de ce documentaire ? Il s'agit typiquement des mouvances citoyennes qui s'organisent autour de ciné-débats visant à mobiliser le public autour de leur message. Typiquement, le documentaire *Demain* doit son succès à son effet « mobilisateur » plus qu'aux infos qu'il délivre ou qu'à son argumentation. En 2016, Bruxelles Environnement a même organisé des ciné-débat dans les écoles en exploitant ce film pour identifier des pistes d'actions avec les élèves. L'opportunité de diffuser un documentaire est évaluée en regard de **sa capacité à susciter l'action concrète** : signer une pétition, faire un don, s'engager sur une cause, etc.

Super Size Me (Morgan Spurlock, 2004) : les effets supposés du documentaire



Ce documentaire met en scène son auteur, qui s'alimente trois fois par jour dans des restaurants McDonald's pendant un mois. Choisir de le diffuser pourrait :

- Informer sur les effets de la malbouffe sur le corps (transformations liées à l'absorption massive de graisses et de sucres). Le documentaire transmet ainsi des savoirs « objectifs », indépendamment de sa mise en scène.
- Sensibiliser : en mettant la malbouffe à l'agenda, le film peut faire évoluer le jugement des publics sur la qualité de la nourriture industrielle et des fast-foods — ce que son succès semble confirmer.
- Influencer les comportements : de façon non mesurable, ce type de documentaire peut inciter les spectatrices et spectateurs à s'abstenir de fréquenter les fast-foods.

Un support explicite d'éducation aux médias

Le documentaire peut être mobilisé pour susciter une réflexion critique sur les médias. Précisément parce qu'il prétend donner accès au réel, il peut être mobilisé pour amener les audiences à décortiquer les mécanismes d'adhésion, repérer les signaux qui y invitent et confronter les prétentions du film à l'examen de sa documentation, de son discours et des esthétiques déployées. **Révéler les ficelles du genre et les dénombrer** peut aussi s'appuyer sur le « documenteur » (voir plus loin).

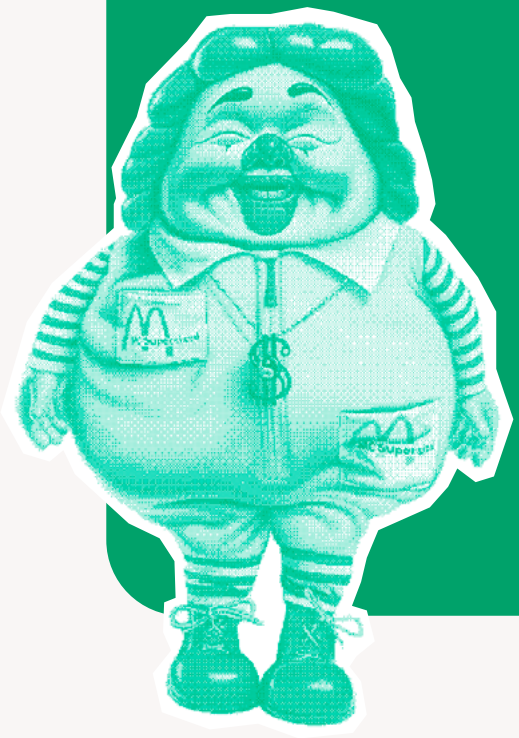
Le documentaire comme divertissement

Les documentaires réputés pour le plaisir divertissant qu'ils procurent sont souvent perçus comme moins légitimes, parce que « moins instructifs ». L'appétit des audiences pour « passer un bon moment » n'a pas échappé aux industries audiovisuelles. Les chaines de télévisions et plateforme en ligne en ont fait une offre structurelle. Les documentaires « nature » offrent de belles images et parfois des scénarios captivants. Le « spectacle » documentaire n'a pas pour vertu d'apprendre des choses au public, mais de **susciter des émotions**. Les documentaires policiers surjoués ou fictionnalisés, les « cold cases » montés comme des thrillers sont des délassements efficaces. Les plateformes de VOD comme Netflix s'emparent de ces sujets, qu'elles structurent en séries. Une série comme *Tour de France : Au cœur du peloton* laisse en principe peu de place au suspense sur la victoire finale, mais chaque épisode transforme la banale étape en grande épopée. La construction des personnages, le « problème » qu'ils ont à résoudre, la mise en scénario n'ont rien à envier aux séries de fiction à succès. Le documentaire peut également exercer une fascination lorsqu'il mobilise des sujets sans grande prétention pédagogique : le paranormal, l'archéologie fantaisiste ou les grandes peurs alimentent le catalogue et l'ordinaire audiovisuel sans égards pour la fiabilité ou la science.

· DEUXIÈME ÉTAPE ·

Qu'est-ce que je veux faire avec ce documentaire ?
Quels effets je veux produire sur mon audience ?

- **Transmettre** des connaissances et des savoirs sur un thème.
- **Découvrir** une réalité, un point de vue sur le monde, sensibiliser sur un sujet.
- **Susciter** l'action sociale, agir sur les comportements de l'audience.
- **Éduquer aux médias :** réfléchir au pouvoir des images, des discours, du langage audiovisuel, à la démarche documentaire elle-même.
- **Passer un bon moment :** divertir, découvrir un objet cinématographique original, rendre spectaculaire un aspect de la réalité auquel j'espère éduquer.







TROISIÈME ÉTAPE

LE MONDE VU PAR LES DOCUMENTS

La perspective documentaire sur le monde se distingue de la fiction par la relation de confiance qu'elle veut nouer avec son public. Si cette relation est établie, le documentaire se présente comme un observatoire de la réalité qu'il traite et dont il garantit l'authenticité. Il appartient au film de justifier cette relation en mobilisant des traces du réel dont il témoigne. Elles peuvent être de plusieurs natures. Comment les différencier ?

Le tournage qui enregistre le réel

Dans *Le documentaire, un autre cinéma*, Samuel Gonthier propose deux « sources auxquelles puisent les documentaristes[1] » : **le vécu et le document**. Le vécu est ce qui est produit par le tournage du film lui-même et par l'immersion dans la réalité dont le film témoigne directement. Si le film n'avait pas été réalisé, ces traces n'existeraient pas. Elles sont produites par une équipe qui suit un évènement, qui explore un territoire, qui plonge dans un contexte social ou qui capte des vies animales sauvages. Ces images – et ces sons – deviennent les documents de la démarche des cinéastes, les témoins audiovisuels de leur exploration de la réalité.

Le premier film de l'histoire du cinéma, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* des frères Lumières (1895) se présente comme tel (et à sa suite la plupart des réalisations des opérateurs du cinématographe). On y voit les ouvrier·ères sortir de l'usine à la fin de la journée. Sans commentaire, ce plan séquence s'offre comme une fenêtre sur cet évènement banal et inaugure cette forme cinématographique qui constitue aujourd'hui l'intégralité de plusieurs œuvres. En 2012, *Leviathan* proposait une immersion dans le quotidien d'un chalutier de haute mer à partir des images captées par des caméras go-pro dont le navire avait été truffé, à la manière d'un dispositif de surveillance. En 2024, *Knit's Island* plonge via une équipe de tournage virtuelle dans un jeu vidéo multijoueur

1. Samuel Gonthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, op. cit., p. 246.

pour témoigner de ce qu'il s'y passe et de ce que les gens y font, offrant exclusivement les images synthétiques captées au sein même du jeu. Peu de textes, pas de voix-off : seuls les sons, les images, les actions et les propos ressentis comme pris sur le vif constituent la matière filmique.

L'histoire du cinéma documentaire pourrait être racontée à travers l'évolution des images « du vécu », et donc de la technique permettant de les produire. On peut ainsi observer comment cette technique s'est améliorée au fil du temps, et ce qu'elle permet désormais — notamment en termes de volume (le numérique s'affranchissant des limites physiques de la pellicule), de précision et de légèreté.



Dans *Knit's Island* (Ekiem Barbier, Guilhem Causse et Quentin L'helgoualc'h, 2023), c'est un logiciel de capture écran qui sert de caméra. Le territoire exploré, c'est un jeu vidéo. Les protagonistes interviewés s'affichent à travers leur avatar. Dans la bande annonce du film, l'un d'eux interpelle les cinéastes et l'audience : « *Give me your definition of the term "In Real Life"* ».

L'exploration d'une documentation : archives, témoignages et savoirs

À l'opposé de ces images prises dans des dispositifs de tournage, de nombreux documentaires sont entièrement composés d'images d'archives, de traces matérielles (objets, textes, photos, sons…) ou immatérielles, c'est-à-dire d'interviews d'expert·es ou de témoins qui média-

tisent des savoirs ou des expériences de vie de manière différée. Ces films composent un voyage audiovisuel dans ces éléments qui existent en dehors de la démarche du tournage (contrairement au « vécu »), au gré du fil conducteur retenu par les cinéastes.



Soundtrack to a Coup d'État (Johan Grimonprez, 2024) est un savant puzzle composé presqu'exclusivement d'images d'archives, prenant du sens par leur agencement en regard d'extraits de rapports officiels et de discours.

Dans certains cas, il n'y a plus de tournage, tout est affaire de montage, à partir d'une enquête menée au sein de tous ces documents sans qu'il ait été besoin d'être muni d'une caméra ou d'un micro. La série *Apocalypse* (2009-…) est emblématique de cette démarche, réalisée entièrement à l'appui des archives des époques examinées (les Deux guerres mondiales) et commentée par une voix off. Dans *Soundtrack to a Coup d'État* (2024), Johan Grimonprez se penche sur l'histoire du Congo à partir de l'indépendance et du meurtre de Lumumba. À l'exception d'une brève interview de l'écrivain Jean Bofane, le réalisateur se passe de voix-off et se limite à mettre en musique images d'archives, archives sonores et citations textuelles d'ouvrages ou de documents officiels. En 1941 déjà, Frank Capra s'était emparé de cette manière de faire pour sa série *Why We Fight*, diffusée auprès des Marines américains pour les convaincre du bien-fondé de la guerre contre l'Axe dans laquelle ils

s'apprêtaient à se battre. Aujourd'hui, elle constitue une méthode bien rodée, qui fait le bonheur des chaînes YouTube à ambition documentaire et de Netflix qui démultiplie les séries à succès construites à partir d'un mélange d'interviews et d'images d'archives.



Faute de mieux, de nombreux documentaires historiques exploitent des images d'archive disparates, de provenance douteuse. Sonorisées, rénovées, agencées ou commentées, elles respectent alors les standards actuels, et sont exploitées pour toucher l'audience (*They Shall Not Grow Old*, Peter Jackson, 2018).

Sous cette perspective, l'histoire du documentaire pourrait être écrite à partir de la notion d'archives et de la démultiplication des traces audiovisuelles qui marque le siècle écoulé et de son inflation à l'heure de la démocratisation des appareils de captation (les smartphones) et de la numérisation qui autorise une accumulation quasi automatisée et infinie. C'est la matière première d'un film tel *Il n'y aura plus de nuit* d'Eléonore Weber (2020), constitué des images prises par les équipements des pilotes d'hélicoptères américains pendant la guerre d'Afghanistan.



Une tonne d'archives visuelles et sonores, quelques interviews pour leur donner du relief, beaucoup de montage : la recette d'une série documentaire à suspense (*Making a Murderer*, Laura Ricciardi et Moira Demos, 2015 – 2018).

Si à la naissance de la caméra, seuls de rares évènements avaient les faveurs de l'enregistrement, désormais, des premiers pas à la mort, la vie d'une large proportion des habitant·es de la planète et les évènements de leur quotidien laissent des empreintes. Des documentaristes comme Jonathan Caouette peuvent proposer des autobiographies détaillées à partir de leurs archives familiales (*Tarnation*, 2004), démarche jusqu'alors réservée à l'essai littéraire. Et nul besoin de tournages, de scénario et d'acteurs pour se plonger dans des sagas policières. *Making a Murderer* (Laura Ricciardi et Moira Demos, 2015-2018), ou *Tiger King : Murder, Mayhem and Madness* (Eric Goode et Rebecca Chaiklin, 2020), sont créées par Netflix à partir d'une masse impressionnante d'archives judiciaires, journalistiques ou privées. Si un film documentaire se présente comme un accès à une réalité spécifique, l'ensemble de ce genre cinématographique témoigne de l'évolution et de la démultiplication des documents.

La Voix de Hind Rajab (Kaouther Ben Hania, 2025) : pour amplifier l'archive



Ce film éprouvant est entièrement construit autour de l'archive sonore de l'appel à l'aide d'une fillette gazaouie coincée dans une voiture prise sous le feu des militaires israéliens, aux côtés des cadavres des autres passagers. Des acteurs rejouent les membres du croissant rouge qui ont pris son appel et qui cherchent à la rassurer tout en essayant de lui faire parvenir une ambulance. Entre fiction (le personnel est incarné par des acteurs qui jouent une intrigue dramatique) et reconstitution (le film colle aux évènements), ce film coup-de-poing mise sur la puissance d'un authentique document aux accents spectraux et questionne les limites entre catégories filmiques.

