

**Emilie Sauguet**

**Doctorante en sociologie à l'IDHE Nanterre sous la direction de François Vatin**

**ATER à l'Université de Franche-Comté**

**emiliesauguet@gmail.com**

**Proposition texte JIST 2012**

**Les controverses médiatiques et juridiques autour de deux films documentaires comme formes exacerbées des difficultés d'évaluation du travail de création.**

*Être et avoir* de Nicolas Philibert et *Le cauchemar de Darwin* de Hubert Sauper sont deux long-métrages documentaires sortis en salles dans les années 2000, qui ont marqué les esprits autant par le succès public qu'ils ont remporté que par les polémiques médiatiques et les affaires juridiques qu'ils ont suscitées. Ces disputes sont intéressantes en tant qu'elles mettent en évidence des flottements et des désaccords dans l'évaluation de la nature des images documentaires et du travail de ceux qui les produisent.

*Être et avoir* plonge le spectateur dans la vie quotidienne d'un instituteur et de ses élèves, pendant une année scolaire, dans une classe unique d'une région rurale de France. *Le cauchemar de Darwin* se déroule pour sa part en Tanzanie, aux abords du lac Victoria. Il s'intéresse au travail et aux conditions de vie d'une partie des acteurs du circuit commercial construit autour de la pêche d'un poisson introduit dans ce lac au milieu du vingtième siècle, la perche du Nil, et s'interroge sur l'impact économique et écologique de cette activité pour les populations locales, ainsi que sur ses enjeux géopolitiques.

Le débat autour d'*Être et avoir* porte sur la rétribution monétaire des personnes filmées dans le documentaire. Il se traduit par l'action en justice de certains protagonistes du film, dont l'instituteur, pour obtenir une part des gains importants de l'exploitation commerciale. Cette action pose ainsi la question de la valeur de leur participation et de leur

rôle au sein de la chaîne de coopération mobilisée pour la production du film<sup>1</sup>. Par suite, l'ensemble des rôles au sein de cette chaîne, en particulier celui du réalisateur, se trouvent réévalués. La controverse autour du *Cauchemar de Darwin* naît de son côté d'une critique négative du film par l'historien François Garçon qui met en doute le bien fondé du propos et accuse le réalisateur Hubert Sauper de ne pas donner une image précise et juste de son objet<sup>2</sup>. L'appréciation de la valeur du film apparaît ainsi clairement comme une appréciation de celle du travail de Sauper.

Dans les deux cas, les disputes et les incompréhensions peuvent se lire comme des signaux de la difficulté à fixer, dans le monde du documentaire, des conventions<sup>3</sup>, valables pour les différents acteurs mobilisés. Dans le cas d'*Être et avoir*, le flou conventionnel porte au premier abord sur la nature des rôles des différents collaborateurs du film. Mais, parce qu'il interroge l'existence d'une responsabilité créative (dont le ou les détenteurs seraient justement à définir), il rejoint en fait le flou conventionnel qui caractérise l'affaire du *Cauchemar de Darwin* et qui porte plus clairement sur la nature de l'image documentaire, appréhendée soit comme document à valeur scientifique (ici par l'historien), soit comme vision subjective d'un auteur (ici par le réalisateur).

Ces deux controverses que nous analysons comme cas limites, et que nous développerons dans deux parties distinctes, constituent ainsi un point de départ intéressant pour comprendre ce qui se joue dans l'évaluation d'une activité lorsque sa définition n'est pas suffisamment stabilisée et partagée en amont. Dans le cas du documentaire, cette situation est exacerbée par le fait que la production de ce type de film fait intervenir comme maillon indispensable de la chaîne de coopération, en plus du public, d'autres non-professionnels que sont les personnages du film. Néanmoins, nous verrons que cette caractéristique n'épuise pas l'explication des controverses qui révèlent finalement des désaccords existant, de façon plus ou moins latente, au sein même du monde strictement professionnel du documentaire.

---

<sup>1</sup> Howard Saul BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1988, 379 p.

<sup>2</sup> François GARÇON, « Le cauchemar de Darwin : allégorie ou mystification? », *Les temps modernes*, 2006, n° 635-636., pp.353-379. Cet article sera largement relayé par la presse généraliste, *Le Monde* ayant même envoyé un journaliste en Tanzanie pour évaluer la contre-enquête de l'historien : Jean-Philippe Remy, « Contre-enquête sur un cauchemar » in *Le Monde*, 4 mars 2006. La polémique se poursuit avec la publication d'un ouvrage de l'historien : François GARÇON, *Enquête sur « Le cauchemar de Darwin »*, Paris, Flammarion, 2006, vol. 1/, p. 9. L'affaire prend enfin une dimension juridique quand, en 2007, Hubert Sauper attaque François Garçon pour délit de diffamation publique, à partir des propos que ce dernier a tenu dans une émission radio.

