

## PRÉSENTATION

### LE TRAITEMENT DE L'HISTOIRE DANS LES DOCUMENTAIRES FILMIQUES

SONIA COMBE

Ce dossier a pour objectif d'identifier et d'analyser les contraintes qui pèsent sur l'écriture télévisuelle de l'histoire. Il privilégie l'étude des documentaires historiques produits pour/par la télévision parce qu'il s'agit désormais du canal de transmission de l'histoire dominant. Le nombre de téléspectateurs est sans commune mesure avec celui des lecteurs d'un ouvrage, des visiteurs d'une exposition historique, ou encore du public que constituent dans l'enseignement élèves et étudiants. Traditionnellement considérée comme le plus ancien adversaire de l'histoire, la fiction est désormais dépassée par les formes de traitement de l'histoire à la télévision. Nous ne traitons pas ici de la fiction historique, celle que nous allons généralement voir en salle et qui relève de l'œuvre de création, mais exclusivement du documentaire – quant à lui rarement projeté en salle.

Tout d'abord simple diffuseur, la télévision est peu à peu devenue le principal commanditaire et pourvoyeur de la production de documentaires historiques. Entre le moment où elle s'empare du documentaire historique, à la fin des années 1960 et, quarante ans plus tard, *Apocalypse* ou *La Résistance*, dont le genre est ici analysé, les mises en forme du passé ont considérablement évolué, débouchant sur le constat d'un appauvrisse-

ment du contenu historique des documentaires. La baisse de la qualité intellectuelle des démarches télévisuelles est de plus en plus fréquemment évoquée. Le rapport à l'image fixe ou animée et son apport cognitif restent peu enseignés à l'université. Quoique dans l'ensemble les historiens soient mal préparés à l'analyse critique de la source audiovisuelle, ils sont cependant de plus en plus nombreux à s'interroger sur la valeur et la fonction pédagogique du savoir ainsi diffusé. Avec la série « L'histoire parallèle », projetée de 1989 à 2001 sur la chaîne Arte, Marc Ferro s'était lancé dans l'étude de l'archive filmique des actualités et son usage. On connaît le succès de cette émission qui ralliait le grand public comme le public averti. Aujourd'hui, ce sont les docufictions qui remportent le plus de succès mais qui, cette fois, divisent les publics.

Pendant plusieurs décennies (on filme en effet depuis 110 ans), le documentaire a été conçu comme un montage d'images d'archives alternant avec des témoignages et accompagné d'un commentaire supervisé par un historien. C'était là la facture classique, qui pouvait connaître quelques variantes. Le documentaire, soit « un point de vue documenté » (Jean Vigo), était un film de montage. Il pouvait aussi s'avérer ce que l'on a appelé un « documenteur », le montage permettant la manipulation de l'archive. Aujourd'hui, tandis que les possibilités techniques de manipulation sont décuplées, il est en train de s'émanciper à la fois de l'historien et du témoin, les premiers étant remplacés par des scénaristes (*Apocalypse*) et les seconds par la reconstitution de scènes jouées par des acteurs professionnels (*La Résistance*).

#### CONSENSUS ET MISE À L'ÉCART DE LA COMPLEXITÉ

Quelles sont les causes de cette mutation ? Il faut y voir les contraintes propres à la télévision et, avant tout, le parti-pris de mettre à l'écart la complexité. Le documentaire historique ne vise pas le divertissement, mais la transmission d'un vécu, d'un savoir, d'une expérience. Or, ce que recherche la télévision, c'est l'audience et c'est à juste titre que l'on parle de « dictature de l'audimat » (un outil de mesure dont la fiabilité demanderait à être interrogée). Viser un large public est un objectif respectable. Ce qui est plus discutable, c'est la conviction de la plupart des responsables de chaînes que, pour cela, il faille faire du *spectacle*. La télévision s'adressant au plus grand nombre, elle doit séduire et, dans ce but, tend à simplifier. Comme a pu le dire Régis Debray, « la médiatisation fausse les hiérarchies du savoir<sup>1</sup>. » Le « docufiction », ce genre hybride où cohabitent la fiction et le documentaire, les documents alternant avec les

reconstitutions et qui fait ici l'objet d'une réflexion, répond à cet objectif d'audience. De plus en plus imposé par les commanditaires, aurait-il fait, comme on a pu le dire, de la télévision « une vaste fabrique du faux » ?