Les reconstitutions : donner vie aux connaissances

Les reconstitutions sont une autre source d'images importantes pour le documentaire. Il s'agira ici de filmer des scènes qui auront été préparées pour servir le propos du film. Si capter du vécu est une méthode qui s'apparente à de l'observation caméra en main pour produire une matière à partir de laquelle le film sera tissé, le principe de reconstitution inverse cette logique et prévoit d'aller tourner les images en fonction du scénario. *Nanouk l'Esquimau* ne capte pas en direct les activités

de chasse de son personnage inuit : chaque plan est préparé comme il le serait pour un tournage de fiction car les conditions techniques de l'époque ne permettaient pas un dispositif « sur le vif ».



Confronté aux limites technologiques et à la rigueur des éléments, John Flaherty n'a eu d'autre choix que de mettre en scène les moments de vie dévoilés dans ce qui est (pourtant) considéré comme le premier film documentaire (*Nanouk l'Esquimau*, 1922).

La valeur documentaire des reconstitutions dépend des conditions qui auront servi à les concevoir. Dans une démarche d'archéologie vivante, elles seront souvent encadrées par des expert·es ou par la correspondance avec le travail de recherche. Le cinéaste britannique Peter Watkins réalisera plusieurs œuvres subversives à partir de cette approche. À défaut de pouvoir filmer la bataille de Culloden (*Culloden*, 1964), une attaque nucléaire sur Londres (*The Bomb*, 1966), la vie du peintre Munch (*Edvard Munch, la danse de la vie*, 1974) ou la Commune de Paris (*La Commune (Paris, 1871)*, 2000), il plongera ses acteurs amateurs dans une simulation costumée, encadrée par des briefings et une documentation pour obtenir des images proches de ce qu'il aurait obtenu s'il s'était glissé caméra au poing dans ces situations. La différence, ténue, avec la fiction réside dans le fait que la démarche documentaire justifie le contenu du film par la priorité accordée à la correspondance avec le réel. Autrement dit, Watkins ne s'est jamais réfugié derrière son dispositif pour défendre d'éventuelles libertés : il assume le contrat documentaire.



L'incroyable périple de Magellan
François de Riberolles, 2022

La reconstitution ne se limite pas aux images réelles. La trilogie *Kongo* (Daniel Cattier, Isabelle Christians, Jean-François Bastin et Samuel Tilman), réalisée en 2010 pour les soixante ans de l'indépendance de la RDC pour tirer le bilan de la colonisation belge, adjoint des images d'animation qui donnent vie à des personnages fictionnalisés qui jouent les narrateurs (dont Patrice Lumumba). Cet usage de l'animation est efficacement mobilisé par la série *L'incroyable périple de Magellan* (François de Riberolles, 2022) qui retrace l'expédition du navigateur portugais.

Les techniques de restauration des archives audiovisuelles en permettent aujourd'hui une mobilisation plus poussée. Pour *Kongo*, les cinéastes utilisent les archives coloniales en les redimensionnant, en corrigeant le rythme saccadé et en les sonorisant pour finalement en proposer un usage qui tient plus de la reconstitution que de l'exposition de documents à observer. Cette technique fait les beaux jours des séries *Apocalypse* (2009 – 2024) et trouve, avec *Pour les soldats tombés* (Peter Jackson, 2019), un usage encore plus poussé. Pour ce film dédié à la Grande guerre, le réalisateur néo-zélandais fait jouer à des acteurs les voix des images muettes, mélangeant de la sorte des images prises à l'époque, leur modernisation et des dialogues contemporains. Critiqué pour cette opération par des historiens inquiets, Peter Jackson s'est défendu en arguant du sérieux de son enquête à l'appui des centaines d'heures de témoignages audios de vétérans, par ailleurs mobilisées dans le film pour remplacer la voix off typique du genre historique[2].

2. Brieuc Guffens, *« Pour les soldats tombés » : de l'archive brute au documentaire grand public*, Média Animation, 18 décembre 2019, media-animation.be/Pour-les-soldats-tombes-de-l-archive-brute-au-documentaire-grand-public

Autrement dit, les archives historiques deviennent ici la matière première d'une reconstitution, au risque de créer de la confusion. Ce ne sont pas les images qui fondent la relation documentaire à l'histoire mais les témoignages périphériques sur lesquels s'appuie la démarche du film.

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (Les frères Lumières, 1985) : le ver était dans la pomme



Réputé premier film de l'histoire du cinématographe, cette scène qui montre les travailleurs et travailleuses sortir de l'usine des ingénieurs Lumière a été tournée plusieurs fois et existe en plusieurs versions. Elle s'apparente donc plus à une reconstitution qu'à un vécu pris sur le vif. Parmi les indices de cette mise en scène, le fait que les gens ne regardent pas la caméra, qu'ils attendaient tous et toutes derrière la porte avant qu'elle s'ouvre et que leurs vêtements semblent particulièrement distingués pour un banal jour de travail. À ce titre, ce film n'est pas un document ou une archive fiable quant à la vie quotidienne des classes laborieuses du XIXe siècle. En revanche, il est une trace pertinente de la manière par laquelle les patrons cinéastes voulaient démontrer la fiabilité et l'intérêt de leur invention et donner une certaine image de leur entreprise.

Entre les frontières (Avi Mograbi, 2016) : le réel re-joué



Pour son documentaire *Entre les frontières*, le réalisateur Avi Mograbi s'est associé au metteur en scène Chen Alon pour mobiliser la technique du théâtre de l'opprimé qui consiste à proposer à des personnes concernées par des oppressions de jouer des scènes qui explorent les mécanismes dont ils et elles ont été victimes. Ici, des réfugiés subsahariens expriment les violences qu'ils ont subies de la part des militaires israéliens. Cette approche permet au réalisateur de documenter son sujet et d'offrir des images qui accrochent la réalité de plusieurs manières : les scènes sont une forme d'interview de ce qu'ont vécu les réfugiés (et qui préexiste au film), une manière de capter le vécu par les émotions qui sont libérées par ce procédé d'expression théâtral et une sorte de reconstitution qui révèle la réalité dissimulée dans l'absence de documentation tierce.



Interdit aux chiens et aux Italiens
Alain Ughetto, 2022

Comment documenter les invisibles de l'histoire ?

L'enquête documentaire qui consiste à mobiliser les archives disponibles n'est pas un exercice dépourvu de biais. Si les documents audiovisuels témoignent depuis plus d'un siècle d'une réalité déposée sur la pellicule, le stock disponible mérite un recul critique. Jusqu'au début des années 2000, filmer nécessite des moyens techniques et une culture médiatique réservée aux classes moyennes et supérieures. Si les archives familiales permettent déjà de plonger dans des époques lointaines, elles seront plus nombreuses dans certaines catégories de population que d'autres. Pour réaliser son film *Interdit aux chiens et aux Italiens* (2022) sur les migrations italiennes d'avant-guerre, Alain Ughetto n'a qu'une seule photo de famille. Pour incarner à l'image les souvenirs familiaux de la misère ouvrière, il passera par une reconstitution en animation de poupées.

La prise de vue témoigne aussi de dominations plus historiques : si les photos, gravures, cartes postales, et archives filmiques témoignent de l'époque coloniale, elles proviennent presque exclusivement des mondes blancs, détenteurs des moyens de perpétuer le regard dominateur et oppressant qu'ils ont posé sur les sociétés qu'ils exploitaient. Les archives de Tervuren offrent ainsi pléthore de films qui vantent les bienfaits civilisateurs ou les prouesses d'ingénierie d'une ligne de train qui traverse la forêt du bassin congolais. Mais nul témoignage de ces populations soumises à la brutalité coloniale, réduites dans ces

films à jouer le rôle de l'indigène exotique ou servile. Pour nourrir des récits critiques de l'époque coloniale, des réalisateurs s'emparent de ces archives et les détournent. C'est la démarche du cinéaste marocain Ahmed Bouhanani qui, dans *Mémoire 14* (1971), utilise les prises de vue coloniales pour revendiquer une émancipation poétique et politique[3]. Dans *Soundtrack to a Coup d'État* (2024), Johan Grimonprez fait lire par des afrodescendants des textes militants décoloniaux sur les images belges[4].

Critiquer les sources

Dans ce film, au milieu de toutes ces images et commentaires **qu'est-ce qui constitue un document, quel élément apporte une information par lui-même ?** Cet inventaire des documents amène un défi critique central : que prouvent-t-ils ? Quelle est la valeur du document mobilisé ? À quel point le vécu qui est montré est-il authentique et représentatif ? Quelle est la qualité empirique de la reconstitution ? La critique des sources peut être fastidieuse. Sans forcément vérifier l'authenticité de chaque élément, l'inventaire des sources mobilisées dans le film permet de cerner la base empirique de la démarche. Ou plus simplement : **le point de vue porté par le film est-il suffisamment étayé ?**

3. Mariam El Ajraoui, *Réemployer l'archive coloniale - Autour de Mémoire 14 d'Ahmed Bouanani*, Souffle Mondes, 2023, soufflesmonde.com/posts/reemployer-larchive-coloniale---autour-de-memoire-14-dahmed-bouanani
4. Daniel Bonvoisin, *Soundtrack to a Coup d'État : un documentaire qui décolonise les archives*, Média Animation, 2025, media-animation.be/ressource/soundtrack-pour-un-coup-detat-un-documentaire-qui-decolonise-les-archives

· TROISIÈME ÉTAPE ·

À partir de quelle matière le film documente-t-il ?
Quelles sont les traces de la réalité qu'il propose ?

- **Des archives :** elles préexistent au film qui les sélectionne et les articule. Elles invitent à se questionner sur leur provenance et leur nature.
- **Des vécus :** ces documents sont produits par le processus de tournage. Ils invitent à s'interroger sur les conditions dans lesquelles ils ont été tournés.
- **Des reconstitutions :** ces documents sont réalisés pour reproduire une réalité préexistante au film. Ils invitent à interroger la documentation ou l'expertise à partir desquelles ils ont été construits.





QUATRIÈME ÉTAPE

LE DISCOURS POUR METTRE LE MONDE EN ORDRE

La manière dont les documentaristes mettent en musique les documents pour former un documentaire nécessite un décryptage spécifique. Le ou la cinéaste organise son film afin que celui-ci soit diffusable, compréhensible auprès de son public. Il faut choisir les passages qui servent la narration, en opérant une sélection au sein de la réserve plus ou moins large de matériaux à sa disposition pour développer son propos et son point de vue.

Sélectionner certaines archives dans une masse disponible, choisir une séquence parmi un stock de rushs tournés pour les besoins du film ou déterminer une scène à reconstituer parmi de nombreuses scènes possibles relève des choix opérés par les cinéastes. Une fois sélectionnés, ces éléments sont agencés pour suivre un fil rouge narratif qui répond à plusieurs objectifs : que ce soit l'envie de démontrer un point de vue, de partager un récit didactique ou d'offrir un spectacle. Si les documents servent à ancrer le film dans la réalité qu'il prétend explorer, la position qu'ils occupent dans la relation au public est à interroger. Le film est-il un véhicule qui soumet la documentation au jugement du public ou un processus de détournement de cette documentation pour redoubler le propos tenu par les cinéastes ?

Le film comme une exposition de documents bruts ?

Si réaliser un film est une opération de sélection de la réalité, la manière dont elle est présentée au public laisse à ce dernier une place plus ou moins grande dans l'élaboration du point de vue. Lorsque Raymond Depardon livre *1974, une partie de campagne*, il annonce un cinéma documentaire basé sur une captation audiovisuelle dont la sélection arbitraire est soumise au jugement du public. La série *Strip Tease* incarne parfaitement ce procédé, comme *Ni juge, ni soumise* (Yves Hinant et Jean Libon, 2018) des mêmes réalisateurs.

Certes, la sélection de ce qui est montré oriente la lecture[1] mais l'absence de voix-off laisse au public la possibilité de jouer un rôle dans l'élaboration du sens qui se dégage des images. Comme le relève Jean-Paul Colleyn : « *Les victimes, convoquées à un procès dont elles ignorent les attendus, font, à leur propre insu, l'objet d'un jugement porté par le cinéaste et par le public*[2] ».



Strip Tease — le magazine qui vous déshabille se donnait pour ambition d'exposer la vie des gens de manière crue et sans fard. Mais l'ambition d'exposer « objectivement » la réalité peut-elle vraiment échapper à toute construction du sens par ses auteur·es ?