<sup>3</sup> Howard Saul BECKER, *Les mondes de l'art*, *op. cit.* La notion de convention désigne les accords portant sur des principes de coordination des acteurs de ces chaînes susceptibles d'être renouvelées régulièrement dans le cadre d'organisations par projets. Ces conventions, esthétiques et matérielles, peuvent préexister à l'organisation du projet mais elles peuvent aussi être négociées au cours du processus de production, comme le rappelle Pierre FRANÇOIS in « Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne », *Sociologie du Travail*, janvier, vol. 44, n° 1.

Cette communication s'inscrit dans le cadre de ma thèse portant sur les conditions socio-économiques de création des films documentaires. Elle s'appuie essentiellement sur l'analyse des publications journalistiques, professionnelles, universitaires autour des deux polémiques, auxquelles s'ajoutent, pour l'élargissement de la question traitée, le travail de terrain mené au cours cette thèse, composé d'entretiens avec les différents professionnels du secteur, d'observation d'événements publics autour du genre et de dépouillement des écrits professionnels et universitaires sur le documentaire.

### 1) L'affaire *Être et avoir* : quand les personnages du film bousculent la division du travail

L'affaire *Être et avoir* sonne comme un coup de tonnerre pour les acteurs mis en cause (essentiellement producteurs et réalisateur) et plus largement pour le monde du documentaire. Outre le fait qu'il s'agit de la première affaire de cette nature et de cette ampleur, la surprise est également exacerbée par le fait que les premières procédures judiciaires interviennent après un temps long de collaboration entre les différents acteurs, constitué de la préparation, puis du tournage et enfin de la période de promotion du film à laquelle l'instituteur et les enfants de la classe ont collaboré activement, témoignant ainsi d'une bonne entente avec l'équipe du film. Et de fait, lors des différents procès qui opposent les protagonistes aux producteurs et au réalisateur, chaque partie évoquera la grande déception ressentie à l'égard de l'adversaire, identifié jusqu'alors comme un partenaire de confiance. Ainsi, ces procès apparaissent comme une rupture brutale d'engagements qui, s'ils n'étaient pas contractuellement formalisés<sup>4</sup>, paraissaient néanmoins solides aux yeux de ceux qui y avaient souscrit.

Cette rupture est déclenchée par le succès exceptionnel du film. *Être et avoir* a en effet réuni autour de 1,5 millions de spectateurs, là où la majorité des documentaires sortis en salles ne dépassent pas 100000 entrées<sup>5</sup>. Les gains très importants qui découlent de ce succès incitent alors l'équipe de production (en accord avec le réalisateur) à réévaluer la participation

---

<sup>4</sup> La production n'avait pas fait signer de contrat de cession de droit à l'image aux protagonistes. Sur le motif invoqué par les protagonistes lors des procès du respect du droit à l'image, les tribunaux concluront tous en faveur de la société de production et du réalisateur, en considérant que la présence pendant de longs mois de la caméra dans la salle de classe, sans protestation de la part des protagonistes, valait pour accord, même en l'absence de contrat écrit.

<sup>5</sup> Dans les années 2000, parmi les documentaires distribués en salles de cinéma, seuls 10% dépassent la barre des 100000 entrées. Source : CNC, *Le marché du documentaire en 2009: télévision et cinéma, production, diffusion, audience*, Paris, CNC, 2010, vol. 1/, 114 p.

bénévole de ces derniers. Néanmoins cette opération agit comme un révélateur des désaccords entre l'équipe de production et les protagonistes, en premier lieu l'instituteur, quant à la valeur de cette participation. C'est ainsi que Monsieur Lopez, l'instituteur, justifie la procédure juridique qu'il lance peu après :

« Monsieur LOPEZ [l'instituteur] poursuit en indiquant que le documentaire, présenté en séance spéciale au Festival de Cannes 2002, a ensuite connu un exceptionnel succès en salles avec, au 1/12/2002, 1.303.419 entrées générant des recettes brutes d'un montant de 2.735.536,54 euros ; que la bande-annonce et des extraits du film ont été utilisés à des fins promotionnelles ; qu'antérieurement à la sortie du film, les sociétés MAIA FILMS et LES FILMS DU LOSANGE lui ont adressé des propositions d'intéressement et d'indemnisation pour l'utilisation de ses interviews de promotion auxquelles il n'a pas donné suite au vu de leurs montants »<sup>6</sup>.

