

Situation du documentaire en France

Janine Euvrard et Michel Euvrard

Volume 15, numéro 3, automne 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/878ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Euvrard, J. & Euvrard, M. (1996). Situation du documentaire en France. *Ciné-Bulles*, 15(3), 50–53.

Situation du documentaire en France

par Janine Euvrard
et Michel Euvrard

Le documentaire de création est une «œuvre traitant de la réalité, passée ou présente, ayant fait l'objet d'un travail de recherche, d'analyse, d'écriture, traduisant l'originalité du regard de ses auteurs et dont l'organisation de la production témoigne d'un soin particulier apporté à la préparation, au tournage et à la post-production» (Ministère de la Culture et de la Francophonie, 10 mai 1993)

Quand on dit que le cinéma français se porte bien (relativement: les films américains occupent tout de même 60 p. 100 des écrans!), c'est du long métrage de fiction qu'il s'agit et, de fait, la production se maintient autour de 100 films par année. Qu'en est-il du documentaire? Voici un tableau général de la situation actuelle en France.

L'augmentation croissante de la production documentaire s'explique, selon Jean-Marie Barbe, directeur des États généraux du documentaire à Lussas (voir *Ciné-Bulles*, vol. 2 n° 2, février-mars 1993, p. 34-41), par la convergence d'un certain nombre de facteurs favorables: une dynamique économique et professionnelle, la naissance de la chaîne franco-allemande Arte, qui apporte au documentaire un important soutien, et parallèlement une politique du documentaire sur les chaînes Canal + et Planète. On a vu aussi l'apparition, à la fin des années 80, de producteurs spécialisés comme les Films d'ici, les Films du village, le Grain de sable, etc. qui depuis ont fait école; il existe maintenant un tissu solide et divers de producteurs indépendants. De plus, dans les universités, il y a maintenant des unités de réflexion sur le documentaire à Poitiers, Nancy, Toulouse, Paris VIII, etc. Enfin, et peut-être surtout, le ministère de la Culture et le Centre national du cinéma (CNC) ont mis en place des systèmes d'aide qui ont su s'adapter au cours des années.

Par contre, il n'y a pas d'école française du documentaire comme il y a, depuis les années 30, une école anglaise par exemple. En France, remarque Annie Tresgot, réalisatrice-productrice chez Agat Films, le documentaire, sa forme, sa durée ont toujours été liés au moyen de diffusion. D'abord destiné aux premières parties des séances de cinéma, il était court, tourné en 35 mm et donc d'une forme assez travaillée. De futurs grands cinéastes comme

Alain Resnais et Georges Franju ont pratiqué le genre dans les années 50 avant de passer au long métrage. Quand il a été diffusé et coproduit par la télévision, sa durée s'est allongée, jusqu'à 60 minutes, parfois plus, cela n'était presque plus le même moyen d'expression. Davantage d'auteurs ont pu s'en satisfaire et entreprendre une carrière de documentariste, comme Raymond Depardon ou Marcel Ophüls.

Cependant, les années 60 et 70 ont été des années maigres pour le documentaire: il s'en est tourné peu, la télévision en diffusait moins, et peu de jeunes cinéastes s'y intéressaient. Il y avait à cela, pour Jean-Louis Comolli, documentariste, critique et enseignant, des causes politiques au sens plein du terme: une situation politique bloquée, une coupure entre le pays réel et les milieux de l'art et de la pensée, un malaise que Mai 68 a manifesté et qui a persisté dans les années suivantes. «Pour faire un documentaire, poursuit Comolli, il faut s'intéresser aux autres, aux gens réels, à la société réelle. Pendant ce temps, le cinéma documentaire a été presque entièrement un cinéma de militants, de gens engagés, avec cette conséquence que beaucoup de jeunes artistes qui n'étaient ni militants ni engagés n'ont pas fait de documentaires!»

Production et financement

Aujourd'hui, constate Annie Tresgot, le financement du documentaire est facilité par plusieurs facteurs. L'intérêt du public provoque à son tour l'intérêt des diffuseurs et des programmeurs de chaînes. Le documentaire dispose ainsi d'un créneau de 90 minutes sur Arte, de plusieurs cases hebdomadaires sur les autres chaînes, souvent selon une programmation thématique (*Un siècle d'écrivains, les Dossiers de l'histoire*). On a également mis en place un certain nombre de mécanismes, soutien automatique, soutien sélectif des «documentaires de création», droit d'antenne, etc. Alors que mettre sur pied la production d'une fiction est un véritable parcours du combattant, en documentaire, à condition de savoir choisir et défendre un sujet, et d'avoir réussi au fil des années à se faire accepter, on se trouve dans une situation assez enviable.