1. Pour *Ni juge, ni soumise*, les réalisateurs ont opéré une sélection sur plusieurs affaires judiciaires tournées dans le bureau de la juge. Reste une sélection où seules des personnes racisées sont soumises à la justice. Or, à l'occasion d'une conférence organisée par Média Animation en 2018, les réalisateurs ont admis que d'autres scènes étaient à leur disposition mais qu'ils ne les ont pas jugées intéressantes. Au risque de reproduire une vision raciale de la justice ? *Meet Final Conference*, 2018, meetolerance.eu/final-conference
2. Jean-Paul Colley, *Le regard documentaire*, 1993, Éditions du Centre Pompidou. Au risque d'ailleurs de générer des interprétations que les réalisateurs contestent. Certains épisodes de Strip Tease sont réputés moqueurs des personnes filmées. Mais est-ce le documentaire qui se moque ou le public ?



Sans voix-off ni commentaires, filmé grâce à des caméras GoPro installées sur un bateau de pêche industrielle, *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel, 2012) apparaît comme une expérience d'observation immersive.

Certains films adoptent cette perspective brute lorsqu'il s'agit de présenter un panel de documents collectés par la démarche d'enquête. *Il n'y a plus de nuit* (Éléonore Weber, 2020) propose une sélection d'images captées par les caméras thermiques des armées américaines et françaises en Afghanistan. On y voit les mises à mort distantes de personnes perçues comme combattantes par les soldats de l'OTAN, on entend les échanges de ces derniers tandis que la réalisatrice nous rapporte d'un ton neutre quelques propos obtenus lors d'interviews. Sobrement mis en scène, sans musique, ce documentaire offre une perspective très crue sur la déshumanisation qui accompagne la guerre.

Bien que construits à partir de reconstitutions, les films de Peter Watkins sont également caractérisés par la posture d'observation offerte au public. Les scènes reconstituées de *La Commune de Paris* s'offrent comme des témoignages « sur le vif » des débats et des tensions qui traverseraient un groupe social engagé dans une révolution. À charge pour le public d'en tirer des enseignements. Ce réalisateur, parmi d'autres, cherche par son travail à déjouer la posture naturellement autoritaire qu'un cinéaste tend à adopter vis-à-vis de son audience.

Notre pain quotidien (Nikolaus Geyrhalter, 2006) : exposer pour « forcer » la réflexion



Sans commentaires ni mise en scène spectaculaire, ce documentaire sur l'industrie agro-alimentaire offre de longs plans fixes, à hauteur d'yeux, sur des scènes de travail dans d'immenses serres ou chaînes de production alimentaire. Les dimensions mécanique, artificielle, automatisée, chimique… de l'industrie souvent invisibilisées par le marketing de la grande distribution, sont exposées au public par des vues froides et brutes. Ce spectacle contredit ce que les publics aimeraient sans doute percevoir de leurs repas. Sous un dispositif en apparence « neutre », l'agencement des images offre un discours critique implicite, tout à l'interprétation des spectateurs et spectatrices.

Le film comme un propos illustré

Ce procédé d'exposition du réel reste rare. La plupart des documentaires proposent un fil rouge interprétatif qu'incarne souvent une voix-off (au ton devenu typique) et/ou le ou la documentariste face caméra. Si ces films mobilisent également des documents d'archives ou des vécus, la place qu'ils laissent à leur interprétation est étroite. L'analyse d'un documentaire peut amener à interroger la fonction qu'occupent des

archives, des témoignages ou des scènes reconstituées. Souvent, ils ne sont pas mobilisés comme des sources que le film livre, commente ou articule. Ils jouent plutôt le rôle d'**une illustration** qui appuie ou redouble ce que le commentaire dit déjà.

La série *Apocalypse* explore les conflits du XX^e^ siècle à partir d'une voix-off (un texte lu par Mathieu Kassovitz) écrite sur base des recherches du couple de cinéastes également historiens. Les images d'archives font écho au propos de la voix que le public entend. Elles ne le fondent pas empiriquement bien qu'elles en donnent peut-être l'illusion. La série[3] propose plusieurs épisodes sur la guerre 14-18. Cependant, la grande majorité des images qui nous sont parvenues de la Première Guerre mondiale n'ont pas été « vécues » par les cinéastes mais ont été mises en scène par ces employés de la propagande militaire, notamment en raison de la fragilité des moyens de tournage de l'époque. Les tranchées, les mouvements de troupe, les escarmouches, les démonstrations d'artillerie sont en très grande majorité des mises en scène, des reconstitutions du front réalisées pour les besoins de la propagande et parfois issues de fictions réalisées après le conflit[4]. D'une certaine manière, ces archives documentent moins la guerre elle-même que l'image que les belligérants voulaient en donner. Elles témoignent mieux de la propagande que de la brutalité du conflit, à laquelle la série *Apocalypse* veut pourtant sensibiliser sans qu'elle n'avertisse sur la nature des images qui l'illustrent.

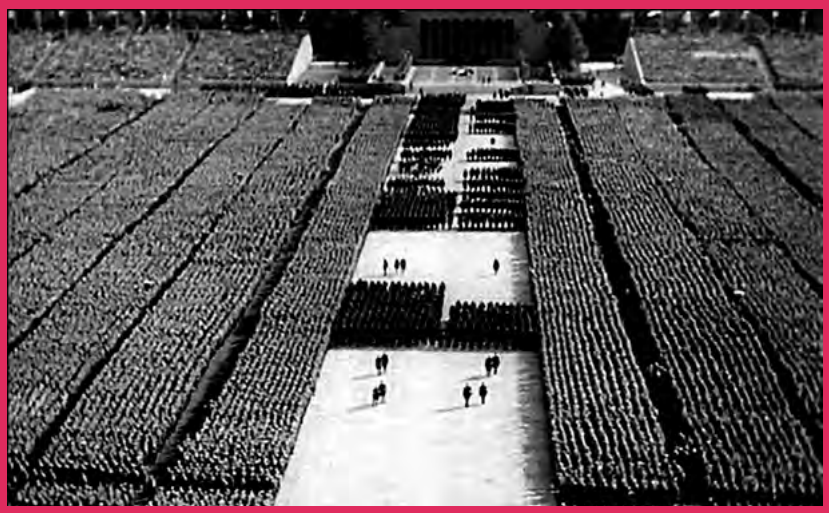
3. Laurent Veray, *Les faux qui font l'histoire*. In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 63, juillet-septembre 1999. pp. 147-150. persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1999_num_63_1_3872
4. *Ibid.*



Dans beaucoup de documentaires, les archives servent seulement à illustrer. Dans *Ne croyez surtout pas que je hurle* (2019) Frank Beauvais exploite des extraits de films pour créer du sens et asseoir sa narration.

La prédominance du commentaire sur les images pourrait conduire à considérer le film comme un podcast illustré. Certains documentaires peuvent être aisément écoutés plutôt que vus. Mais cette hiérarchie permet des expérimentations artistiques. En 2019, Frank Beauvais réalise *Ne croyez surtout pas que je hurle* où il raconte la dépression qu'il a traversée à l'appui d'images glanées dans la quantité astronomique de films qu'il a vus. Aucun de ces extraits n'apporte d'éléments strictement documentaires mais leur analogie avec le propos, ou parfois le contraste, offre une manière saisissante de l'illustrer, de le ponctuer ou tout simplement de lui donner une autre forme de vie.

De l'archive à l'illustration : *Le triomphe de la volonté* à l'épreuve de l'histoire



En 1935, Leni Riefenstahl réalise Le Triomphe de la volonté, ode au régime nazi et au leadership d'Hitler, en filmant notamment les grandes cérémonies de Nuremberg : rangs immenses de militants, innombrables croix gammées, chorégraphiées pour traduire noblesse et puissance. Maintes fois réutilisées pour illustrer le triomphe du fascisme allemand, ces images sont aujourd'hui largement familières — on les retrouve notamment dans *De Nuremberg à Nuremberg* (Frédéric Rossif, 1989) et *Apocalypse Hitler* (Isabelle Clarke et Daniel Costelle, 2011). Remontées et adjointes d'une musique martiale et sombre, loin de la musique solennelle originelle, elles perdent l'ambiance rassurante du film original au profit d'une vision ténébreuse et menaçante, conforme à ce qu'on sait aujourd'hui du nazisme. Si le film de Riefenstahl documente l'image que la propagande nazie voulait donner d'elle-même, ces images sont désormais mobilisées comme illustration de la menace décrite dans les documentaires sur cette époque[5].

5. Renaud Juste, *Apocalypse Hitler à la sauce Riefenstahl*, 2014, Média Animation, media-animation.be/ressource/apocalypse-hitler-a-la-sauce

Entre panorama documentaire et perspective du propos

Constitué d'images brutes qu'il faut interpréter ou offrant un propos clair, le film documentaire est dans tous les cas un discours sur le réel. Il agence les documents, les commentaires et les images par toute une série de procédés qui organisent une perspective spécifique sur la réalité. À côté de l'interrogation des sources qui questionne l'étendue de la documentation à laquelle le film donne accès, une analyse critique doit questionner l'opération d'agencement : qu'est-ce qui est sélectionné ? Le film est-il une vaste baie vitrée ouverte sur le paysage du réel ou m'offre-t-il un œilleton étroit ? Les méthodologies d'analyse critique à mobiliser sont de divers ordres :

- *Ce discours est-il objectif ?* Lorsque le film s'appuie sur l'observation de documents (archives, vécus et reconstitutions), leur sélection est-elle honnête ? Confronte-t-elle diverses perspectives ?
- *Ce discours est-il fondé ?* Lorsque le film s'appuie sur un propos que les images illustre mais qui se réfère à une documentation périphérique comment le vérifier ? Les sources sont-elles mentionnées ? Sont-elles fiables ?
- *Ce discours est-il empirique ?* Le propos que tient explicitement le film ou qui se dégage de l'agencement organise-t-il une argumentation fondée des éléments réels ? Ne fait-il pas plutôt appel à des sentiments ou des effets rhétoriques qui jouent sur les émotions sans pour autant être étayé ?

Grizzly man (Werner Herzog, 2005) : l'archive re-vécue



Werner Herzog retrace le parcours de Timothy Treadwell, cet Américain qui a longtemps vécu auprès d'ours d'Alaska et filmé lui-même sa cohabitation avec eux — laquelle s'achèvera tragiquement : sa compagne et lui seront tués par les animaux. Herzog s'empare des longues heures filmées par son héros et en propose de nombreux extraits, commentés pour interroger sa santé mentale, la nature de sa démarche, et saluer la poésie étrange qui s'en dégage. Parmi les archives figure la captation sonore du moment où le couple est tué, pierre angulaire du film. Par réserve éthique, Herzog n'utilise pas ce son mais se filme en train de l'écouter, traduisant par ses expressions la violence de la scène : l'archive est convertie en vécu. Plus tard, la mort de Timothy est mimée par un médecin légiste — procédé de reconstitution qui intègre ce moment clé à la matière filmique, encadrée par la documentation et l'expertise[6].

6. Alain Freudiger, *La mort sur écoute ? Réflexions sur une scène de Grizzly Man*, Décadrages, 25 | 2013, journals.openedition.org/decadrages/728

· QUATRIÈME ÉTAPE ·

Qu'est-ce que le film nous propose comme perspective sur la réalité ? Comment sont organisés et montrés les documents ? Le documentaire prend-t-il en charge l'énonciation de son propos ? La narration se situe quelque part entre deux pôles.

Soit, le film organise l'observation des documents : il invite le public à les interpréter. Le propos est tacite et permet au spectateur ou spectatrice de produire un jugement. Le discours s'organise autour de la sélection de ces traces et invite à la prudence : cette sélection est-elle honnête ?

Soit, le propos est explicite : le documentaire énonce une lecture de la réalité et transforme la matière audiovisuelle, qu'elle soit constituée de documents ou d'images et de sons sans statut particulier, en illustrations ou métaphores du propos. Il ne s'agit plus tant de juger une documentation que de comprendre un discours et de l'évaluer. Mais ce discours est-il bien argumenté ?







CINQUIÈME ÉTAPE

ENTRE DEUX FEUX : ÉDUQUER OU DIVERTIR

Lorsque les frères Lumière conçoivent le cinématographe en 1895, la finalité première de leur invention restait aussi à trouver. Dans un premier temps, des entrepreneurs comme Gaumont ou Pathé misent sur cette innovation dans l'espoir de vendre des appareils au public aisé, prolongeant la nature de leur entreprise basée sur l'appareil photo. Les premiers films sont tournés comme des démonstrations, diffusées dans les foires et les expositions.