Prenons l'exemple d'un docufiction particulièrement instructif en ce sens qu'il cumule tous les défauts dérivés du genre. Faute d'archives, mais aussi sans doute parce que la recherche des rares archives existantes et le coût de leur utilisation étaient bien trop élevés pour leur budget, les réalisateurs (dont un historien professionnel) ont opté pour la reconstitution de « vraies-fausses » images d'archives. Ce documentaire retrace l'histoire et la fin tragique de la main-d'œuvre immigrée, section résistante du PCF, sous l'Occupation<sup>2</sup>. En alternance avec la prestation théâtrale de l'historien, filmé « en situation » dans les archives de la police que, d'un geste magistral, il désigne comme le lieu où siégerait la Vérité (ce qui peut surprendre l'historien averti de la complexité de la lecture de l'archive policière), sont intégrées des scènes reconstituées en noir et blanc, presque comiques en raison de leur facture *cheap* et de leur maladresse (diriger des comédiens est un métier qui ne s'invente pas). Ces scènes côtoient d'authentiques images d'archives. Le réel et le fictif sont traités sur le même pied. Le spectateur se trouve placé dans la confusion la plus totale, confronté à des archives dont il lui est difficile de discerner le vrai du faux. Pensons au public scolaire qui pourrait être amené à voir ce documentaire. Il y a tromperie sur la marchandise. Dans un entretien, l'historien justifie ces scènes « fictionnées » comme des « bouffées du réel » : « un jeune qui court, qui va en vélo et qui tombe et qui va se faire rattraper, il se suicide, c'est très beau ». Il défend l'ambiguïté que génère la juxtaposition de « vraies-fausses » archives : cette ambiguïté relèverait d'un « choix d'écriture filmique<sup>3</sup>. » Ce documentaire répond aux normes télévisuelles et reflète le manque de moyens alloués au genre. Mais il pose en définitive des problèmes tant sur le fond que sur la forme, tant méthodologique que déontologique – pour ne pas parler de l'esthétique du film. Personne n'y trouve son compte et l'histoire encore moins.

Les travaux d'historiens comme ceux de François Garçon ou d'Isabelle Veyrat-Masson sont à l'origine de ce dossier<sup>4</sup>. Ils nous ont donné l'idée de solliciter, aux côtés de plusieurs chercheurs et enseignants (Annette Becker, Charles Heimberg, Fanny Lautissier, Matthias Steinle, Laurent Veray, Isabelle Veyrat-Masson), les réalisateurs eux-mêmes et, plus largement, tous ceux qui participent à l'élaboration du documentaire historique, pour qu'ils relatent leur propre expérience à partir des contraintes imposées par la télévision. Ainsi l'analyse de *La chaconne d'Auschwitz* du point de vue de l'historien-conseiller historique

est-elle commentée à la fois par le réalisateur (Michel Daëron) et la monteuse (Eva Feigeles) qui partent l'un et l'autre d'une différente perspective, tandis que des producteurs comme Charles Kirsner (Jem Productions), des réalisateurs comme Patricia Bodet et Serge Viallet, ou encore des documentalistes comme Anne Connan et Christine Loiseau ont été également mis à contribution.

#### DIFFÉRENTS TYPES DE CONTRAINTES

Plusieurs types de contraintes ont été recensés : des contraintes techniques, des contraintes financières, des contraintes politiques (idéologiques), des contraintes narratives et des contraintes historiographiques.

La première catégorie de contraintes, les contraintes *techniques* concernent les exigences liées au médium : ainsi le format 52', de même que la trame – dramaturgie/structure du récit – imposée, posent la question du formatage type. On notera que le refus du sous-titrage et de la colorisation des archives écarte d'emblée du passage en *prime time*.

Les contraintes *financières* conduisent à faire des choix contestables – ainsi privilégier le « voice-over » et refuser les sous-titres, selon les modes et les moyens financiers. Le choix en faveur du « voice over » n'est d'ailleurs pas seulement le résultat de considérations budgétaires, il est aussi l'expression d'une volonté de simplification de la narration qui vise à solliciter du spectateur un effort minimal de compréhension. Par ailleurs, le coût prohibitif des archives audiovisuelles (INA) oriente vers d'autres procédés (archives fabriquées, reconstituées).

Les contraintes *politiques*, plus ou moins subtiles, par des biais divers (notamment la possibilité ou non d'accès aux archives) écartent du « non dicible », de ce qui s'opposerait à la vision dominante (recherche du consensus). On sait que le montage, le commentaire en voix off (et même la musique qui suscite les sentiments qu'il convient d'éprouver) peuvent ruiner un sujet, voire les propos des personnes interviewées. L'exemple de *La Résistance* dont le message est davantage livré par le commentaire que par les interviews d'historiens, donnera ici à réfléchir.