Voici comment cela se passe concrètement pour Jean-Louis Comolli: «J'ai très peu de commandes au sens strict du terme, peut-être une tous les trois ou quatre ans; le reste du temps, je propose des sujets, qui sont acceptés ou refusés. Je m'adresse d'abord à des producteurs; il y a quelques producteurs avec qui je travaille assez régulièrement, c'est

à eux que je m'adresse en premier. Ils essaient alors de trouver un diffuseur. S'ils le trouvent, nous pouvons faire le film dans un mode de production à peu près normal, tout le monde est payé. Il est arrivé aussi que nous ne trouvions pas de diffuseur, et que nous fassions le film avec les moyens du bord; **Rêve d'un jour** a été produit l'année dernière avec une petite compagnie de câble locale pour moins de 300 000 francs, et c'est un film de 90 minutes! Je choisis de faire les films en vidéo ou sur pellicule en fonction de leurs enjeux et de leurs difficultés. J'adapte la méthode et les moyens de tournage à ce qui doit se passer dans le film.»

Annie Tresgot et Jean-Louis Comolli ont moins de mal à faire aboutir leurs projets; plus jeune, Jean-Marie Barbe constate qu'il est impossible de faire financer un premier film par la télévision. Annie Tresgot confirme que le financement apporté par le droit d'antenne et les différentes formes d'aide, s'il ne suffit jamais à couvrir des opérations ambitieuses, permet d'y arriver «si le film défend des valeurs françaises, francophones ou européennes. Si tu travailles sur l'Amérique, tu ne trouves pas un sou.»

L'évolution de la télévision vers le privé a certes induit quantité de phénomènes détestables, en particulier un aspect extrêmement racoleur, régulièrement dénoncé à propos de beaucoup d'émissions de TF1. Mais par ailleurs, elle a fait sauter en partie le couvercle sur le plan politique: maintenant le tabou n'est plus ce qui va faire de la peine au régime, mais ce qui va rebuter les spectateurs, et curieusement, les médias, qui étaient presque fermés au domaine social il y a 25 ans, y sont aujourd'hui beaucoup plus ouverts; on parle du sida, du chômage, etc.

Qu'est-ce qui distingue un documentaire d'un reportage ou d'un magazine télévisuel? La question a été longuement débattue à l'occasion de l'établissement du système européen d'aide au documentaire dit «de création»; s'il n'y a pas en effet de définition officielle du documentaire en général, il y en a une du «documentaire de création», élaborée avec la participation de la Société civile des auteurs multimédia, qui regroupe les documentaristes, reprise par le «plan media» européen, et par le CNC français. La Direction de l'audiovisuel du CNC a en effet pour tâche de redistribuer l'argent du fond de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels, et il l'attribue pour la réalisation de «documentaires de création». En premier lieu, on ne subventionne pas les films de moins de 26 minutes — le plus souvent des reportages, parfois sans réalisateur — puis

l'on prend en considération le temps de maturation et de préparation du sujet.

Si l'on tente de prendre un peu de recul et de voir la question en perspective, on notera avec Jean-Louis Comolli que le documentaire est né dans le cinéma, le cinéma est né documentaire; les premiers films de l'histoire du cinéma, les films Lumière, sont des films documentaires, parfois mis en scène (très peu) mais représentant des situations réelles, à peine organisées. Les magazines et le reportage, comme leur nom le dit clairement, viennent eux, de la presse, du journalisme.

Dans le documentaire, ce sont principalement les moyens du cinéma qui sont mis en œuvre, c'est-à-dire la relation qui s'institue entre le système de l'écriture du film et le spectateur. La production du sens se fait au fur et à mesure que le film se développe; elle est l'œuvre du spectateur, qui avance seul dans le chemin construit par le film. Au contraire, dans la plupart des magazines et des reportages, on peut dire, en simplifiant un peu, que le spectateur est pris par la main; il est toujours guidé, conduit le long d'un parcours absolument balisé. Ceci se traduit notamment par la présence massive du commentaire, qui dit ce qu'il faut voir. Une mauvaise relation s'établit ainsi entre la bande images et la bande sonore: d'un côté, sur la bande sonore, on a toutes les informations, de l'autre, sur la bande image, on a des images qui finissent par ne plus rien dire. C'est une démarche journalistique et les images ne servent qu'à illustrer le texte.