Ainsi, le désaccord porte moins sur l'effectivité d'une rétribution monétaire (proposée en premier lieu par la société de production) que sur sa nature (la société de production ne proposant qu'une indemnisation au titre de la participation à la promotion là où l'instituteur souhaite voir rétribuée sa participation à la fabrication du film) et son montant.

L'action en justice de l'instituteur met alors sur le devant de la scène la question de la rémunération des personnages d'un film documentaire. Cette question est régulièrement discutée parmi les professionnels, réalisateurs et producteurs, et fait débat<sup>7</sup>. Rares sont ceux qui proposent une rémunération sous forme d'un contrat salarié. Les rémunérations existantes se font plutôt, pendant le tournage, sous forme de dédommagements monétaire ou en nature, cédés au cas par cas et de façon plus ou moins officielle, ou, après le tournage, sous forme de partage des sommes obtenues lorsqu'un film gagne des prix, sous forme de cadeaux etc. Autrement dit, la forme majoritaire de ces transactions repose sur le principe selon lequel les personnes apparaissant dans le film n'effectuent pas, lors du tournage, un travail subordonné, ni ne s'engagent par attrait du gain. Elles apparaissent plutôt insérées dans un système d'échange de type don/contre-don, où leur participation au film constitue le premier temps de l'échange et où le rendu apparaît comme envisageable mais incertain<sup>8</sup>.

Il est possible d'envisager la prédominance de ce système d'échange par rapport à une rémunération classique sous l'angle de la contrainte budgétaire, qui peut être forte pour certains documentaires. Néanmoins, le cas d'*Être et avoir* montre bien que l'explication se

---

<sup>6</sup> Tribunal de Grande Instance de Paris, 3<sup>ème</sup> chambre, 1<sup>ère</sup> section, jugement du 1<sup>er</sup> septembre 2004.

<sup>7</sup> Ces débats apparaissent dans nos entretiens et dans la publication de l'association des cinéastes documentaristes : Catherine BIZERN (dir.), *Cinéma documentaire: manières de faire, formes de pensée. Addoc 1992-1996*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2002, 219 p.

<sup>8</sup> Marcel MAUSS, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques (1925)*, Quadrige/Presses Universitaires de France., Paris, 2007.

révèle être plus complexe, dans la mesure où le litige porte sur une redistribution de gains importants qui dépassent largement le budget de production et de distribution du film. De plus, les positionnements des professionnels à ce sujet révèlent également que la signification sociale de l'échange a un impact important sur sa forme<sup>9</sup>. L'association des cinéastes documentaristes, Addoc, dans un communiqué de soutien au réalisateur Nicolas Philibert et à ses producteurs déplorait ainsi la possibilité qu'un « rapport systématique d'argent s'instaure en amont du tournage entre le cinéaste et les personnes filmées », ce qui remettrait en cause « l'essence même du cinéma documentaire »<sup>10</sup>. Selon ce point de vue, la rémunération des personnages, sous une forme contractuelle prévue en amont du tournage, marquerait la relation filmeur/filmé, du sceau de l'intérêt ou de la subordination. Or, ce marquage apparaît difficilement compatible avec l'ancrage dans le réel du documentaire. La présence à l'écran d'individus qui se révéleraient interprètes constituerait alors une menace pour le genre. C'est ce qu'explique le critique et réalisateur Alain Bergala dans une lettre de soutien à Nicolas Philibert, réalisateur d'*Être et avoir*, publiée dans *Les cahiers du cinéma* :

« Aujourd'hui plus que jamais, il ne faut pas céder d'un pouce sur la condition sine qua non pour qu'il y ait encore des documentaires dignes de ce nom dans ce pays : un sujet (au sens d'une personne) ne s'achète pas. Imaginons le jour d' « épouvante fiction » où avant de filmer sa boulangère ou son grand-père, on lui fera signer un contrat progressif lui garantissant tel bénéfice jusqu'à 50 000 entrées, tel autre à 100 000, et tel autre à 1 million. La boulangère va forcément essayer de jouer une boulangère sympathique et pittoresque, susceptible de plaire à 100 000 spectateurs, et le grand-père va se prendre aussitôt pour Raimu ou Fernandel. Autant arrêter tout de suite de faire des documentaires, qui ont un besoin vital de la dignité et de l'intégrité des personnes qui en sont les sujets, au deux sens du terme »<sup>11</sup>.

