

Rémi Willemin, historien et réalisateur vidéo

Monter une histoire, montrer l'Histoire, table ronde sur le film documentaire historique

Abstract

Seven film directors – Mehran Tamadon, David Korn-Brzoza, Jean-Gabriel Périot, Frédéric Gonseth, Stéphane Goël, Daniel Wyss et Alex Mayenfisch – discussed the four key-steps in historic documentary film production. Their seven points of view diverged on why and how films should and can portray History. From the roundtable brilliantly moderated by Anaïs Kien, producer for *La Fabrique de l'Histoire* at France Culture radio station, there emerged a variety of film-making practices – from purists of audio-visual archives to illusionists of high definition colour movies.

1^{re} étape : Intentions et écriture, Mehran Tamadon face aux mollahs

Ouvrant la table ronde, Mehran Tamadon aborde ses intentions de réalisation aux sources du processus d'écriture. Tout débute par une question : « *Moi je suis iranien, athée, vivant en France et de parents communistes. Je leur ai dit tout ceci [aux miliciens de la Révolution iranienne] mais pas tout de suite [...]. Ai-je le droit d'exister en tant que personne différente de vous ? [...]. Finalement,] je leur disais qu'ils se sont accaparés l'espace* ».

Dans son film *Iranien* (2014), il utilise une forme narrative assez souple « *pour que la parole se libère* ». Les protagonistes sont quatre mollahs et lui-même, un réalisateur qui sait porter un regard distant et drôle sur lui-même, ne pas être attaché à son image pour se voir de dehors comme s'il regardait quelqu'un d'autre. Ils doivent tenter de vivre ensemble pendant deux jours. Seulement essayer, car l'intention première est d'aborder les différences dans un climat de tolérance. Le décor comprend une maison avec quelques accessoires déclencheurs, comme une photo de sa bibliothèque parisienne dont certains livres sont interdits en Iran.

Quittant sa « *planque* » derrière la caméra, le réalisateur-protagoniste rejoint les mollahs, d'abord face à face puis côte à côte. À sa grande surprise, le dialogue se crée. La confrontation prévue à l'écriture du scénario ne se produit pas. Cette déstabilisation du scénario permet au réalisateur de sortir des rouages mécaniques et de s'ouvrir à la création documentaire.

En se mettant en scène en position de faiblesse avec des répliques hésitantes et des cafouillages,



Quelques-uns des films des réalisateurs présents. De gauche à droite : *De la cuisine au parlement*, *Atterrissage forcé*, *La chute du Reich*, *La barque n'est pas pleine*, *Mission en enfer*, *Iranien*. Photo ©Rémi Willemin.

le réalisateur-anti-héros donne l'espace nécessaire aux autres protagonistes pour révéler leurs désaccords face à « l'Occident », représenté à leurs yeux par Mehran Tamadon malgré ses origines iraniennes. Le spectateur est ainsi appelé à répondre à la place du réalisateur.

Face à lui, les quatre mollahs – un bon cuisinier, un brillant orateur, un père de famille attentionné et le dernier plein d'humour – se révèlent aux spectateurs sous leur meilleur jour. Cette *loft story* iranienne questionne l'expérience de l'altérité et l'ambiguïté des regards croisés entre un « Iran des mollahs » et un « Occident ».

2^e étape : Tournage, Frédéric Gonseth, « sage-femme du témoignage »

Frédéric Gonseth poursuit la discussion en abordant le thème de l'interaction avec les témoins pendant le tournage. « Comment réactiver la mémoire? », interroge-t-il. « Dans l'idéal, en ne posant pas de question! » Partisan de l'histoire orale, il amène les protagonistes à se livrer eux-mêmes. Parfois, grâce à des dispositifs (photos d'archives, espaces vécus, etc.) comme des madeleines

proustiennes, les souvenirs resurgissent d'une mémoire défaillante. Parfois, répondant à « *c'est quoi ta vie?* », le récit du témoin se construit selon sa propre logique, ses émotions vécues et son cheminement intérieur.