Les rapports du documentaire et de la fiction ne sont pas, comme la distinction entre le documentaire et le reportage, un enjeu administratif ou financier. Les réalisateurs, critiques ou théoriciens ne peuvent se dispenser d'y réfléchir, que ce soit parce qu'ils sont historiquement liés ou parce que le tournage de documentaires, quand il implique des personnes, soulève d'autres problèmes éthiques que le reportage ou la fiction, qui utilise des acteurs.

En fiction, c'est l'auteur qui est au service de l'histoire qu'on va mettre en scène, alors que dans le documentaire c'est le cinéaste qui doit être au service du sujet qu'il a choisi; mais c'est lui qui l'a choisi, donc il n'y a pas un abîme entre les deux. D'ailleurs, l'expérience de l'un sert à l'autre et réciproquement. En documentaire, la forme n'a pas de limites. L'enjeu est de trouver, pour chaque sujet, pour chaque film différent, une nouvelle approche. Cela participe d'un renouvellement des formes dont

La Société civile des auteurs multimédia distribue les droits d'auteur versés par les diffuseurs selon une classification des œuvres établie par une commission de professionnels.

*Filmographie
d'Annie Tresgot:*

- 1966: *La Folle passion* (c.m.)
- 1967: *les Enfants de Néant* (m.m.)
- 1971: *les Passagers* (m.m.)
- 1980: *Adieu Pyrénées* (m.m.)
- 1980-1981: *Portrait de Billy Wilder, Elia Kazan, outsider*
- 1982: *l'Ange de l'abîme* (c.m.)
- 1987: *Hello Actors Studio*
- 1991: *Riviera Nostalgie* (m.m.)
- 1992: *5000 ans et 6 semaines* (m.m.)
- 1993: *Billy Wilder, artiste* (m.m.)
- 1995: *Las Vegas... le plaisir, l'argent, la morale* (m.m.)

Filmographie
de Jean-Louis Comolli:

DOCUMENTAIRES

- 1968: *les Deux Marseillaises* (coréalisé avec André S. Labarthe)
1979: *Toto, une anthologie*
1981: *On ne va pas se quitter comme ça* (m.m.)
1982: *Harmonie* (m.m.)
1985: *L'École des chefs* (m.m.)
1986: *la France à la carte* (13 c.m.)
1987: *Tabarka 42-87*
1988: *Kataev, la classe du maître*
1988: *Tous pour un!*
1989: *Marseille de père en fils*
1989: *Jardins du Jeu* (c.m.)
1990: *Belep danse autour de la Terre* (c.m.)
1990: *Paul-Émile Victor: un rêveur dans le siècle* (3 c.m.)
1991: *Naissance d'un hôpital*
1991: *Théâtre/Schiaretti/Reims* (c.m.)
1992: *la Campagne de Provence*
1992: *Une semaine en cuisine*
1993: *Chahine & Co.* (c.m.)
1993: *la Vraie Vie (dans les bureaux)* (c.m.)
1993: *Marseille en mars* (m.m.)
1994: *Un Américain en Normandie* (m.m.)
1994: *Musiques de films: Georges Delerue*
1995: *Rêve d'un jour*
1995: *Entrée école sortie cinéma* (4 c.m.)
1995: *Marseille contre Marseille*
1996: *Pendant, après, avant la grève, six chemins gare du Nord*
1996: *le Dernier Concerto de Mozart*

FICTIONS

- 1976: *la Cecilia*
1981: *l'Ombre rouge*
1982: *Balles perdues*
1987: *le Bal d'Irène*
1987: *Pétition* (m.m.)
1993: *la Jeune Fille au livre*

la fiction tire aussi profit. Godard a certainement vu beaucoup de documentaires, il en a fait, et il n'y a pas une énorme différence de style entre ses documentaires et ses fictions.

Pour Comolli, il y a aujourd'hui dans le documentaire des éléments actifs de renouvellement du cinéma de fiction; à ses yeux, le cinéma de fiction a besoin de retrouver un certain rapport à la vérité des corps et des situations. La fiction est devenue quelque chose de proche du simulacre, or ce qui intéresse le cinéma n'est jamais le simulacre. Au cinéma, les choses se passent réellement entre ceux qui sont filmés et ceux qui filment.