Ainsi, la rémunération de la participation au film documentaire en tant qu'elle gomme l'apparence de gratuité de l'engagement des personnes filmées porterait préjudice à la nature même des projets documentaires, dont on comprend alors qu'elle repose sur une forme de rapport authentique au réel. C'est en ces termes que les producteurs d'*Être et avoir* justifient leur position sur la question du paiement de l'instituteur, comme le rapporte un article du journal *Libération* à propos du procès :

« Tous défendent un principe : un documentariste ne peut payer les personnages de son film, au risque d'en faire des « subordonnés » et de décrédibiliser tout le travail. Mais dans la pratique « ça se fait de proposer quelque chose ». Après coup. Deux semaines après la sortie,

---

<sup>9</sup> Viviana A. Rotman ZELIZER, *La signification sociale de l'argent*, traduit par Christian CLER, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2005, vol. 1/, 348 p.

<sup>10</sup> Addoc, « Nous ne sommes pas des voleurs d'image », octobre 2003, disponible sur le site [www.addoc.net](http://www.addoc.net).

<sup>11</sup> Alain BERGALA, « A Nicolas P., documentariste, qui a connu le meilleur et le pire », *Les cahiers du cinéma*, août 2004, n° 592., pp.8-9.

Georges Lopez [l'instituteur du film] s'est vu proposer 37 500 euros, «l'équivalent de 18 mois de salaire d'un instituteur», dit le producteur. L'intéressé a répondu par avocat interposé »<sup>12</sup>.

Le « quelque chose », proposé « après coup », relève donc du contre-don, attendu mais néanmoins non systématique (« ça se fait de donner »). De plus, sa quantification est définie, non pas par rapport à l'engagement de l'instituteur lors du tournage, mais par rapport à une évaluation de l'échelle de valeur propre à l'instituteur (compte-tenu du salaire qu'il obtient pour son travail « réel »), qui constitue la valeur appropriée du contre-don. La proposition des producteurs apparaît ainsi comme un rappel à l'ordre de l'échange légitime : il n'est pas question de payer l'instituteur pour sa participation au film mais de poursuivre le cycle du don, et donc de rester dans une forme d'échange qui n'introduit pas de doute sur le statut du personnage et par suite du film.

Le refus de l'instituteur de poursuivre l'échange sous cette forme peut ainsi se lire sous plusieurs angles. Sa décision d'engager des poursuites juridiques repose en effet sur le constat, après les premiers résultats d'exploitation du film, d'une disproportion entre le contre-don proposé et la valeur de son don initial (sa participation au film). Celle-ci a en effet été modifiée par le succès inattendu du film<sup>13</sup>. Le succès du film a donc posé pour l'instituteur la question de l'intérêt de l'échange, mesuré à l'aune de critères d'équivalence. Mais en basculant du côté de l'intérêt, il remet également en cause la nature de sa participation et celle du film. En effet, les motifs multiples de son action en justice<sup>14</sup> révèlent une volonté de rétablir un équilibre de l'échange, à la fois à partir de sa valeur en tant qu'instituteur<sup>15</sup> mais également en tant qu'interprète et co-auteur du film. Les débats sur ces deux derniers points nous intéressent particulièrement car ils mettent en évidence des désaccords ou des flottements sur la définition du cinéma documentaire et par suite celle de l'activité de création à l'origine de sa production.

L'instituteur réclame en effet des dédommagements en vertu d'abord de l'atteinte à son droit de co-auteur du film en tant qu'il aurait participé à sa conception, en décidant avec

---

<sup>12</sup> Jacqueline COIGNARD, « Le film vu depuis le tiroir-caisse », *Libération*.

<sup>13</sup> La plupart des articles de presse commentant le succès d'*Être et avoir*, mais également le réalisateur, les producteurs et distributeurs insistent sur le caractère exceptionnel et surprenant d'un tel succès. En effet, les films documentaires, ayant obtenu par le passé de tels succès, sont essentiellement des films animaliers, qui ressemblent assez peu au type de film que réalise Nicolas Philibert depuis les années quatre-vingt. Le déclenchement de cette polémique autour précisément d'*Être et avoir* tient ainsi évidemment au fait qu'il constitue le seul succès documentaire important de la décennie qui porte sur des humains.