Dans un film comme *Mission en enfer* (2003), Frédéric Gonseth, telle « *une sage-femme du témoignage* » (sic), aide à accoucher d'une histoire nuancée sur un épisode honteux de l'histoire suisse dans une démarche qu'il considère à l'opposé du journalisme. L'un de ses témoins lui livre: « *c'est la première fois que je rencontre quelqu'un qui vient vers moi sans me cracher dessus. Pour vous remercier, je vous ouvre mon coffre que je n'ai même pas ouvert à ma propre famille* ». À l'intérieur se trouve un carnet de mission qui retrace l'histoire du médecin suisse au service de la Wehrmacht sur le front de l'Est. Le fil conducteur de la narration est amorcé, quelques témoignages viennent compléter le récit.

3^e étape : Montage et réécriture, un dossier de production pour financer ou réaliser?

Jean-Gabriel Périot quant à lui aborde l'écriture du dossier de production en amont du tournage. Selon lui, « *l'écriture physique [...] c'est un travail du faux. Nous sommes des faussaires. On essaye de transformer le concept en une publicité édulcorée pour convaincre la majorité des lecteurs d'une commission [qui attribue les fonds]. Donc on parle de mélange de cultures, de partage de savoirs... on ne dit pas pourquoi on fait un film.* ».

Pour J.-G. Périot, le film se construit au montage. Son film *Une jeunesse allemande* (2015) naît à la suite du visionnement d'une archive montrant Ulrike Meinhof à la télévision allemande. Il se demande alors comment les militants de la *Rote Arme Fraktion* passent-ils de l'état d'artistes engagés fort médiatisés à celui de terroristes armés? Pour son film *Une jeunesse allemande*, J.-G. Périot construit son récit à partir d'un corpus d'hypothèses qu'il réévalue à la lumière des archives disponibles. Au montage, il resserre le sujet dans un entonnoir jusqu'à ce que le film trouve sa cohérence.

Pour sa part, David Korn-Brzoza travaille en binôme l'écriture des scénarios. Concernant *Après Hitler* (2016), il le coécrit avec l'historien Olivier Wieviorka, spécialiste de la Seconde Guerre mondiale. Ils élaborent le dossier de production sans en dévoiler la trame, mais en définissant ce qu'ils souhaitent couvrir historiquement, notamment comment raconter l'histoire ou comment trouver les charnières de la réalisation. Dans un second temps, la recherche d'archives est effectuée par une documentaliste. Parallèlement, l'écriture du film est retravaillée en raison de la découverte de nouvelles archives audiovisuelles. Le réalisateur évite alors de développer trop tôt ses intentions dans le scénario. Il s'en accommode toutefois si la chaîne de télévision l'exige.

4^e étape : post-production, artefacts ou documents ?

« *Les fonds d'archives sont des puits sans fonds* », décrit David Korn-Brzoza en mentionnant les archives audiovisuelles soviétiques peu utilisées. Il choisit de retravailler les images d'archives pour répondre aux exigences d'un public de « *prime time* » sur les chaînes de télévision. Le rajeunissement des archives comprend des processus de télécinéma (à savoir scanner chaque image de la bobine en haute résolution), de recadrage en 16/9, de colorisation et de bruitage.

Dans *Après Hitler* (2016), le réalisateur français utilise un montage au rythme rapide pour couvrir cinq années d'après-guerre, survolant l'Europe en 90 minutes. « *Peut-être trop rapide* [si on] *le regardait dans plusieurs années* », concède-t-il à la modératrice Anaïs Kien. Une des raisons est que les images colorisées demandent un temps de lecture plus long que les images noir et blanc. Or le montage est fait en noir et blanc. La voix-off (de Vincent Lindon), très présente dans la narration filmique, décrypte des images de propagande, décryptage nécessaire pour informer le grand public, selon le réalisateur. Par exemple, dans *La chute du Reich* (2015), le commentaire précise la provenance des images grâce à l'étiquette de la bobine : « *Comme sur ces images tournées en 1944 près du camp de Dachau...* ». Il est de

cette façon possible, selon David Korn-Brzoza, de passer d'images illustratives aux images preuves. Le spectateur sort ainsi de l'ambiance du film où les images s'entremêlent pour voir un document.