Entre documentaire et cinéma, se demande-t-il, quelles sont les frontières? Il est certain que dans son histoire le cinéma a toujours joué avec elles; les premiers films sont des films documentaires. Flaherty, Vertov tiennent une place immense, ce sont de très grands artistes, qui ont fait un travail très puissant et totalement cinématographique. Godard a dit du **Mépris** que c'était un documentaire sur Brigitte Bardot. On peut dire que tout film est un documentaire sur le corps des acteurs: ils sont là, donc la dimension documentaire du cinéma est toujours là aussi.

Dans sa propre pratique, Comolli tend à introduire une dimension fictionnelle dans ses documentaires, notamment en «déréalisant» un certain nombre de choses, en les mettant en scène, en les faisant jouer, donc en allant dans le sens de la diction maîtrisée; ce qui l'intéresse, dit-il, c'est toujours de faire apparaître l'imaginaire des personnages. Dans le cinéma documentaire, l'imaginaire apparaît par les mots que disent les gens, par ce qu'ils peuvent dire d'eux-mêmes, leurs rêves, leur monde intérieur. Comolli aimerait qu'il apparaisse au-delà des mots, en plus des mots, par autre chose qui soit l'écriture même du film, et c'est pourquoi il y a ce mouvement, cette poussée vers la fiction. «Dans un documentaire que j'ai tourné il y a quelques années sur le travail des employés de la sécurité sociale, au lieu de les interviewer en train de travailler, je les ai fait venir la nuit, et j'ai éclairé les bureaux comme une salle de théâtre. Je leur ai alors demandé de me parler de leur travail. Bien sûr, ce qu'ils ont dit était presque la même chose que ce qu'ils auraient dit dans une entrevue normale, mais avec le décalage introduit on était dans une autre dimension, on basculait brusquement dans un récit qui dépassait le cadre anecdotique pour entrer dans quelque chose de plus... théâtral peut-être, de plus mystérieux... C'est ce genre de travail que j'essaie de faire.»

Diffusion

Au sujet de la télévision, nos interlocuteurs sont unanimes à souligner le rôle essentiel que les télévisions, en particulier la Sept puis Arte, ont joué, comme coproducteurs et comme diffuseurs, dans le renouveau du documentaire en France. Cependant, pour Suzette Glenadel, directrice de Cinéma du réel, si les premières années de la Sept, avec Fabienne Pascaud, ont été absolument favorables, quand la Sept est devenue Arte, avec Thierry Garrel, la création s'est trouvée en perte de vitesse. Arte garde sa spécificité, mais elle est sensible à l'audimat comme les autres chaînes. Beaucoup de documentaires de création ne passent plus à la télévision mais Arte continue toutefois à coproduire beaucoup de films.

Jean-Louis Comolli pense aussi que les choses ont beaucoup changé depuis que Thierry Garrel dirige le département documentaire d'Arte. Certes, de très bons documentaires sont produits et diffusés, mais parallèlement la place du documentaire sur les autres chaînes a faibli, il y en a moins et ils passent à des heures invraisemblables. Suzette Glenadel constate qu'il est de plus en plus difficile à un certain type de documentaire de sortir du circuit non commercial; ils se promènent à travers le monde de festival en festival, mais leurs producteurs veulent — et doivent — aussi les vendre!

Les documentaires ne sortent en salle, par l'entremise, entre autres, de Documentaires sur grand écran, que s'ils ont été dirigés par un «nom» (Depardon, Ophüls, Philibert, Tavernier). Si le réalisateur n'a pas déjà une certaine notoriété, un film, même formidable, sortira difficilement.

La Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, ouverte en 1977, a été la première bibliothèque publique de France à comporter des documents audiovisuels. Elle cherchait une animation pour le faire savoir, et a rapatrié au Centre, dès 1979, sous le nom de Cinéma du réel, une manifestation cinématographique, «l'homme regarde l'homme», d'abord organisée en 1978 sous l'égide du CNRS audiovisuel et du Comité du film du Musée de l'homme. L'objectif était double: faire connaître la Bibliothèque et y constituer un fonds de films étrangers.