Il s'avère rapidement que ces images font forte impression sur les publics et qu'elles offrent une perspective commerciale. Ainsi naissent les studios essentiellement consacrés à la production et à la location de films basés sur l'attrait que la magie des images exerce sur les audiences : « *dans les premières années d'exploitation, le cinéma était en soi une attraction. Les spectateurs de ses débuts se rendaient à des séances afin d'assister à des démonstrations de machines plutôt qu'à des films*[1]. »

La narration et la fiction cinématographique émergeront comme un des moteurs du spectacle et de l'industrie cinématographiques[2]. Le spectacle garde son pouvoir d'attraction et de fascination originel. Le cinéma n'a pas tant vocation à traiter la réalité, qu'à en exhiber certaines facettes pour susciter le plaisir. Dans le domaine du documentaire, le genre animalier en est l'illustration la plus évidente. Ce genre est celui qui fonctionne le mieux dans les salles grâce à la promesse de découvrir des êtres et une nature, étonnante ou grandiose[3]. Tous les moyens du cinéma sont convoqués pour le garantir : qualité des images, musique, montage… auxquels s'adjoint volontiers une dramaturgie qui double l'attraction visuelle d'une partition sentimentale.

1. Tom Gunning, *Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde*, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 50 | 2006, 55-65.
2. À la faveur notamment de la démarche d'Alice Guy, première cinéaste à miser au sein de Gaumont sur l'intérêt du film comme marchandise et non plus comme support de démonstration d'un appareil.
3. Un film sur deux des dix plus grands succès de salle du documentaire appartiennent à ce genre, Documentary, IMDB, boxofficemojo.com/genre/sg2245914881

Si cet enjeu se conçoit au regard des dynamiques propres au marché cinématographique basé sur l'exploitation sur grand écran, il est parfois au cœur de la démarche que poursuivent les cinéastes. Lorsque certains films proclament leur démarche d'enquête et l'utilisent comme un ressort narratif qui renvoie au suspense policier, d'autres l'escamotent au profit d'un montage plus sensoriel, par lequel leur message ou leur point de vue atteint les publics.

Souvent utilisée par des magazines télévisés (décriés alors pour leur sensationnalisme), cette démarche est assumée par la série *Apocalypse* que le succès a mise au-devant de la scène et a exposée aux critiques des spécialistes de l'histoire prompts à dénoncer le détournement des documents au profit du spectacle. Peut-on sacrifier la rigueur historique et les ambitions éducatives pour être plaisant ? Le réalisateur Daniel Costelle le martèle à longueur d'interviews : « *les jeunes vont s'éclater*[4] ». Il s'agit bien de réussir à accrocher le public à l'enjeu historique « *La seule limite que nous nous fixons, c'est de ne pas ennuyer le spectateur*[5] ».

Le documentaire au risque de l'ennui ?

Pour *Apocalypse*, le travail technique sur les images d'archives se justifie par leur mise au goût du jour : colorisation, sonorisation, anamorphisation (pour élargir le format du 4:3 au 16:9), correction des imperfections et création d'images intermédiaires (notamment grâce à l'IA) pour arriver aux 25 images secondes qui donnent une impression de fluidité et non plus le saccadé spécifique aux films des premières années du cinéma. Contesté par beaucoup d'historiens qui y voient un détournement presque fictionnel des images issues de l'époque, ce procédé de traitement des archives s'est banalisé dans la production documentaire.

4. Séverine Graff, *« Les jeunes vont s'éclater ! » Apocalypse, la Première Guerre mondiale ou l'enseignement au défi du spectaculaire,* 2 janvier 2015, in, Didactica Historica1/2015, libreo.ch/revues/didactica-historica/2015/didactica-historica-1-2015/les-jeunes-vont-s-eclater-!-i-apocalypse-la-premiere-guerre-mondiale-i-ou-l-enseignement-au-defi-du-spectaculaire#tab=tab –referen
5. Tristan Brossat , *Isabelle Clarke et Daniel Costelle : « Ne pas ennuyer le spectateur sans distordre la réalité »*, Le Monde, 2 juin 2014, lemonde.fr/culture/article/2014/05/26/isabelle-clarke-et-daniel-costelle-ne-pas-ennuyer-le-spectateur-sans- distordre-la-realite_4424753_3246.htm



Apocalypse WW1 – Part 1
Isabelle Clarke et Daniel Costelle, 2014

La mise en spectacle répond à un double besoin : elle est souvent justifiée par la facilitation pédagogique que permettent le divertissement et l'immersion audiovisuelle mais elle est aussi garante de l'audience et de la rentabilité. Elle est présentée comme la raison du succès des documentaires ici évoqués et de leur valeur pédagogique. Reste cependant une question souvent esquivée : les efforts narratifs, techniques et de mise en scène ne sont-ils pas dispensés au détriment de la valeur pédagogique ? Les émotions, la qualité du spectacle audiovisuel, l'attrait pour l'intrigue bien ficelée prennent-ils la place qu'occuperaient plus de détails historiques ou factuels ? Plus de mise en contexte et d'explications ? Que retiennent les spectateurs et spectatrices des Guerres mondiales, que ne leur fourniraient des réalisations romanesques sur le même sujet ?

Au-delà de la tension narrative : décrypter la thèse du documentaire

L'attraction qu'exerce le spectacle audiovisuel se place souvent entre la perception du public et la compréhension du point de vue du documentariste : expose-t-il clairement sa thèse ? Est-ce que finalement le meilleur documentaire (mais peut-être le moins pertinent d'un point de vue audiovisuel) ne serait-il pas celui qui commence son film en disant : « mon film parle de ce sujet et voilà mon point de vue que je développe » ? Cette simple question peut déjà constituer une épreuve en tant que telle à adresser à pas mal de films.



Fahrenheit 9/11
Michael Moore, 2004

Certains dispositifs documentaires sont explicites. À titre d'exemple, une capsule vidéo d'Arte[6] sur les Institutions Européenne, présentera assez clairement son sujet. Bien entendu, l'angle et la mise en scène restent critiquables mais le propos est transparent. Dans le documentaire plus classique, le point de vue n'est pas exposé d'emblée mais se dévoile. Il s'agit probablement de la démarche la plus habituelle : le documentaire est agencé comme une démonstration (via mise en scène de témoignages, de documents...) qui part d'une problématique pour aboutir à une conclusion. Michael Moore par exemple est devenu l'archétype du documentariste engagé. Dans son *Fahrenheit 9/11* (2004), il dépeint, à l'aide de sa rhétorique, un G. W. Bush incapable et jette différents soupçons sur l'administration américaine de l'époque. Cependant, le documentariste tient-il vraiment une thèse spécifique sur les évènements du 11 septembre 2001 au-delà du sentiment qu'il laisse au public ?

Arrivé à ce stade de l'analyse, et munis des outils conceptuels présentés plus haut, il convient de revenir sur la thèse centrale que défend le documentaire. L'examen critique a jusqu'ici porté sur le cadre, sa documentation, sa mise en scène et sa tension narrative ; il s'agira pour la sixième étape de cette réflexion critique de voir comment le langage audiovisuel est mis au service de la thèse du film.

6. youtube.com/watch?v=VbMkjv8OO9s

· CINQUIÈME ÉTAPE ·

Les moyens investis dans la réalisation d'un film sont adossés à des promesses de diffusion : il faut rencontrer un public. Pour attirer le regard et réaliser ses ambitions, une proposition documentaire doit penser avec ce public pour répondre à ses attentes. Le film est susceptible de hiérarchiser ses effets : est-il plus didactique que spectaculaire ou l'inverse ?

- **Le film est didactique :** son sujet est clair et le propos est structuré. On en retient quelque chose qu'on peut restituer : quelle est sa thèse ?

- **Le film est spectaculaire :** il fait éprouver des émotions, ce qui le rend potentiellement plaisant. Ces émotions, qu'on peut identifier, facilitent-elles l'appropriation de la réalité que le film documente ou, au contraire, la masquent-elles ?



SIXIÈME ÉTAPE

LE LANGAGE DOCUMENTAIRE : LES HABITS FILMIQUES DE LA RÉALITÉ



Le cinéma documentaire est confronté à un défi. Si c'est la relation à la réalité qui définit sa nature, comment la signaler ? Comment « convaincre de l'authentique[1] » lorsque les moyens de la création audiovisuelle ne cessent de démonter leur capacité à produire de l'irréel réaliste ? Pour réussir à convaincre, le documentaire s'est doté d'une vaste palette de manières de mettre en scène qui se sont inscrites dans notre culture comme autant de symptômes de cette relation.

Le langage audiovisuel est exploité comme un répertoire d'indices qui attestent la nature documentaire ou fictionnelle du film. Dans cette logique, la fiction et la non-fiction se seraient partagé les effets de langage filmique. L'étude *Le cinéma documentaire*, de l'association d'éducation aux médias Les Grignoux, propose un exercice efficace de distinction des effets propres à ces deux catégories[2]. L'identification de ces effets peut également s'effectuer par l'analyse de la manière dont la documentation mobilisée est elle-même mise en scène. Archives, témoignages et reconstitutions sont authentifiés par des effets audiovisuels qui leur sont propres et qui proclament leur statut. Pourtant, ce grand partage serait trop simple. Si certains procédés sont propres à la catégorie documentaire, ce dernier en emprunte volontiers au cinéma de divertissement afin d'en exploiter les atouts, et inversement.

Ceci est un document : l'esthétique de la source

Lorsque la perspective sur le réel s'appuie sur une exposition de documents qui existent indépendamment du film, elle mise souvent sur une mise en scène qui renforce leur statut de source et de fondement du propos. Une archive audiovisuelle sera incrustée dans le format du film, accompagnée d'un sous-titre qui précise éventuellement sa nature ; une

1. Guy Gauthier, p. 8, *op*. cit.
2. *Le Cinéma documentaire*, Les Grignoux, grignoux.be/fr/dossier/213/le-cinema-documentaire

photo, une lettre manuscrite ou un texte dactylographié seront filmés comme si la caméra les parcourait du regard ; les parasites d'une source sonore ne seront pas nettoyés, etc. La réalisation mobilise des effets de rupture audiovisuelle là où la fluidité des transitions est souvent un des soucis premiers de la maîtrise du langage cinématographique. Ces ruptures jouent volontiers sur la contrariété – toute relative – du confort spectatoriel, habitué à cette fluidité, pour donner une impression de matérialité à ces documents. La réalisation laisse entendre qu'elle donne accès à ces éléments par la médiation du dispositif audiovisuel au point de singer le regard humain qui se promènerait sur eux. Les mouvements de caméras suivent le texte qui est lu, un zoom abrupt se concentre sur un détail d'une photo, etc.



Archive placée dans un vieux téléviseur, changement de cadrage, effet visuel : de nombreuses astuces permettent au cinéaste de « situer » une archive comme telle, et de lui donner du poids (ici, *Tchernobyl, une tragédie sans fin*, David Korn-Brzoza, 2026)



Certains documentaires donnent l'impression à l'audience de « tout voir » d'archives non révélées jusqu'alors. Cette impression de voir les rushs « bruts » atteste de l'authenticité du contenu. Ici, le documentaire événement de Peter Jackson *Get Back* (2021).

La mobilisation de témoins qui partagent leur connaissance sera soutenue par une présentation de leur qualité afin d'appuyer la pertinence de leurs apports. Il peut s'agir simplement d'une phrase qui précise leur titre ou parfois d'une séquence filmée qui montre comment on a accédé à eux. Un coup de fil préalable fixe le rendez-vous. On accède au scientifique par la porte de son laboratoire. Leur mise en scène participe à cette valorisation de leur légitimité comme source en mobilisant potentiellement des stéréotypes : l'experte universitaire sera filmée devant une rangée de livres, le médecin en blouse blanche, le policier en uniforme, le témoin impromptu dans une cuisine encombrée, en prise avec un enfant agité, etc.



Avant de donner la parole à un scientifique, il est d'usage de l'ancrer dans un environnement qui correspond à la représentation que le public se fait de sa fonction. Ici dans *Tous accros : le piège des aliments ultratransformés* (Stuart Elliott, 2024).

Une lecture critique de cette mise en scène consiste à prendre distance avec l'impression qu'elle peut donner d'une part de l'authenticité supposée de la source et d'autre part de la légitimité suggérée. Au fond, est-ce parce que des images de caméra de surveillance nous sont montrées dans leur format original, barrées par un inélégant *timecode* qu'elles sont pertinentes ? La réalisation ne cherche-t-elle pas à « donner du sérieux » à la démarche documentaire menée par une démultiplication de sources ?