Les contraintes *narratives* posent la question de la retransmission du témoignage et de son traitement audiovisuel. Il est rare qu'un témoin soit satisfait de la restitution de sa parole. Le documentariste se trouve dans une situation analogue à celle de l'historien. Un parallèle peut être fait entre son statut et celui de l'historien, entre ses réponses et celles des historiens qui, eux, restent largement sceptiques face au témoignage, ne

lui concédant le plus souvent que l'apport de l'émotion – alors que le réalisateur peut, au contraire, être à la recherche de l'émotion « facile ».

Les contraintes *historiographiques* demandent de s'interroger sur les exigences de la discipline historique. Y en a-t-il ? Comment s'expriment-elles dès lors qu'on sort du support de l'écrit ? Dans quelle mesure influent-elles sur la forme, l'esthétique, des films ?

Le formatage du documentaire qui résulte de ces contraintes se trouve accentué en France par la loi sur l'audiovisuel qui instaure depuis 2008 une direction unique des programmes. Il n'est plus possible, comme autrefois, pour le producteur ou le réalisateur de proposer son projet à différentes personnes. La « mutualisation » des services de France Télévisions uniformise les commandes et les produits. (Ceci est particulièrement frappant pour les documentaires/magazines où, que l'on vous promène dans la brousse angolaise, dans les couloirs d'un hôpital ou dans les arcanes du pouvoir en Russie, vous avez le sentiment de faire le même parcours : même type de commentaire, même montage d'images, mêmes techniques d'interviews des autochtones.) Il n'y a plus d'originalité, la forme l'emportant sur le fond. De moins en moins nombreux, les réalisateurs indépendants vivent de plus en plus difficilement et la plupart des documentaires sont désormais des films de commande.

#### DES CONFLITS D'INTÉRÊTS ?

C'est en raison de ces contraintes, difficilement surmontables, que l'historien (également réalisateur et co-producteur) Pascal Blanchard, voit « un conflit d'intérêt entre la production historique et la stratégie commerciale<sup>5</sup>. » À moins de se plier aux exigences des chaînes, le producteur et le réalisateur doivent accepter les compromis les moins mauvais, trouver dans ce milieu où tout le monde se connaît « le bon allié dans la bonne télé » (il en existe, dit Pascal Blanchard qui souligne l'importance du réseau relationnel...), le sujet qui sera dans l'air du temps (compter alors sur sa bonne chance), qui ne fasse pas de vagues – la provocation étant permise seulement lorsqu'elle est médiatique. « L'histoire à la télévision, dit encore Pascal Blanchard, doit être consensuelle. La télévision est conservatrice sans être vraiment réactionnaire ». On ne saurait lui donner tort. D'ailleurs, comment faire des films « indépendants », voire impertinents, lorsqu'on sait qu'un film sur François Mitterrand serait, par exemple, financé par l'Institut du même nom ? L'indépendance commence par le financement.

Le docufiction, estime François Garçon, aurait introduit une « coupure épistémologique » dans l'évolution du documentaire historique. En faisant des émissions soi-disant « tout public » on prend le risque de maltraiter l'histoire, la grande. Contraintes techniques (esthétiques), politiques (idéologiques) et financières se conjuguent et souvent s'additionnent. Analysées à partir de pratiques personnelles et individuelles, elles traversent la plupart des articles rassemblés dans ce dossier et aident à exercer notre regard critique sur le récit historique transmis par la télévision.

## NOTES

<sup>1</sup> Citation empruntée à l'historien-réalisateur Jean Chérasse dans sa conférence du 6 mai 2005 devant l'Académie des Sciences morales et politique (consultable sur le site [www.canalacademie.com](http://www.canalacademie.com)).

<sup>2</sup> *La traque de l'Affiche rouge*, Jorge Amat et Denis Peschanski, 2008.

<sup>3</sup> *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 89-90, juin 2008. Entretien avec Denis Peschanski.

<sup>4</sup> François Garçon, « Le documentaire historique au péril du docufiction », *Revue Vingtième Siècle*, octobre 2005. Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres : docudramas, docufictions et fictions du réel*. De Boeck/INA, 2008.

<sup>5</sup> Entretien du 2 février 2010 avec Sonia Combe.