L'évolution du festival a été parallèle à celle du paysage audiovisuel; il a comporté jusqu'en 1988 une section information, qui a été supprimée devant la prolifération des reportages télévisuels. Dans la com-

pétition internationale, l'accent a été mis sur les documentaires de création et un panorama de la production française a été ajouté à la demande des invités étrangers. L'événement a d'abord eu un public de spécialistes, qui s'est progressivement élargi; aujourd'hui, il accueille, en 10 jours, 17 000 spectateurs. Il n'est plus aussi nécessaire pour mettre les films en valeur: il existe des marchés du film documentaire, et les cassettes circulent. Il est devenu un lieu pour voir les films qu'on ne voit pas à la télévision, où les cinéastes se rencontrent et rencontrent leur public.

Documentaires sur grand écran a été fondé en 1989 par un petit groupe de réalisateurs et de critiques convaincus que le documentaire est un film à part entière, qui mérite, comme un long métrage de fiction, d'être projeté en salle, sur grand écran, et de faire l'objet d'une réflexion et d'un débat avec le public sur le traitement du sujet, le parti-pris de l'auteur, etc. Le groupe a lancé, avec l'accord du CNC, une enquête-questionnaire auprès de 200 salles: étaient-elles équipées en 16 mm?, étaient-elles disposées à présenter des programmes de documentaires? à quel rythme? etc.

Les résultats, assez positifs, ont été transmis au CNC avec une première proposition de programmation; l'acceptation du CNC a permis de constituer un budget modeste. Une programmation a été mise sur pied dans deux salles parisiennes. Simultanément, le groupe se constituait en association/société de distribution pour pouvoir distribuer en province. Ses programmes sont hebdomadaires et, le plus souvent, thématiques («Histoires d'enfants», «la Folie», «Image-musique», etc.). Les films étant la plupart du temps peu connus, des programmes centrés sur un thème permettent un effet d'annonce. Le choix des films est fait par un comité de programmation de dix personnes choisies par cooptation et de sensibilités différentes, de façon à éviter que soient privilégiés une esthétique ou un clan particuliers.

Et demain?

Le documentaire a conquis une place sur les chaînes de télévision publiques et câblées; il a trouvé, ou retrouvé un public. Les chaînes l'ont non seulement diffusé mais souvent coproduit; les documentaristes ont ainsi joui ces dernières années d'une situation relativement enviable.

Déjà cependant un repli se manifeste, dont les signes sont une certaine standardisation: les films non conformes ne

sont plus diffusés ou le sont à une heure tardive, et on constate, crise oblige, la stagnation des budgets.

Nos interlocuteurs envisagent pourtant l'avenir sans pessimisme. Pour Jean-Marie Barbe, qui est également réalisateur et producteur avec Ardèche-Images, le défi des prochaines années est d'accroître, jusqu'à 20 p. 100, la part des régions dans la production nationale; au début des années 80, rappelle-t-il, plus de 90 p. 100 des films se faisaient à partir de Paris et de la région parisienne!

Pour Jean-Louis Comolli, le documentaire a pris son autonomie, sa vitesse propre; il s'en fait de plus en plus qui ne passent pas et ne passeront jamais à la télévision, mais qui se fraient d'autres chemins vers le public, grâce aux festivals, grâce aux vidéothèques qui s'implantent partout en France, etc. Tout cela stimule la production: le documentaire n'a jamais coûté très cher. L'économie, les coûts changent, le système de circulation aussi: on peut vendre des cassettes, les distribuer dans des clubs, les faire circuler dans des associations. Sur les 600 documentaires qu'on réalise tous les ans, il y en a à peine 100 qui passent à la télévision. Cela veut dire qu'il y en a 500 qui passent par d'autres circuits, soit qu'ils aient été commandés par un organisme, une entreprise, une institution, soit qu'ils répondent à des besoins locaux. Il existe ainsi une petite issue, peu repérable économiquement, peu étudiée, d'une grande faiblesse certes, mais grâce à laquelle les films vivent. ■

Solution des mots croisés de la page 25

G	V		X	R	D	U	V		L	10
V	N	N	V		N	O	L	N	V	6
G		V	D	N	O	F		O	N	8
	T	M		O	B		O	G		7
T	R	E	B	I		L	L	E	N	9
O	O	Z		N		Y	L	R	O	5
B	P		D	U	S		E	O	Z	4
V	R		L	E	R	V	H		U	3
H	I	V		R	U	E	T	C	V	2
C	V	R	C		L	O	O	E	L	1
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	