Ceci s'est passé : l'esthétique du vécu

Démontrer que ce que le documentariste montre est du vécu mobilise des éléments de langage spécifiques censés attester d'une réalité captée à vif. Ces effets proviennent souvent des conditions de tournage fragilisées par la priorité à l'instant, parfois avec un minimum de préparation : on allume la caméra et c'est tout. La caméra à l'épaule, à hauteur de yeux, l'image tremblotante, la perche de son dans le champ, les mouvements saccadés, les effets de zoom ou de dézoom, les regards caméra,

les moments de flottement, les hésitations, les bruits parasites, la voix étouffée des cinéastes, etc. Tout indique que ce qui apparait à l'écran s'est produit et que la priorité de la réalisation était de l'enregistrer au mépris d'autres préoccupations techniques ou esthétiques. Une scène ne sera pas rejouée puisqu'elle n'est pas jouée...



Quoi de plus diaboliquement efficace qu'un film d'horreur ne montrant rien mais radicalisant l'effet de réel, par la prise de vue « live », brute, propre au documentaire (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, 1999).

Ces indices de réalité sont devenus familiers et constituent une esthétique du « bruit » et du « brut » caractéristique d'une tradition documentaire comme celle de Raymond Depardon ou de *Strip Tease*. Mais cette esthétique peut être feinte. La réalisation pourrait chercher à les mettre en évidence, voire à en produire, plutôt qu'à les gommer, pour redoubler la relation documentaire nouée avec le film. Ces éléments sont d'ailleurs mobilisés dans le cinéma de fiction pour produire un surcroit d'immersion fictionnelle, notamment dans les scènes d'action où l'anarchie des mouvements de caméra ou les flous d'image singent l'urgence ou l'imprévu, quand bien même aucune caméra n'est supposée être présente au milieu des personnages.

One + One (Jean-Luc Godard, 1968) : le documentariste dans l'arrière-cuisine



Ce documentaire trace un parallèle entre les sessions d'enregistrement du morceau *Sympathy for the Devil* des Rolling Stones et les mouvements contestataires afro-américains de l'époque. Godard livre un montage de moments bruts captés en studio laissant l'audience face à ces vécus parasités, mais dès lors authentifiés, par une absence de commentaire, des panoramiques indécis et une ambiance sonore loin de la pureté du disque.

Certains genres documentaires mobilisent peu cette esthétique « brute ». Par exemple, les films d'exploration ou animaliers préfèrent des mises en scène qui empruntent au langage cinématographique classique dans la mesure où ils n'ont pas besoin de démontrer l'existence de la réalité qu'ils médiatisent. Ces lieux et ces espèces existent forcément, leur présence à l'image se suffit à elle-même. Nul besoin de preuve, à moins que le film ne mette en scène les contraintes qu'il a fallu surmonter pour capter ce qu'il nous montre. La fugacité de la présence à l'image d'un animal et les difficultés que son approche a engendré deviennent alors les indices d'un exploit. C'est le principe qui guide *La Panthère des neiges* de Vincent Munier et Marie Amiguet (2021) consacré à la quête de cet animal rare plutôt qu'à son exposition.



Le documentaire *La Panthère des neiges* (2021) parle peut-être plus des hommes et de la symbolique de leur démarche que des panthères en tant que telles.

En somme, moins le sujet du film a besoin de prouver qu'il existe, moins le film tend à utiliser des artifices pour prouver que ce sujet a bien été filmé. En revanche, si le film s'appuie sur un moment de vécu dont on pourrait douter de l'authenticité, il mobilisera des effets de langages qui indiquent la véracité. Il n'est pas nécessaire de filmer la forêt de Soignes avec une caméra cachée (et des images de mauvaises qualités) puisque son existence n'est pas douteuse. Dès lors, pourquoi ne pas la magnifier avec de belles lumières et une musique appropriée ? En revanche, les images d'un piège tendu pour corrompre un homme politique gagneront en percussion si différents procédés soulignent le dispositif de discrétion qui aura permis de révéler ce qui serait précisément… caché.

Ceci pourrait s'être passé : l'esthétique de la reconstitution

Reconstituer un évènement mobilise une manière de tourner qui s'apparente à celle de la fiction traditionnelle. Des acteurs et actrices incarnent les rôles, les décors et accessoires sont choisis et sélectionnés, les scènes peuvent être structurées par un script précis, les éclairages non naturels et les actions découpées en plans éventuellement tournés dans un ordre déterminé par la logistique plutôt que par la logique narrative.

Les Maisons de la misère (Henri Storck, 1937) : la reconstitution comme plan B



« Toutes les scènes sont inspirées de faits authentiques et ont été tournées dans leur cadre réel » nous annonce ce film engagé dans la dénonciation des conditions de vie de la classe ouvrière, constitué de saynètes du quotidien incarnées par des acteur·rices et filmé·es avec les moyens de la fiction. À défaut de pouvoir capter un vécu « en live », à une époque où le langage et le matériel cinématographique laissent encore peu de place à la mobilité et la spontanéité, Henri Storck proclame par cet avertissement le fondement documentaire de sa reconstitution.

Cependant, le contrat de lecture documentaire passé avec l'audience peut être renforcé en masquant la dimension non spontanée des séquences et en laissant croire qu'elles sont authentiques et donc « vécues ». Ceci en mobilisant les effets de réel propres au dispositif des scènes vécues ou du reportage : regards vers l'objectif, jeu naturel, mouvements de caméras à l'épaule, parasites sonores, etc. ou, plus directement, de mobiliser des effets qui permettent de raccorder des scènes reconstituées avec des scènes réellement vécues. L'exemple le plus courant – issu du quotidien audiovisuel, notamment télévisuel – est celui d'une interview d'une personne réalisée à son domicile,

introduit par le moment où l'équipe de journalistes sonne à la porte et où la personne feint de les voir pour la première fois lorsqu'elle leur ouvre. Là où la fiction classique cherche à masquer la nature filmée de ce que l'on voit (en excluant toute trace de la présence des caméras ou des micros), la mise en scène du documentaire irait jusqu'à en rajouter pour soutenir que oui, cette scène, a bien été tournée « pour de vrai ».

Peter Watkins (*Culloden*, 1964) : le spécialiste du regard caméra anachronique



Pour induire le caractère « vécu » de ses reconstitutions, Peter Watkins, spécialise du genre déjà cité plus haut, utilise des équipes de télévision anachroniques. Dans ses films d'époque (sur la bataille de Culloden et sur la Commune de Paris), les acteurs sont interviewés dans leur reconstitution par des journalistes d'époque… munis de caméras.

Ceci est la vérité : l'esthétique du discours illustré et de l'enquête

Les documentaires qui invitent à suivre le propos d'une voix-off sont souvent engagés dans une opération audiovisuelle de redondance : on voit ce qu'on nous dit. La voix nous parle de chevaux, nous voyons des chevaux. Mais cette redondance est partagée entre deux démarches qui ne sont pas toujours convergentes.

D'une part, les illustrations peuvent être mobilisées pour soutenir la dimension documentaire du propos. Les images d'archives, les vécus ou les reconstitutions qui le soutiennent – et qui deviennent à ce titre non plus tant des documents que des illustrations – emprunteront aux esthétiques documentaires propres à chacune de ces catégories pour donner l'impression que ce qui est affirmé est documenté par ce qu'on voit.

D'autre part, le propos a également besoin d'être accompagné. La voix-off ne sera pas hésitante, contrairement à un témoignage, elle vient souvent clarifier l'explication et fait le lien entre différentes séquences qui peuvent éventuellement relever d'une observation de document « regardez ceci… » puis « on aura compris que… ». D'une certaine manière, cette voix est assertive : elle porte la responsabilité de la transmission du point de vue. Pour soutenir cette assertivité, beaucoup de films mobilisent des effets de rythme, de ponctuation, de surprise… comparables aux effets d'éloquence qu'un orateur ou une oratrice pourrait mobiliser pour convaincre son audience. L'effet le plus commun est la musique : si les images peuvent abonder dans le sens du discours, la bande sonore mobilise souvent les effets dramatiques propres à la partition cinématographique : musique triste, martiale, dramatique, légère… apporte les trémolos utiles à la compréhension du sens.

Why We Fight (Frank Capra, 1941) : le documentaire comme exposé « éducatif »



Série de films de commande du Pentagone, ces documentaires didactiques étaient projetés aux recrues américaines pour expliquer le bien-fondé de la guerre. Le propos est entièrement porté par la voix du comédien Walter Huston, soutenue par un panaché d'images d'actualité, de symboles, de séquences animées qui viennent soutenir une explication manichéenne du conflit en cours.

Cette manière d'appuyer le propos peut être considérée comme l'art de le vulgariser. Sur ce ressort, le rythme, la narration, les illustrations utilisées participent à la compréhension des phénomènes scientifiques ou des périodes historiques. Une collection de vidéos comme *C'est pas sorcier*, souvent citées comme l'archétype de la vulgarisation scientifique, démultiplient les moyens de doser, de jongler et d'animer la délivrance de l'information en mobilisant des effets d'explicitation (notamment par l'usage d'animation de maquettes qui simplifient des savoirs scientifiques).

En outre, l'ensemble de la narration peut être pensée pour favoriser l'aspect didactique. Dans cette logique, le registre de l'enquête est un ressort efficace. Des questions, a priori ouvertes sont posées et le ou la

documentariste elle-même endosse le rôle de l'enquêteur de terrain : elle identifie puis questionne des personnes clés, elle se met en scène dans l'avancement de son enquête, de pistes en pistes et de questions ou sous-questions... Cette narration permet d'articuler la démarche documentaire avec les documents et d'expliciter les choix qui sont opérés.

Le monde selon Monsanto (Marie Monique Robin, 2008) : Évoluer dans l'enquête avec la documentariste



Dans ce cas de figure, la documentariste se fait explicitement compagnon de visionnage du film et induit l'audience dans une relation où elle est prise par la main. Marie-Monique Robin propose une enquête sur le géant de l'agro-industrie, où elle met en scène son investigation. Le film s'ouvre sur la journaliste qui allume son ordinateur et tape « Monsanto » dans Google. À partir des résultats du moteur de recherche, s'enchaînent les étapes d'une enquête de terrain construite à partir d'interviews et d'une quête de documents, comme si le raisonnement qui soutient le point de vue du film se produisait sous les yeux du public.

Ceci est un spectacle : l'esthétique de l'attraction

Si la préoccupation documentaire est au cœur de la démarche, l'attraction cinématographique est rarement négligée. Pour une large part de la production, l'enjeu est d'attirer les publics en salle ou de booster

l'audimat. Et pour « spectaculariser » le propos, le cinéma de fiction offre une large gamme de moyens. La clarté de l'explication ou la démarche de l'enquête pourraient être remplacées par une narration qui emprunte au dévoilement d'un mystère ou au suspense policier. Une mise en scène somptueuse et des images saisissantes pourraient être préférées à l'âpreté d'une narration sobre, ponctuée d'explications minutieuses de sujets complexes s'appuyant sur des images plus neutres. Ingrédient classique de la narration cinématographique, la musique joue un rôle important dans ce souci de proposer une expérience plaisante de visionnage.

Analyser la mise en scène invite à distinguer les moments qui participent à l'apport du film au regard de son thème de ceux qui contribuent uniquement à passer un moment agréable en le visionnant. Ou pour le dire autrement, le défi pour l'audience est de différencier en quoi les moyens de mise en scène qui contribuent à nouer la relation documentaire de ceux qui rendent le « spectacle » audiovisuel qualitatif.

Kaizen – un an pour gravir l'Everest (Basile Monnot et Inoxtag, 2024)



Les usages numériques imposent plus que jamais de séduire l'audience pour que la production fasse le buzz. Dans ce documentaire diffusé sur YouTube, Inoxtag convoque le langage du spectaculaire pour conter son exploit et dévoiler à sa communauté comment il a réussi à gravir l'Everest.

Tour de France : Au cœur du peloton (Netflix, 2023-2025) : le documentaire plus vrai que nature



L'amateur·rice du Tour de France n'a pas de difficulté à accéder à la documentation de cet évènement sportif populaire. Chaque course est filmée sous divers angles, du premier coup de pédale à l'arrivée du dernier essoufflé, le tout accompagné de commentaires sportifs abondants et de statistiques diverses qui mesurent les exploits (et leurs anomalies). Comme pour la Formule 1 avec la série *Formula 1 : Pilotes de leur destin*, Netflix s'est emparé de cette abondante matière pour une série documentaire déclinée en plusieurs saisons. Une narration reprend le fil de la course à étapes, de ses prémisses à sa fin, encadrée par des interviews, des portraits de coureurs et des commentaires d'experts. Alors que l'issue de ces compétitions est connue, les séries engagent leur public dans une relecture des évènements qui mobilise la dramaturgie de fiction. On insiste sur la tension entre les protagonistes, on érige certains coureurs en héros méritants, en cham-

pions arrogants ou en perdants magnifiques, on recrée du suspense en remontant les images aux moyens de caméras embarquées dans le peloton, on joue sur les émotions et les sensations à grand renfort d'effets sonores ou musicaux, notamment pour poncturer la chute d'un athlète ou le crash d'un pilote, summum de la péripétie dramatique pour ces sports. Ces séries montrent bien comment les ficelles du spectacle, nourries par une longue tradition, réussissent à redonner vie à des archives et des faits connus qui constituaient déjà une matière rentable de l'environnement médiatique dans un contexte de réception entièrement articulé autour de la diffusion en direct et de la glorieuse incertitude du sport. Le documentaire repasse les plats par la magie du drame, pourtant déjà présente dans le commentaire sportif, avec personnages principaux et secondaires… Malgré cette opération de réécriture, ces œuvres ne sont pas dépourvues d'intérêt documentaire dans la mesure où les interviews et captations de vécus donnent accès, dans le cas du cyclisme, au discours exalté que ce sport porte sur lui-même.