<sup>14</sup> Voir : Tribunal de Grande Instance de Paris, 3<sup>ème</sup> chambre, 1<sup>ère</sup> section, jugement du 1<sup>er</sup> septembre 2004, Cour d'appel de Paris, ct 0164, n° de RG 07/00860, audience publique du 12 septembre 2008, Cour de cassation, chambre civile 1, n° de pourvoi 06-16278, audience publique du 13 novembre 2008.

<sup>15</sup> Un des multiples motifs de son action en justice portait sur l'atteinte à son droit d'auteur sur les cours qu'il dispense et qui sont filmés.

le réalisateur, et à sa demande, de l'opportunité de filmer ou de garder au montage certaines scènes, et en tant qu'il serait l'auteur du texte parlé du film (autrement dit l'auteur de ses paroles). Il met donc en cause, dans un premier temps, la division du travail qui, dans le monde du cinéma dit d'auteur, en France, auquel appartient Nicolas Philibert, attribue in fine la responsabilité créative au réalisateur. Cependant la définition qu'il propose de sa propre place dans la division du travail apparaît en fait assez confuse, puisqu'un second motif de son action en justice vise à faire valoir son droit d'artiste-interprète en tant qu'il aurait accepté de jouer certaines scènes, c'est-à-dire d'aborder, dans certaines circonstances, des sujets, de façon non spontanée, sur demande du réalisateur. Si la nature de la participation de l'instituteur à l'élaboration du film est controversée, en revanche il semble que les revendications indiquent la reconnaissance, de la part de l'instituteur, du fait que le film n'est pas la captation neutre d'une réalité totalement spontanée, mais le produit d'une construction technique et artistique, complexifiant ainsi le rapport du film au réel. Or les refus successifs des différentes cours de justice sollicitées de donner suite aux réclamations de l'instituteur, se fondent sur des principes qui peuvent apparaître contradictoires à cet égard.

Les différents tribunaux concluent en affirmant que l'intervention de l'instituteur au cours du tournage était minimale et ne remettait pas en cause la responsabilité du réalisateur seul dans les choix de « composition » de l'œuvre, vue ainsi comme une construction réalisée sous l'égide d'un seul maître d'ouvrage. Néanmoins, la reconnaissance du fait que, non seulement Nicolas Philibert est le seul auteur du film, mais que de plus ce film est un documentaire sans interprète, repose également sur un critère de « spontanéité » des activités qui apparaissent à l'écran<sup>16</sup>. Ce dernier critère de spontanéité tend ainsi à rabattre le film documentaire du côté de la captation, brouillant alors les cartes sur la nature de l'intervention du réalisateur pendant le tournage, et sur son rôle d'auteur.

Or, l'intervention sur et avec la réalité filmée est pourtant définie par une partie des documentaristes comme ce qui constitue le cœur de leur activité, et qui les distinguerait d'autres formes ayant le réel pour matériau, comme le reportage. Alain Bergala dans sa lettre

---

<sup>16</sup> A propos du litige sur les droits d'auteur : « la cour d'appel, qui n'était pas tenue de suivre les parties dans le détail de leur argumentation, a déduit de ces constatations et appréciations souveraines que l'instituteur, appréhendé spontanément dans l'exercice de ses activités professionnelles, n'avait pas contribué aux opérations intellectuelles de conception, de tournage et de montage de l'œuvre ; qu'elle a en conséquence exactement retenu que M. Y... ne pouvait prétendre en être le co-auteur », et sur les droits d'artiste-interprète : « qu'ayant ainsi relevé que l'instituteur apparaissait exclusivement dans la réalité de son activité sans interpréter pour autant, au service de l'œuvre, un rôle qui ne serait pas le sien, la cour d'appel a décidé à bon droit, que la qualité d'artiste-interprète ne pouvait lui être reconnue, s'agissant d'un simple documentaire excluant comme tel, toute interprétation ; que le moyen n'est pas fondé », Cour de cassation, chambre civile 1, n° de pourvoi 06-16278, audience publique du 13 novembre 2008.

de soutien à Nicolas Philibert revient sur cette distinction et fait reposer l'authenticité du film documentaire précisément sur l'intervention perturbante du réalisateur sur le réel :