J.-G. Périot s'oppose aux retouches des films d'archives et à l'omniprésence de la voix-off en se référant à une question récurrente lors de projections en classes du secondaire : « *Pourquoi les images sont-elles en noir et blanc?* ». Il y répond : « *je montre que ce sont des archives [...] en respectant les formats [carré, CinemaScope, ...] à chaque fois on montre qu'on voit des films anciens [défauts de son, film muet, etc.]. L'important c'est de montrer qu'on triche. Il y a toujours montage* ». Il utilise l'archive dans son format, ses couleurs et le son d'origine. La matérialité de l'archive permet au spectateur de prendre une distance analytique sur la construction des discours médiatiques. Dans ce sens, *Une jeunesse allemande* parle autant de la *Rote Arme Fraktion* que de la TV allemande de l'époque. « *On voit l'histoire se faire, en même temps, on voit comment elle se raconte* ».

Daniel Wyss ouvre le débat autour des artefacts de montage au film d'animation. « *Comment raconte-t-on ce qui n'existe pas en archives?* » Ayant choisi d'illustrer l'histoire par le dessin animé, le réalisateur s'interroge : « *le film d'animation est-il un documentaire historique?* » Dans le cas de *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008) comme dans son film *Atterrissage forcé* (2015), l'animation illustre des réalités historiques. La reconstruction est faite avec précision : l'animateur d'*Atterrissage forcé* a dessiné minutieusement un bombardier B52 en se basant sur des plans de l'avion et sur les descriptions des survivants. Il a repris le numéro de l'avion et dessiné la trappe pour larguer les bombes d'où l'aviateur s'enfuit en plein vol. L'ingénieur son a également reproduit le bruit du moteur. Daniel Wyss considère donc que : « *oui! Le film d'animation est documentaire* ».

Documentaire de télévision versus documentaire d'auteur

Le débat sur les choix de post-production débouche également sur une controverse familière entre documentaires de télévision et documentaires



De gauche à droite : Mehran Tamadon, David Korn-Brzoza, Daniel Wyss, Anaïs Kien, Stéphane Goël, Jean-Gabriel Périot, Alex Mayenfisch et Frédéric Gonseth.
Photo collage © Rémi Willemin.

d'auteur. David Korn-Brzoza défend les premiers, les autres panélistes les seconds. La catégorisation des documentaires dépend de l'utilisation des images d'archives selon Stéphane Goël. Dans le documentaire de télévision, les images d'illustration servent de support à la narration, alors que pour les films d'auteur, les images d'archives parlent d'elles-mêmes dans leur version originale. « *Les choix artistiques de transformation ou d'authenticité des archives révèlent des intentions de réalisation divergentes* », précise-t-il.

David Korn-Brzoza reconnaît lui aussi les contraintes de la production télévisuelle qui doit répondre autant aux exigences des analystes d'audimat qu'au planning de production. « *Vous êtes pris dans la fabrication de votre film, c'est une locomotive qui est lancée très rapidement* ». Si l'expérimentation cinématographique y a peu de place, le documentaire historique de télévision répond aux attentes supposées d'un large public et permettrait, selon les souhaits du réalisateur, la construction d'une mémoire européenne dépassant l'historiographie franco-française.

Sourcing et droit à l'image

Le débat sur la post-production a aussi amené à des considérations juridiques sur le droit à l'image et l'identification des témoins de l'époque. Dans son film *De la cuisine au parlement* (2010), Stéphane Goël souhaitait utiliser des images d'archives de micro-trottoir de la Radio télévision suisse (RTS). Dans un premier temps, la RTS a exigé d'obtenir les décharges des personnes interviewées (en 1962) ou de leurs ayants droit. Alex Mayenfisch

précise qu'en discutant avec Gilles Pasche, alors directeur des programmes à la RTS, le constat a été fait que si la RTS exigeait des décharges de la part des témoins anonymes ou des descendants de ceux-ci, il aurait été impossible d'utiliser ces images d'archives. En effet, comment retrouver le nom d'un témoin anonyme? À quels descendants demander l'autorisation si le témoin est décédé?

En se basant sur son expérience de réalisation dans *Un délai de 30 ans* (2008), retraçant la lutte pour l'avortement en Suisse, Alex Mayenfisch explique que les personnes interviewées dans les années 1960 s'attendaient à passer une seule fois à la télévision. Il était impensable que ces images soient visionnées des décennies plus tard alors même que les propos tenus face à la caméra n'étaient pas connus dans le cercle familial.