Ceci est un documentaire : l'esthétique du documenteur

Si le cinéma documentaire utilise sans retenue les moyens de la fiction pour augmenter l'efficacité spectatorielle des films, le cinéma de fiction n'hésite plus à mobiliser les manières du documentaire. *C'est arrivé près de chez vous* ou *The Blair Witch Project*, et autres « found footage » sont des représentants historiques d'un maniérisme qui fait les beaux jours du cinéma de genre. Des œuvres comme *Spinal Tap* de Rob Reiner, *Guy* d'Axel Lutz ou *District 9* de Neill Blomkamp exploitent cette veine du pseudo documentaire, parfois réduite à des effets de mise en scène aux limites de l'incohérence comme dans la série *The Office* où ne sait pas trop quel est le statut du dispositif qui filme et interviewe les personnages. Docu-fiction, fausse caméra cachée, documenteur, *mockumentary*, faux documentaires, docu-drama... les expressions hybrides jalonnent l'histoire audiovisuelle et dont se démarque une catégorie singulière : le documenteur.

Moi, Tonya (Craig Gillespie, 2008)



Basé sur l'histoire de la patineuse Tonya Harding, le film s'ouvre sur une séquence faussement documentaire de reconstitutions d'interviews des protagonistes de l'histoire, jouée par les acteurs qui les incarnent. Le film cherche à s'inscrire dans une veine réaliste et laisse entendre qu'il s'est documenté, cherchant de la sorte à dramatiser les péripéties à la fois tragiques et rocambolesques qu'il nous narre.

En termes de langage, ce qu'il est commun d'étiqueter « documentaire » désigne un registre de codes audiovisuels dans lequel les cinéastes de tous bords puisent sans pour autant s'inquiéter de l'enjeu du contrat documentaire. La démarche du documenteur est autre : il ne s'agit pas de pastiche ou d'un simple effet de « réalisme » destiné à favoriser l'immersion, mais d'un véritable leurre : le code est mobilisé parce qu'il noue le contrat documentaire. Il exerce une tension entre le film, son cadre et le public.

Pour François Niney, c'est « *un faux documentaire qui, au lieu de vouloir se faire passer pour ce qu'il n'est pas (un documentaire), révèle progressivement qu'il a réussi à en produire l'illusion mais qu'il n'en est justement pas un. "Documenteur" correspond assez bien au mockumentary inventé par les anglophones, combinaison de documentary et mock qui comme adjectif veut dire "simulé" et comme verbe "parodier, moquer"*[3] ». La force du dispositif documenteur est de tenir un discours sur lui-même : il permet une réflexion sur les mécanismes de crédulité et d'adhésion. Le format prouve que les éléments formels du documentaire ne sont gages de rien : ils peuvent être singés pour produire ce qui se révélera finalement une fiction[4].

3. François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klinksieck Éditions, 2009, p 158.
4. En tant que genre, le documenteur a ses festivals dédiés comme pourrait l'être le cinéma animé ou le film fantastique, tel le festival *On vous ment !* organisé à Lyon et Villeurbanne. On vous ment ! onvousment.fr/



Le « documenteur » est un format qui surexploite les codes du documentaire pour raconter quelque chose de faux. Il se révèle un outil efficace pour questionner le genre. Ici *Opération Lune* (William Karel, 2002).

Le film emblématique du genre est *Opération Lune* (William Karel, 2002), faux documentaire sur la soi-disant reconstitution de l'alunissage orchestré par Nixon et réalisé par Kubrick. Il est diffusé en 2002 sans avertissement sur Arte dans une émission consacrée à l'histoire. En Belgique francophone, et dans un contexte très différent, c'est l'émission *Bye Bye Belgium*, qui démontre que les codes du journal télévisé peuvent être piégeux. D'abord pensé pour amener un débat sur la situation institutionnelle de la Belgique, il est aujourd'hui catalogué par la RTBF comme un outil d'éducation aux médias.

Si le détournement du contrat de lecture est souvent potache, il se double régulièrement d'une invitation à la vigilance. Pour Télérama, c'est la raison d'être d'*Opération Lune* : « *Karel nous invite à réfléchir au pouvoir de l'image, à débusquer les manipulations, à contester la vérité officielle — comme les contestations de cette vérité*[5]. » Mobiliser les habits du documentaire serait une opération de salubrité qui s'inscrit dans une démarche d'éducation aux médias, proche des canulars du premier avril auxquels se risquent les médias traditionnels en misant sur la méfiance que cette date devrait susciter auprès de leur public.

5. Erwan Desplanques, *Regardez « Opération Lune », le drôle de canular* de William Karel, Télérama, 31 janvier 2019, telerama.fr/television/regardez-operation-lune,-le-drole-de-canular-de-william-karel,n6115171.php

La pub : pastiche documentaire



Publicité Ariel 2019

La publicité est une cliente régulière du code audiovisuel documentaire pour mettre en scène de courtes séquences. Cependant, la publicité mise sur son propre statut singulier, obligatoirement déclaré, pour s'autoriser à faire semblant de nouer la relation documentaire à laquelle elle ne prétend pas explicitement. Quand les clips promotionnels ne misent pas sur l'absurde, ils se donnent pour vrais sans vraiment l'être : des gens sont interviewés dans la rue pour donner leur avis sur une marque, quand ce ne sont pas des dispositifs en apparence plus sophistiqués. Par exemple, deux clips belges, l'un sur la sécurité routière, l'autre sur la sécurité bancaire, mettent en scène des caméras cachées pour sensibiliser à leur enjeu[6].

6. *I.B.S.R : Et si vous étiez invité(e) à votre propre enterrement ?*, 2014, 1jour1pub.com/i-b-s-r-etiez-invitee-enterrement/
Une vidéo étonnante de Febelfin met en garde contre les données online, 2012, datanews.levif.be/actualite/une-video-etonnante-de-febelfin-met-en-garde-contre-les-donnees-online/

L'avantage pédagogique du documenteur est de permettre de faire différents arrêts sur image sur les esthétiques employées dans le documentaire. Ainsi la mise en scène des expert·es, le montage ou la voix off sont autant d'éléments que l'audience reconnait et qui labélisent l'authenticité. Sans ce partage avec le public, le documenteur ne marcherait pas. Le documenteur révèle plusieurs choses : ce code audiovisuel existe bel et bien (on peut l'observer), il est simple à singer et il est reconnu par le public qui le maîtrise. Sans cette maîtrise, la supercherie ne marcherait pas. De ce point de vue, il révèle la culture audiovisuelle partagée par la population.

Mais ces esthétiques n'ont pas toutes le même pouvoir de conviction. La reconstitution, du fait qu'elle est forcément une mise en scène, est rarement mobilisée « pour de faux » dans un documenteur.



I'm Still Here (Casey Affleck, 2010), faux documentaire ou vrai canular ?

Le détournement de l'esthétique du vécu, en revanche, est fréquente, en ce compris dans des films qui lorgnent vers le documenteur sans totalement assumer la supercherie. En 2010, *I'm Still Here* de Casey Affleck fait croire que l'acteur Joaquin Phoenix a tenté une conversion désastreuse dans le rap. Tourné comme un documentaire du vécu, il suit les tribulations musicales de l'acteur mais consiste en une série de saynètes assimilables à des caméras cachées où il se confronte à un public moqueur ou à des producteurs mal-à-l'aise.

L'esthétique du document est également propice à constituer un leurre. *Opération Lune* offre des allers-retours incessants entre images d'archives, documents, interviews (authentiques mais remontées pour détourner leur sens), mis en musique par une voix-off dominante qui renvoie à l'esthétique du discours. Car en dernière instance, c'est la voix-off qui endosse le mensonge et formule une thèse complotiste explicite dont la prédominance transforme d'ailleurs la plupart des extraits exposés en illustration de ce qui se dit. William Karel propose d'ailleurs une belle démonstration de la puissance de la narration documentaire. Vers la fin du film, la thèse complotiste atteint le seuil de l'énormité et laisse entendre que l'État américain a déployé de moyens hors norme pour garantir le secret de la falsification des images de l'alunissage. Cependant, les images d'illustration s'éloignent du sujet et deviennent absurdes : tandis qu'une voix nous explique qu'un agent de la CIA a été assassiné, on voit un homme qui jette un chien dans l'eau, sans qu'il n'y ait de rapport, et sans forcément susciter la méfiance de l'audience.

Cunk on Earth (BBC/Netflix, 2022) : du documenteur au « prank »



La série comique *Cunk on Hearth*, dont le statut documentaire s'évanouit dès les premières minutes, pastiche les codes des séries contemporaines caractéristiques de la BBC. Elle repose sur des séquences d'interviews où la pseudo-journaliste qui endosse le fil rouge narratif pose des questions aberrantes à des universitaires qui s'emploient à essayer de lui répondre sérieusement.

Comment « utiliser » le documenteur ?

Faut-il prévenir son public qu'il va visionner un documenteur ? La question mérite d'être posée, car le contrat qui se noue entre le spectateur ou la spectatrice et le film est conditionné par le cadre dans lequel il s'inscrit. Savoir d'emblée qu'il s'agit d'un faux documentaire transforme radicalement l'expérience : le regard change, la vigilance s'éveille, et une partie du jeu se dissout avant même d'avoir commencé. Se laisser prendre au piège du film — éprouver le doute, la crédulité, puis la révélation — constitue précisément l'un des ressorts les plus riches de ce genre.

Le documenteur présente un intérêt pédagogique indéniable en matière d'éducation aux médias : il invite à interroger le film comme objet de construction, à mettre au jour les codes du documentaire et à prendre conscience des mécanismes qui fondent notre relation à cette catégorie.

Dans cette perspective, il semble préférable de ne pas dévoiler la supercherie en amont — à condition, toutefois, de ménager un temps de débriefing après le visionnage. Ce moment de retour sur l'expérience permet non seulement d'analyser les procédés à l'œuvre, mais aussi d'ouvrir un débat de fond : le jeu de la duperie vaut-il le recul critique qu'il suscite ?



Parfois, on « joue le jeu », on feint de croire à ce qui est raconté, on se plait à être abusé par le propos. Ici le plaisir audiovisuel coupable des années 90 : *Mystères* (TF1, 1992 – 1994).

· SIXIÈME ÉTAPE ·

Le langage audiovisuel du film participe au sentiment de réalité qu'il dégage. Il s'appuie sur des codes qui nous sont familiers et qui poursuivent des stratégies qui varient selon ce que le film veut nous montrer et des effets qu'il veut produire.

- **Les documents sont authentiques :** les archives, les traces, les expertises sont fondées et pertinentes. Le film les dévoile.
- **Le vécu s'est produit :** ce que le film capte s'est réellement produit, il donne accès à la réalité brute telle qu'elle s'est produite devant la caméra.
- **La reconstitution est fidèle :** le film est comme un laboratoire, il offre de voir les choses telles qu'elle se seraient passées si on avait pu les filmer comme un vécu.
- **Le propos est clair et démontré :** le public est engagé dans une démonstration ou une enquête qui aboutit et prend en charge la transmission du propos et de la thèse.
- **Le film nous offre un spectacle :** la mise en scène nous embarque, la dramaturgie nous accroche, le film est une œuvre audiovisuelle qui mobilise nos sens et notre attention.
- **Poisson d'avril !** Le film détourne volontairement les codes audiovisuels. Il vise à tromper l'audience pour inviter à prendre du recul sur la forme ou pratique une ironie qui permet de questionner la démarche documentaire.





SEPTIÈME ÉTAPE

N'EST-CE PAS UN BEAU FILM QUI GÎT-LÀ ?



L'Image manquante
Rithy Panh, 2013

Scruté pour ses prétentions d'exploration de la réalité, tenu de rendre compte des sources qu'il mobilise, soupçonné d'être opération de discours, suspecté de se maquiller de réalisme, que peut-il rester d'un documentaire passé à l'autopsie de l'analyse ?