« Dans ce sujet du 20 heures [sur l'affaire judiciaire], un mot blessant a été lâché. Tu aurais «bidonné» certaines scènes du film. Tu as demandé à des enfants de garder plusieurs jours de suite le même pull-over, tu as proposé pour la scène des devoirs du soir à la maison une autre opération que celle du maître. J'en passe et des plus grotesques, il faudrait un Molière pour en faire un texte comique. On devrait montrer en boucle *Nanouk l'esquimau* à ceux qui vont avoir à juger ce procès, ou même seulement la construction de l'igloo, s'ils sont pressés<sup>17</sup>. J'imagine que pour les plaignants être documentariste consiste à filmer planqué, sans interagir sur ce et ceux que l'on filme, dans une sorte de reportage caméra cachée. Heureusement pour toi et pour le cinéma, tu es convaincu avec d'autres documentaristes français (Denis Gheerbrant, Claire Simon, Jean-Louis Comolli, Raymond Depardon, et quelques autres...) qu'une caméra voyeuse, non intervenante, ne peut saisir que l'apparence superficielle des êtres et des situations. La vérité, c'est autre chose, ça se travaille, ça se mérite, et ça passe forcément par l'affirmation calme de la place du cinéaste et de la présence de la caméra, par une relation affirmée au filmé. Ce qui est extraordinaire dans ces mauvais procès, c'est que ce sont précisément tes qualités de cinéaste que l'on te reproche. Tu es attaqué de n'avoir pas fait un mauvais reportage télé sur cette classe et ces personnes. »<sup>18</sup>

Ce que conteste le critique dans cette citation, l'accusation de bidonnage, relève selon lui et selon une partie des discours professionnels, de la « mise en scène du réel »<sup>19</sup>. En citant le film de Robert Flaherty *Nanouk l'esquimau* (1922), il renvoie à l'apparition, dans l'histoire du documentaire, de ces techniques de mise en scène qui rompent avec la dimension originelle des images documentaires comme images quasi-scientifiques basées sur un enregistrement neutre d'une réalité. Naît alors, à cette époque, une ligne d'opposition entre deux visions du documentaire que l'on pourrait qualifier rapidement d'objectiviste et de subjectiviste. Cette ligne d'opposition est sans cesse réactivée dans le monde professionnel, en particulier par le pôle artistique, incarné pour une part par l'Association des cinéastes documentaristes, qui tente d'établir le documentaire comme genre artistique noble et prend soin de le distinguer de formes proches, comme le « reportage télé », qu'ils estiment moins créatives, parce qu'elles feraient justement moins appel à l'intervention du réalisateur sur le réel.

---

<sup>17</sup> Alain Bergala fait précisément référence à une anecdote du tournage du documentaire *Nanouk l'esquimau* (1922) : le réalisateur Robert Flaherty, souhaitant tourner des scènes de la vie quotidienne de Nanouk dans l'igloo familial, mais étant contraint par la petite taille de celui-ci en regard du matériel nécessaire pour la prise de vue, avait demandé à Nanouk de construire un autre igloo un peu plus loin mais ouvert au sommet, afin de libérer de l'espace pour le matériel. Dans ce deuxième igloo, la famille menait à bien certaines de ses activités quotidiennes, le temps du film, mais il ne s'agissait pas de leur véritable lieu de vie. Flaherty a donc construit un décor pour son documentaire.

<sup>18</sup> Alain BERGALA, « A Nicolas P., documentariste, qui a connu le meilleur et le pire », *op. cit.*

<sup>19</sup> Catherine BIZERN (dir.), *Cinéma documentaire, op. cit.*



La controverse autour d'*Être et avoir* marque le déplacement de ces disputes sur une scène plus large que la scène professionnelle. Or, la conclusion juridique de l'affaire ne clarifie pas cette identification en ne tranchant pas véritablement sur la nature du film documentaire et sur le rôle du réalisateur, entre enregistrement ou mise en scène du réel. Si la justice donne raison au réalisateur et aux producteurs, c'est donc en partie pour de « mauvaises » raisons, du point de vue de la définition subjectiviste à laquelle se rattache Nicolas Philibert et ses défenseurs. Ainsi, la contestation par les protagonistes de la valeur de leur participation au film, et les réactions que celle-ci entraîne dans le monde professionnel du documentaire, montrent plus largement que le travail du documentariste ne fait pas l'objet d'une définition stabilisée et largement partagée.