La polémique entre droit à la vie privée et droit à l'information s'est également ouverte aux questions des droits d'auteur. Avec Internet, les documentalistes font un nouveau travail, le *sourcing*. Il s'agit de rechercher les propriétaires des droits d'images. David Korn-Brzoza appuie l'importance du *sourcing* dans l'ère du numérique où les archives audiovisuelles abondent.

Conclusion

En explorant les choix de réalisations dans les quatre étapes de la production – à savoir l'écriture du dossier de production y compris le scénario, le tournage, le montage et la post-production –, les sept réalisateurs ont expliqué leurs approches et leurs méthodes.

Le dossier de production comprend les intentions de la réalisation, le descriptif des personnages, le séquencier et le scénario. Si le dossier sert à récolter les fonds nécessaires à la production, il permet aussi de fixer sur le papier les réflexions du réalisateur et de les partager avec le reste de l'équipe. Le film décrit dans le dossier diffère cependant toujours du résultat final, car le documentaire encore plus que la fiction s'inspire des imprévus du tournage ou de la découverte d'images d'archives additionnelles.

Durant le tournage aussi, le réalisateur exerce des choix artistiques et redéfinit très souvent ses intentions. Un des choix principaux est le rapport au témoin. L'interaction est plus ou moins directive selon les approches utilisées. Dans le reportage télévisé, l'interaction est frontale : l'« interviewé » fait face à la caméra et répond aux questions très précises d'un journaliste. Quand le réalisateur se met lui-même en scène, comme Mehran Tamadon, il côtoie les protagonistes devant la caméra. En histoire orale, certains réalisateurs, comme Frédéric Gonseth, abordent leur entretien sans grille d'interview pour laisser le témoin se livrer selon sa propre logique.

Après le visionnement du matériel vidéo, le film se construit dans un premier montage que l'on appelle un « ours ». Certains monteurs-réalisateurs préfèrent monter par séquence du début à la fin du film, d'autres, comme Jean-Gabriel Périot, choisissent d'amincir l'ours en coupant dans le gras du matériel inséré bout à bout dans le banc de montage.

À la post-production, le réalisateur va choisir de modifier plus ou moins les archives audiovisuelles. Le traitement peut être minimal comme dans *Une jeunesse allemande* ou maximal comme dans *Après Hitler*. Les chaînes de télévision imposent de plus en plus un traitement maximal des archives comme condition à la diffusion du film aux heures de grande audience. Le spectateur doit pouvoir ignorer le décalage technologique entre le film muet en noir et blanc et la télévision haute définition du XXI^e siècle. Il doit pouvoir se complaire dans ce que certains considèrent comme une prouesse technologique et d'autres comme un anachronisme stylistique portant à confusion.

En abordant sept points de vue d'auteurs-réalisateurs en une heure trente de table ronde, il nous a été montré que le film documentaire historique est un genre hybride. Il sait emprunter aux autres genres cinématographiques artefacts et rythmes de montage afin de mettre en lumière les intentions de chaque réalisateur. Si ces intentions sont parfois tuées comme celles de Jean-Gabriel Périot, détournées comme dans *Iranien* de Mehran Tamadon, non directives dans l'histoire orale pratiquée par Frédéric Gonseth ou durement négociées avec les producteurs dans le cas des films de télévision, elles sont toujours présentes et donnent le style propre à chaque réalisation cinématographique. Au spectateur maintenant de déchiffrer le message véhiculé dans chaque œuvre.

L'auteur

Après une maîtrise en Histoire économique internationale orientation Géographie à l'Université de Genève, **Rémi Willemin** a tracé son parcours professionnel dans le domaine audiovisuel. Dans cet article, il porte un double regard à la fois de réalisateur et d'historien sur les propos de certains des plus talentueux créateurs de films documentaires historiques.

remi.willemin@gmail.com

Résumé

Sept réalisateurs – Mehran Tamadon, David Korn-Brzoza, Jean-Gabriel Périot, Frédéric Gonseth, Stéphane Goël, Daniel Wyss et Alex Mayenfisch – abordent les quatre étapes clefs de la réalisation du film documentaire historique. Les sept regards divergent sur le pourquoi et le comment montrer l'Histoire. Puristes de l'archive ou prestidigitateurs de la haute définition en couleurs, des pratiques diverses sont ressorties de la table ronde animée avec brio par Anaïs Kien, productrice à *La Fabrique de l'Histoire* chez France Culture.