Cinéma du réel, cinéma d'auteur, cinéma-vérité... le format documentaire s'inscrit autant dans une histoire de l'art audiovisuel que dans celle de l'information. Réduire la première à la seconde risque de négliger les effets d'un film à ses seules prétentions d'instruction. Comment d'ailleurs fixer une limite claire entre la relation à une réalité, le point de vue et la démarche artistique alors que le film se présente comme un tout ? Autrement dit, le risque est grand de mettre de côté les impressions de divers ordres qu'éprouve le spectateur ou la spectatrice et qui sont inséparables de l'expérience de visionnage. La démarche artistique de certains films échappe aux distinctions entre vécus, archives, reconstitutions, illustrations, portée du propos et forme du discours. Le processus artistique est au cœur de l'exploration de la réalité.

En manipulant ses petites figurines d'argile, façonnées de ses mains, le réalisateur Rithy Phan donne vie aux chers disparus que sa mémoire exhume de l'horreur du génocide cambodgien dont il existe peu d'images. La fragilité de la démarche exprime tout autant que le propos la confrontation d'une société frappée par la violence et communique autrement les sentiments du réalisateur. De nombreux documentaires intimes cherchent à communiquer les univers mentaux, les sentiments,

les mondes intérieurs au moyen d'analogies visuelles ou de montages proches du cinéma expérimental. Ces moyens artistiques sont au service de la transmission d'une subjectivité assumée. Il n'est pas ici question de fournir des preuves relatives à une configuration sociale ou historique, mais de mobiliser l'audiovisuel pour donner accès à ce qui ne se voit pas mais qui, pourtant, est bien réel.

Tout au long de son histoire, la catégorie documentaire a souvent su échapper à une classification rigide et emprunter les voies de l'expérimentation. Les exemples abondent. En 1964, Jean-Daniel Pollet l'illustre avec *Bassae*, un court documentaire sur les ruines grecques d'un temple dont les sobres images sont portées par un poème dont la puissance évocatrice donne littéralement vie aux vieilles pierres. En 1982, *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio explore les limites du propos documentaire au profit d'une imagerie et d'une esthétique à maints égards innovante, soutenue par la musique de Philip Glass. Dans ces exemples, la frontière entre documentaire, création esthétique et poésie est incertaine. La question s'adresse autant à l'intention des cinéastes qu'à la posture des spectateurs et spectatrices : que retiendra-t-on de ce film ?

Dahomey (Mati Diop, 2024) : entre documentaire et performance



Pour documenter la restitution de trésors spoliés par la colonisation française à l'État du Bénin, Mati Diop dote la statue du roi Ghézo d'une voix surnaturelle et d'un propos poétique en langue fon. L'impression saisissante qui se dégage de l'œuvre provient pour beaucoup de ce procédé qui tient autant de la performance artistique que du cinéma.

· SEPTIÈME ÉTAPE ·

Passé dans le tamis de l'analyse critique, qu'est-ce qui nous échappe ? Si le film est réduit à une opération qui agence le réel et doit dès lors nous inviter à la prudence, à côté de quoi passe-t-on ? Un film est une démarche artistique, il offre de la beauté, il suscite des émotions. Quelles sont-elles ? Celles-ci soutiennent-elles la démarche documentaire du film ?





CONCLUSION

UNE ANALYSE CRITIQUE DU DOCUMENTAIRE, ÉTAPE PAR ÉTAPE

Cette grille d'analyse propose d'approcher de façon critique les productions documentaires par une série de question qui les mettent à l'épreuve. Il ne s'agit pas d'une évaluation du documentaire en tant que source valide (est-ce que ce qu'il dit est vrai ou pas) mais bien comme forme auto-réalisatrice d'un discours sur le réel.

En clair, parce que le documentaire est un discours qui promet de raconter le réel, il peut être questionné. Cela veut dire qu'ici on n'évalue pas la fiabilité (validité du discours sur le réel) du documentaire mais bien la prétention à tenir un discours sur le réel qui émane de sa forme et du contrat de lecture passé avec l'audience. Ainsi les points de passage suivants permettent d'identifier la liste des questions à se poser.

Le cheminement de pensée commence par **identifier comment le documentaire prétend entretenir un rapport avec le réel**. C'est la question du contrat de lecture et de comment il se noue avec le public. Cette **première étape** va davantage inviter à s'interroger sur la manière dont se construit l'exigence des audiences d'un rapport entre le film et le réel. Observer le film et son contexte de diffusion permet de mettre le doigt sur ce qui trace cet horizon d'attente.

Pourquoi est-ce qu'on mobilise un documentaire ? Quels effets souhaite-t-on produire sur son audience. Cette **deuxième étape** invite à clarifier les objectifs que l'on poursuit en projetant le film.

Le contrat de lecture et l'intention étant établies, le spectateur ou la spectatrice va pouvoir **questionner le « réservoir de documents » du film**. Dans cette **troisième étape** de questionnement, l'audience peut identifier la part de document qui témoigne du réel et leur cadrage ou modification dans un film « documentaire ». À partir de cette identification, le public peut questionner la perspective sur le réel que le film déploie à partir de cette documentation.

Dans la **quatrième étape** de questionnement, l'audience est invitée à **identifier si le film oriente la lecture des documents, ou laisse aux spectateurs et spectatrices l'occasion de les interpréter, de déve-**

lopper un point de vue sur le réel grâce à eux. Il s'agit de questionner si l'énonciation du propos se fait par l'auteur·e du documentaire et de son point de vue ou alors à la « libre » interprétation du public.

À partir de ce constat, la réflexion peut continuer (**cinquième étape**) en questionnant la manière dont le ou la documentariste gère **la tension entre délivrer de l'information et divertir**. Comment la question a-t-elle été tranchée ? Le documentaire joue-t-il sur l'émotion ? Ne fait-il que délivrer de l'information sans fioriture ?

À partir de cette identification des intentions et des orientations choisies intervient la question du langage audiovisuel (**sixième étape**). Au service de quelles intentions de transmission le documentaire opère-t-il ? En fonction du registre de discours et du rapport au réel que le documentaire établit, il mobilise un langage particulier. **Identifier les effets de langage** fait partie du questionnement à opérer sur le documentaire en tant qu'œuvre audiovisuelle.

Enfin, alors que ces points de passage permettent une analyse critique sur la façon dont le documentaire « fonctionne », reste qu'une part des œuvres étiquetées comme tel échappe en partie à cette analyse. Ce qu'il convient d'appeler « documentaire expérimental » tient souvent de la démarche artistique jouant sur les sens, l'innovation narrative ou encore l'esthétique. L'analyse peut questionner ce qui échappe aux questions précédentes pour **identifier les spécificités d'une œuvre** (**septième étape**).

Enfin, à partir de ce cheminement, il peut être opportun de revenir sur le questionnement de base, notamment via le retour d'expérience du public au visionnage du document ou même de la médiation qu'il a nécessitée (fallait-il cadrer le document ? Et comment ?). Le **questionnement final** arrive donc : **l'intention de départ est-elle réalisée ?** Quelles questions posent le documentaire et lesquelles peut-on lui adresser ? Car si le documentaire apparait comme étant le document auto-performatif sur le réel, c'est finalement le document médiatique le moins intuitif à déconstruire et qui, plus que jamais, nécessite une médiation critique.





EXEMPLES



Arthur Rimbaud, six mois en enfer[1] (Flore-Anne D'Arcimoles, Grégoire Kauffmann, Arte, 2025)

Le contrat documentaire n'est pas ambigu. Diffusé par Arte, chaîne réputée pour son sérieux et sa production documentaire, le film est présenté comme une « Enquête électrique et sensuelle dans le Paris de l'après-Commune ». Sur l'image d'un tableau d'époque familier, son sujet est introduit par la voix off : « *Un coin de table d'Henri Fantin-Latour fascine. Dans un angle du tableau, le couple le plus sulfureux de la littérature française, Arthur Rimbaud et Paul Verlaine. Que font ces deux poètes subversifs au milieu de tous ces hommes taciturnes ?* » L'ancrage dans la réalité et la démarche est bien posé, à charge ensuite pour le film de satisfaire à cette promesse.

Pourquoi utiliser ce film ? Ce documentaire réalisé pour la télévision permet de se plonger dans la vie du poète et plus précisément dans les premiers mois de sa carrière parisienne, marqués par sa relation avec Paul Verlaine et la vie nocturne du Paris de l'après Commune. Il introduira efficacement à son œuvre. Il peut également permettre de se plonger dans l'époque et questionner la création artistique et ses rapports à la norme. Il permet aussi d'aborder la place de l'homo-

1. tube-arts-lettres-sciences-humaines.apps.education.fr/w/9ca72aed-1c6b-4b83-8b9c-b4e033fb800e

sexualité dans une société bourgeoise codifiée autour du mariage et de la procréation en offrant une place importante à Mathilde Mauté, la femme de Verlaine, dont la correspondance est évoquée. Le rythme soutenu, le soin apporté à la réalisation et le choix d'une voix off jouée par l'acteur Félix Moatti et la chanteuse Zaho de Sagazan contribuent à rendre le visionnage attractif.

La documentation : *Arthur Rimbaud, six mois en enfer* part d'un constat documentaire singulier : nous ne disposons du poète que de rares traces visuelles. Une photo célèbre, presque unique, et un autre cliché du même photographe, ainsi que le tableau sur lequel s'ouvre le film. À défaut d'images, le film appuie son propos sur la correspondance de Verlaine, de nombreux écrits et les poèmes de Rimbaud. La lecture de ces derniers se distingue d'ailleurs du reste des sources par la voix de Zaho de Sagazan qui incarne l'œuvre du poète. À l'appui de ce fonds documentaire, le film propose une reconstitution originale de la situation qu'il explore. La vie nocturne parisienne et les agissements des personnages sont matérialisés dans le film par un cocktail de dessins animés, de photographies et d'extraits de films anciens en noir et blanc. Pour un public non averti, ces extraits de films peuvent être troublants : sont-ils contemporains à l'époque ? Voire documentaires du Paris de la seconde république ? Non, ce serait anachronique relativement à l'invention du cinématographe. Mais le trouble provient de l'aspect vieillot de ces images qu'une vision distraite pourrait rendre convaincantes du fait de leur esthétique datée, conforme peut-être à l'image qu'on se fait de ces périodes passées.

La perspective : si la documentation du film semble riche, elle n'apparait cependant que par fragments. La force de persuasion du propos repose sur la narration des acteurs et l'efficacité illustrative des images mobilisées. La diction travaillée des voix familières pour le public offre un fil rouge qui prend l'audience par la main. Il n'y a pas d'ambiguïté, le propos est clair. Finalement, seule la poésie d'Arthur Rimbaud, déclamée par fragments, est livrée directement au public mais l'interprétation est largement induite par la présentation qui nous est faite de sa vie dissolue, encline aux excès et aux scandales.

Le spectacle : La narration, le lyrisme, le rythme trépidant et l'attention apportée aux personnages et aux tensions qui agitent le petit milieu des poètes parisiens, proposent plusieurs fils rouges narratifs qui garantisse l'efficacité du divertissement. Sa vocation pédagogique se réalise sans doute par la qualité de l'immersion dans la vie anarchique du Paris aux lendemains de la Commune et dans la psyché des personnages. Il pourra donc soutenir une approche pédagogique qui voudrait introduire les œuvres évoquées à partir de l'état d'esprit de leurs auteurs. Mais ce film impressionniste reste peu dissert en informations plus historiques. Autrement dit, sans une connaissance préalable du contexte (notamment sur des évènements de la Commune), le film pourrait être pris pour une mise en scène de la passion à la fois créatrice et destructrice, moderne, voir universelle, au détriment d'une exposition fiable de l'époque.