## 2) L'affaire du *Cauchemar de Darwin* : quand les spectateurs du film jugent le travail du réalisateur

Dans cette affaire, le succès important du film (près de 400000 entrées) marque également le point de départ de la polémique. En effet, dans l'avant-propos de son ouvrage, François Garçon justifie son important travail critique par l'ampleur de ce que l'auteur appelle les « retombées » du film, longuement décrites en préambule<sup>20</sup> et à nouveau développées dans le premier chapitre intitulé « Un film événement aux retombées spectaculaires » : des « centaines de milliers de spectateurs un peu partout dans le monde », un film « élevé au rang d'œuvre culte » pour devenir « l'étendard des mouvements altermondialistes »<sup>21</sup>, un film « marquant comme il en sort un ou deux par décennie ». Et c'est en regard de ce qu'il nomme une « starification » de l'auteur et de son film, que François Garçon construit la légitimité de ses attaques, menées pour démystifier ce succès : « Un prestidigitateur de talent, aux allures de pasteur luthérien humble et réservé, a vendu à des centaines de milliers d'incrédules un produit faisandé mais au fort fumet »<sup>22</sup>, affirme-t-il pour conclure son avant-propos.

La contre-enquête de l'historien porte sur un certain nombre de points jugés litigieux présents dans le film. Il s'attache en premier lieu à déconstruire l'idée selon laquelle l'économie de la pêche dans le lac Victoria constituerait une des formes de pillage des

---

<sup>20</sup> François GARÇON, *Enquête sur « Le cauchemar de Darwin »*, Paris, Flammarion, 2006, vol. 1/, p. 9.

<sup>21</sup> Un mouvement de boycott de la perche du Nil est lancé à la sortie du film.

<sup>22</sup> François GARÇON, *Enquête sur « Le cauchemar de Darwin »*, *op. cit.*, p. 18.

ressources naturelles africaines par les pays du Nord, appuyant sa démonstration sur des calculs à partir de données statistiques émanant de plusieurs organismes officiels<sup>23</sup>. François Garçon revient ensuite sur le second élément important du film, la vente d'armes aux pays d'Afrique par les occidentaux. Le film pose en effet cette question sous l'angle de l'économie du transport, en se demandant si ce sont les mêmes transporteurs, occidentaux, qui assurent, à l'aller le transport d'armes, et au retour celui de la perche du Nil. Utilisant encore une fois des statistiques émanant de divers organismes officiels internationaux, François Garçon calcule la marge brute qu'un transporteur peut obtenir lors du trajet d'un avion. Cette marge étant importante, il en déduit alors que le transport d'armes ne peut se fonder sur une obligation de rentabilité des transporteurs et met en doute l'hypothèse du film sur le commerce d'armes.

Cet argumentaire s'appuie ainsi sur la recherche de preuves tangibles et discutables par une communauté, au moins scientifique. Mais cette discussion est refusée par le réalisateur, au motif que son travail ne s'inscrit pas dans cette logique d'administration de la preuve, comme il l'explique dans sa lettre de réponse à l'historien publiée dans le même numéro des *Temps modernes* :

« Mon film est loin d'être ce que vous cherchez monsieur et surtout ne veut pas l'être. *Le Cauchemar de Darwin* n'est pas une expertise socio-économique ni sur la Tanzanie, ni sur un terrible poisson carnivore. *Le cauchemar de Darwin* est le récit de quatre ans de vie, d'une réalité que j'ai vue et ressentie. (...) mon film parle des êtres humains, enfants, hommes et femmes que j'ai pu rencontrer et qui m'ont fasciné. (...) faire un film d'investigation aurait peut-être été possible. Mais ce n'est pas mon métier, l'investigation. »<sup>24</sup>.

Le film est effectivement construit sans voix off explicative et se base sur les éléments recueillis auprès des protagonistes directs. Contrairement à d'autres films documentaires, il ne met pas en scène des paroles d'experts sur le sujet<sup>25</sup>. De plus, si le film pose explicitement la question du commerce d'armes (notamment à travers les interviews), il n'y apporte aucune réponse claire.

Ainsi, la controverse réactive le flou quant à la nature des images documentaires et à ce que le spectateur, ici universitaire, peut attendre d'elles. Si Hubert Sauper ne revendique ni scientificité, ni objectivité pour ses images, François Garçon l'attaque néanmoins sur ce point

---

<sup>23</sup> Il montre d'abord que 40% du total de ce qui est pêché dans le lac Victoria n'est pas exporté et qu'ensuite la perche du Nil est un produit secondaire qui représente à peine 5% des exportations du pays. Il ajoute à sa démonstration la citation d'un expert de l'institut kenyan de recherche sur la pêche et la marine qui indique que, malgré toutes les conséquences négatives de cette pêche sur la biodiversité et les rapports sociaux, le niveau de vie a augmenté autour du lac Victoria grâce à cette activité.