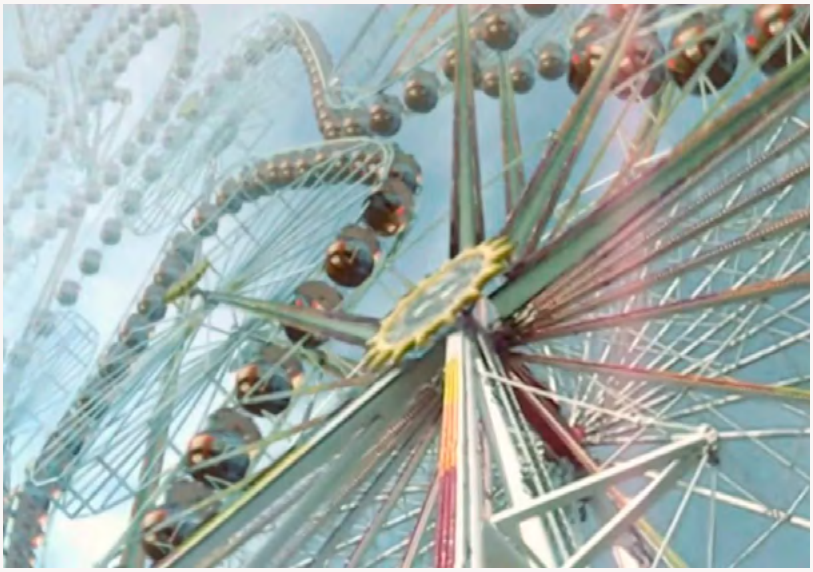
La mise en scène : « un récit disruptif et halluciné » pour Le Monde, « psychédélique » pour Télérama, le documentaire a été salué par la critique française pour l'originalité et la qualité de sa cinématographie. Bien qu'il présente les atours habituels d'un film historique, une voix-off qui narre le sujet, des images d'archives, des extraits de textes, il se distingue par un rythme trépidant qui capte l'attention et rompt avec l'approche plus empruntée du genre. En particulier, l'usage de nappes de musique électronique redouble le rythme syncopé de certaines séquences et recouvre la présentation de la vie nocturne de motifs contemporains qui empruntent à l'esthétique de l'excès et des boîtes de nuit.

L'artistique : une fois examiné pour sa relation documentaire à son sujet, force est de constater que ce film puise une grande partie de son attraction dans son inventivité. Le mélange d'images de vieux films, d'animation, de musique électronique et des fragments de poèmes opère véritablement un effet audiovisuel dont la fonction tient davantage de la création esthétique que de la communication documentaire. Par exemple, interrogée par Le Monde, la réalisatrice Flore-Anne d'Arcomoles explique certains choix de couleur : « *C'est le regard de Rimbaud que je voulais essayer de montrer – même si c'est subjectif. Ces filtres*

étranges me permettaient de suggérer qu'il avait une façon de voir et de faire les choses différemment. Il y a une étrangeté chez Rimbaud[2]. »

Arthur Rimbaud six mois en enfer, est un documentaire à la forme percutante qui illustre bien les possibilités formelles qu'offrent les techniques de montage pour donner vie à un sujet et le moderniser. S'il exploite au mieux ces moyens pour délivrer une approche originale, il pose aussi la question de la nécessité de renouveler les langages pour maintenir l'intérêt pour un sujet pourtant classique.

The Centrifuge Brain Project[3] (Till Nowak, YouTube, 2011)



2. Emilie Grangeray, « *Arthur Rimbaud, six mois en enfer* » sur Arte.tv, documentaire disruptif et halluciné, 14 octobre 2025, Le Monde, lemonde.fr/culture/article/2025/10/14/arthur-rimbaud-six-mois-en-enfer-sur-arte-tv-documentaire-disruptif-et-hallucine_6646629_3246.html
3. Le documenteur : youtube.com/watch?v=RVeHxUVkW4w ou https://www.neozone.org/videos/centrifuge-brain-project-maneges-documentaire/

Le contrat documentaire : En se limitant à la présentation officielle du court-métrage, l'audience est en droit de s'attendre à une démonstration proposant « un aperçu des expériences scientifiques réalisées avec des manèges de parc d'attractions ». Le Dr Nick Laslowicz (présenté comme Chief Engineer) est le narrateur de ces expériences. Le film débute en posant le cadre : « *Le Pr Brenswick de l'Université de New York menait alors des recherches sur les effets des manèges tels que les tourniquets sur la courbe d'apprentissage des enfants de 4 ans* ».

Cependant, si les publics ont connaissance des intentions du réalisateur, il est clair que celui-ci cherche à « *dresser un portrait humoristique de certaines trouvailles scientifiques en jouant la carte du faux documentaire afin d'interpeller les spectateurs*[4] ». En fonction du cadrage effectué, les attentes de la personne qui visionne seront différentes.

Pourquoi utiliser ce film ? Reposant sur des démonstrations et des expériences loufoques, le film permet surtout de questionner le rapport au format documentaire et la mise en scène de l'expert. Il propose de suivre « un scientifique » dans l'explication d'une série d'expérimentations présentées comme authentiques. Il s'appuie sur la dynamique du commentaire d'expert appliqué à des images truquées. Le film peut être mobilisé pour interroger notre rapport à la fiction et au documentaire, ou plus précisément aux effets spéciaux (falsification du réel par le trucage des images). Son intérêt réside également dans le fait qu'il repose sur une démarche bien documentée[5] (intentions, article, making-off[6]), permettant de confirmer son caractère fictionnel et de dévoiler les mécanismes de sa construction.

La documentation : Elle repose sur deux éléments : d'une part, les interviews de l'expert, tournées par le réalisateur ; d'autre part, des images de manèges truquées par effets spéciaux. Le public est donc face à des images entièrement construites pour les besoins du documenteur. Fait intéressant, le réalisateur a publié une documentation détaillée de tout le processus de création et des choix effectués. Les effets spéciaux

4. creapills.com/court-metrage-maneges-fous-nowak-20220606
5. old.framebox.com/creations/fliehkraft/making-of-the-centrifuge-brain-project.pdf
6. vimeo.com/142082860?fl=pl&fe=ti

sont explicités dans le making-of du film. Le casting du scientifique est également expliqué dans un texte retraçant la fabrication des images servant de support au propos.

La perspective : La succession des images et des commentaires de l'expert propose un spectacle basé sur le dévoilement. La narration scientifique, les échecs (« *les premiers tests ont été catastrophiques. Notre réputation en a pris un coup* ») et le suspense autour de découvertes controversées (« *les résultats de certains de nos tests allaient trop loin pour être publiés* ») construisent un récit typique. À cela s'ajoute l'absurdité progressive de la posture scientifique (« *nous avons parfois dû faire marche arrière, mais je ne parlerais pas pour autant d'erreur. L'erreur venait de la nature : la gravité terrestre est une erreur* »). Plus le film avance, plus les documents et leur dévoilement tendent vers l'absurde. Le final, montrant le chercheur dansant au milieu de son laboratoire, en constitue le point d'orgue.

Le spectacle : les images de manèges sont volontairement truquées pour impressionner le public. Le spectacle se trouve dans ce que seraient ces attractions (grandeurs, vitesse de l'attraction...) mais il est aussi ce qui doit faire tiquer le spectateur dans la compréhension du canular. Plus le documenteur avance, plus il exagère le spectacle qu'il propose jusqu'à ce qu'il devienne irréel. Enfin, en tant que documenteur qui copie le code du format, la capsule est un spectacle du « documentaire ».

La mise en scène : Le film reprend les codes classiques de la mise en scène documentaire : présence de l'expert (dans son laboratoire, sa voiture, avec un casque de chantier, face à ses plans d'ingénieur) et commentaire sur des images prétendument d'archives. Le grain de l'image et l'apparente amateurisation[7] sont des choix délibérés du réalisateur. En tant que documenteur, le film interroge le rapport aux documentaires dits classiques. La falsification du réel et le langage documentaire comme discours autoréalisateur ne sont ici contrebalancés

7. Tendance selon laquelle les technologies numériques et Internet permettent aux non-professionnels de créer, publier et distribuer des contenus ou des services qui rivalisent avec les institutions professionnelles.

que par l'absurdité de ce qui est montré et dit (« *Tout le monde voulait monter dans l'attraction, sans réaliser que le tour durerait 14 heures* »).

L'artistique : Le court-métrage relève d'une démarche de documenteur, l'auteur se définissant lui-même comme artiste. À ce titre, il propose une œuvre artistique. Les images spectaculaires des manèges, bien que truquées, offrent des compositions visuelles originales (notamment le wedding cake). Cependant, l'artistique reste relativement secondaire : le film mobilise volontairement les codes classiques du documentaire afin de mieux les questionner en les ironisant.

Après avoir montré le documenteur à son public, l'animateur peut questionner son public : a-t-il relevé la supercherie ? À quel moment le public à « compris » qu'il s'agit d'un canulard et pourquoi ? L'idéal, en exploitant un documenteur, est d'accompagner la projection d'un moment collectif de réflexion sur les spécificités de la catégorie.

La catastrophe de Tchernobyl[8] (Nota Bene, YouTube, 2026)



8. youtube.com/watch?v=a8XZA0nit7M

Le contrat documentaire : Le vidéaste Benjamin Brillaud présente sa chaîne Nota Bene comme une chaîne de vulgarisation historique : « *Histoire d'Europe et du monde, de l'Antiquité à nos jours [...]. Nota Bene, c'est ma façon de vous montrer que l'Histoire est partout, tout le temps !* ». Avec plus de deux millions d'abonné·es, il constitue une figure importante de la vulgarisation historique sur YouTube. Le contrat est clair : proposer un contenu de vulgarisation adapté au format de la plateforme. La promesse consiste à raconter – au sens narratif – les événements du 26 avril 1986, date de la catastrophe de Tchernobyl.

Pourquoi utiliser ce film ? Ce document peut être mobilisé à diverses fins pédagogiques. Le public y trouve des informations sur la chronologie des événements, des photos d'archives, la politique de dissimulation de l'URSS, la gestion de l'évacuation des populations contaminées, ou encore les différences entre les faits historiques et la série *Tchernobyl* (HBO, 2019). La vidéo aborde donc plusieurs dimensions de la catastrophe, tout en traitant relativement peu des causes techniques (que s'est-il passé dans les réacteurs ?), un choix probablement assumé qui permet de valoriser d'autres aspects au service de l'histoire racontée.

La documentation : La vidéo combine différents types de documents : photographies (avant et après la catastrophe), vidéos d'archives (discours de Gorbatchev), images d'illustration (panneaux radioactifs), ainsi que des extraits de la série HBO. On note également un travail de fact-checking de certaines scènes de fiction pour les repositionner comme telles (opposer la réalité historique et la logique narrative fictionnelle de la série). Par ailleurs, la dimension participative apparaît dans l'espace commentaires, où certain·es internautes corrigent ou discutent des éléments factuels. Une forme de vérification s'opère donc aussi collectivement.

La perspective : La vidéo s'inscrit dans une logique de narration vulgarisée et donc didactique. À l'exception de la séquence d'ouverture, qui fait l'objet d'un traitement particulier, l'ensemble des archives est au service de la narration chronologique. Les angles choisis conduisent à mettre en avant une lecture centrée sur la gestion politique de la crise par l'URSS, davantage que sur l'explication scientifique de l'accident.

Le spectacle : la vidéo propose une mise à distance de l'évènement par le dispositif. La voix off au premier plan : le sens est essentiellement dans le propos, que les images illustrent. Par ailleurs, l'épisode est disponible en podcast sur différentes plateformes audio preuve que l'image n'est pas essentielle.

La mise en scène : La vidéo embarque l'internaute dans un récit structuré. Les archives, les images d'illustration et les interventions face caméra servent la narration. Par exemple la vidéo est structurée autour de l'heure de la catastrophe (« *1 h 23 et 58 secondes, c'est l'heure à laquelle le temps s'est arrêté le 26 avril 1986* »). L'objectif n'est pas de confronter l'audience à des sources multiples pour construire son propre jugement, mais de proposer une interprétation organisée. Le rythme, le montage, l'habillage sonore et les transitions contribuent à faciliter l'appropriation des informations par la communauté.

L'artistique : La séquence d'ouverture constitue l'élément le plus marqué artistiquement. Elle s'appuie sur le travail du photographe Gerd Ludwig, premier autorisé à photographier le site en 1993. L'audience découvre ses images, accompagnées d'une voix off reconstituée évoquant son ressenti dans sa découverte du site. Cette immersion dans la subjectivité du photographe produit une entrée sensible dans le sujet. Le reste de la vidéo adopte une forme plus classique de montage voix off/images.

Il peut être opportun de sélectionner ce documentaire pour l'exploiter avec un public de la Génération Z, habitué au format. Ici l'opportunité est d'amener un premier récit accrocheur et bien rythmé des événements de Tchernobyl. Cette mise en récit se fait au détriment de la documentation (ici largement sélectionnée pour le récit et finalement limitée par rapport à ce qui existe), que le public aura moins l'occasion de découvrir. Pareil pour les détails techniques de la catastrophe où d'autres documentaires seraient probablement plus pertinents. Il peut être également intéressant de questionner collectivement les choix formels.

PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

Les dossiers de l'éducation **aux médias**









- ...
- **L'EXOTISME AU CINÉMA :** Le charme discret de l'étranger (2018)
- **CRITIQUER L'INFO :** 5 approches pour une éducation aux médias (2020)
- **#GÉNÉRATION2020 :** Les usages des écrans chez les moins de 20 ans (2021)
- **FAIRE COURT CONTRE LE RACISME :** Quelles expressions citoyennes dans un concours de courts-métrages ? (2024)

Découvrez le module d'e-learning lié à cette publication sur **eformation.media-animation.be**

média ANIMATION