<sup>24</sup> Hubert SAUPER, « Film du cauchemar, yacht club du bonheur », *Les temps modernes*, 2006, n° 635-636.

<sup>25</sup> Dans certains films documentaires, la narration est entrecoupée de séquences qui, par la mise en scène, insistent sur l'expertise des propos de certains personnages (historien devant sa bibliothèque, physicien dans son laboratoire, économiste à côté de son ordinateur etc.).

parce qu'il considère que le qualificatif « documentaire » agit justement comme un label de scientificité :

« Nullement une fiction, *Le cauchemar de Darwin* revendiquait au contraire haut et fort sa qualité de documentaire. Comment comprendre autrement, et à la suite de quels indices, que les meilleurs d'entre les journalistes en soient arrivés à conclure, au sortir de la salle « était sur le point de connaître des désordres politiques », sinon parce que Sauper était parvenu à faire croire qu'il bataillait dans le registre du réel»<sup>26</sup>.

A l'opposé de cette labellisation, un certain nombre de réalisateurs, producteurs, critiques, s'attachent volontairement depuis les années quatre-vingt, à diffuser l'idée que le documentaire ne peut et ne doit pas être considéré comme une représentation fidèle du réel. C'est ainsi que, dans les nombreuses rencontres post-projections auxquelles nous avons assisté, des discussions revenaient régulièrement entre les réalisateurs et des spectateurs, sur le mode de l'étonnement ou parfois du reproche, à propos du manque d'explications sur certains points, l'absence de traitement de tel aspect du sujet. Autrement dit, des confrontations apparaissent régulièrement entre un public en attente d'un document, à vocation didactique, et certains réalisateurs qui expliquent alors que leur film n'a pas valeur d'ouvrage scientifique.

Néanmoins cette position, qui renvoie à une définition subjectiviste du documentaire, ne tolère pas pour autant toutes les formes de subjectivité. Elle s'oppose en particulier aux films qui affirment un peu trop fortement une position politique, en tant que ces films là reposeraient sur l'idée que le documentaire est un document apportant la preuve, en l'occurrence d'un réel masqué ou occulté habituellement. Pour cette raison, un certain nombre de documentaristes et de critiques ont pris position, derrière le réalisateur Jean-Louis Comolli, contre le film d'Hubert Sauper, en arguant non pas de son manque de rigueur, mais au contraire de sa trop grande prétention à vouloir démontrer<sup>27</sup>. Si l'inexactitude du film leur pose problème, ils sont nettement plus gênés par la nature du film qu'ils identifient comme un film qui prétend, selon eux, faire la preuve. Dans un numéro de la revue *Images documentaires*, consacrée en partie à cette affaire, on peut ainsi lire :

« Si le film d'Hubert Sauper peut choquer c'est autant parce que les faits qu'il y présente s'avèrent inexacts que par la forme de cinéma qu'il propose. Peut-être eut-il fallu réagir il y a deux ans déjà lorsque la palme d'or à Cannes fut attribuée aux films de Michael Moore, couronnant ainsi la logique propagandiste »<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> François GARÇON, *Enquête sur « Le cauchemar de Darwin »*, op. cit., p. 15-16.

<sup>27</sup> « Le documentaire au box-office », *Images documentaires*, 2006, n° 57-58.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 3.

La palme d'or attribuée à Michael Moore en 2004 pour *Fahrenheit 9/11*, avait en effet déjà été l'occasion pour certains documentaristes de se positionner contre ce type de documentaire au propos résolument militant. C'est pourquoi, paradoxalement, cette palme d'or, inédite, n'avait pas été vue, parmi ces professionnels, comme un atout pour leur travail de défense du documentaire comme œuvre cinématographique.

L'affaire autour du *cauchemar de Darwin* met donc encore une fois en évidence la diversité des critères d'évaluation de ce qu'est un « bon » documentaire et par suite un « bon » documentariste ». Or cette diversité est à l'origine de malentendus qui, loin d'être anecdotiques, révèlent la difficulté à établir les conditions de relations de confiance au sein du monde du documentaire. Ces relations de confiance s'appuient d'ailleurs de plus en plus sur des contrats juridiques qui précisent par exemple les termes de l'engagement des personnes filmées. Néanmoins, certains professionnels du genre soulignent le fait que la rédaction de ces contrats ne permet pas d'éliminer l'incertitude parfois grande, lorsque les partenaires s'engagent, quant à la forme finale de leur production commune, étant donné que le propre d'une grande partie des films documentaires est de prendre pour objet les aléas de la réalité filmée.