

METTRE LE DÉVELOPPEMENT EN IMAGES

ACTES DU SÉMINAIRE

14 ET 15 JUIN 2010

AU COMPTOIR GÉNÉRAL, PARIS 10^e



Séminaire organisé par :



Comité Français pour la
Solidarité Internationale
32 rue Le Peletier - 75009 Paris
T : 01 44 83 88 50 - F : 01 44 88 88 79
info@cfsi.asso.fr - www.cfsi.asso.fr

en partenariat avec :



www.humanispheria.org



Ce document a été réalisé avec l'aide financière de l'Union européenne. Son contenu relève de la seule responsabilité du CFSI et ne peut en aucun cas être considéré comme reflétant la position de l'Union européenne.

De la réalité du développement en Afrique, nous ne percevons que de lointains échos. Depuis 50 ans, les médias audiovisuels européens font office de miroir déformant. Dans un paysage médiatique dense et complexe, le film documentaire propose un point de vue. Il offre une analyse du changement politique et social, dénonce des injustices et incite au débat public. Si filmer est une étape, parvenir à toucher le public est un défi qui se heurte à des canaux de diffusion restreints. Par sa dimension participative et globale, le web ouvre des brèches aussi nombreuses qu'étroites...

Les 14 et 15 juin 2010, le CFSI a organisé le deuxième séminaire du programme européen « **Médiatiser la face invisible du développement** », qui s'intitulait « **Mettre le développement en images** ». Durant deux jours, 16 intervenants et une centaine de participants ont échangé et débattu autour du lien entre la sensibilisation de l'opinion publique sur les questions de développement et l'outil film documentaire.

Sommaire

PROGRAMME DU SEMINAIRE	3
INTRODUCTION	4
TABLE RONDE N°1 Le traitement médiatique de l'Afrique : une (r)évolution en image depuis 50 ans	6
TABLE RONDE N°2 Le documentaire africain : un regard singulier qui se bat pour exister ?	13
TABLE RONDE N°3 Le documentaire, un lanceur d'alerte ?	22
TABLE RONDE N°4 Le web documentaire, un nouvel espace d'expression pour la société civile ?	33
REPERES Pour mieux distinguer un documentaire de création, un reportage et un film institutionnel	43

Programme

LUNDI 14 JUIN 2010

9h00 - Accueil café & ouverture

Anne d'Orgeval, responsable de l'éducation au développement et Jean-Louis Vielajus, délégué général du Comité français pour la solidarité internationale

Inoussa Ousseini, Ambassadeur, délégué permanent du Niger auprès de l'UNESCO, ancien ministre de la communication et de la culture de la République du Niger

10h00 - Le traitement médiatique de l'Afrique : une (r)évolution en images depuis 50 ans

Table ronde animée par Ayoko Mensah, rédactrice en chef de la revue Afriscope

Bruno David, président fondateur de l'association Communication Sans Frontières
Tidiane Dioh, responsable du programme médias à l'Organisation internationale de la francophonie (auteur d'*Histoire de la télévision en Afrique Noire francophone, des origines à nos jours*)

12h30 - Déjeuner

14h00 - Documentaire de création, reportage et film institutionnel : quelques repères pour les distinguer

Discussion animée par Isabelle Marinone, historienne du cinéma, spécialiste du documentaire, enseignante à l'Université Paris 3 et à La Fémis

15h00 - Le documentaire africain : un regard singulier qui se bat pour exister ?

Table ronde animée par Melissa Thackway d'Africultures (auteur d'Africa Shoots Back : Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film)

Claude Gilaizeau, directeur de la société Les productions de La Lanterne

Jean-Marie Teno, documentariste camerounais, (auteur de *Vacances au pays, Le malentendu colonial*, etc.)

Sékou Traore, directeur de la société de production burkinabée Abissia Production, créateur de Sahelis Productions

MARDI 15 JUIN 2010

9h30 - Accueil café

10h00 - Le documentaire, un lanceur d'alerte ?

Table ronde animée par Christian Bauby, rédacteur en chef de l'émission Service public sur France Inter

Hervé Guérin, conseiller de programmes à France Télévisions, responsable des documentaires sciences santé et environnement

Thierry Michel, réalisateur et documentariste, (auteur de *Mobutu, roi du Zaïre*, de *Katanga Business*, etc.)

Marie-Monique Robin, réalisatrice et documentariste (auteur de *Le monde selon Monsanto, Torture made in USA*, etc.)

Patrick Sibourd, directeur de la société de production Nour Films (*Lettre à Anna*)

12h30 - Déjeuner

14h00 - Le web documentaire, un nouvel espace d'expression pour la société civile ?

Table ronde animée par Christophe Ginisty, président d'Internet sans frontières (auteur d'Allons enfants de l'Internet !)

Cyril Cavalié, co-auteur du livre *Un nouvel art de militer*

Géraldine Delacroix, journaliste, éditrice du Club Mediapart

Florence Lemoine-Minery, responsable du Programme Médias au GRET

Judith Rueff, directrice de la société de production de web documentaires Ligne4

Bénédicte Jeannerod, directrice de la communication à l'UNICEF France, responsables de la production du web documentaire *Témoins du dedans*

Introduction

Anne d'ORGEVAL, responsable de l'éducation au développement au CFSI, et Jean-Louis VIELAJUS, délégué général du CFSI

Le séminaire « Mettre le développement en images » s'inscrit dans un projet plus global fondé sur la conviction que ce que l'opinion publique voit du développement et de l'Afrique ne correspond qu'à une certaine réalité. Si les mobilisations humanitaires, les campagnes d'appels aux dons et certaines réalisations ponctuelles sont visibles, la mobilisation des citoyens du Sud pour leur propre développement l'est moins. Le CFSI a pour objectif de diffuser une autre image du développement en mettant l'accent sur ses acteurs par le biais du financement de films documentaires, et de susciter des rencontres entre le milieu de l'audiovisuel et des médias et celui de la solidarité internationale afin d'engager une réflexion commune sur les représentations des pays du Sud.

Le CFSI a cinquante ans en 2010. Il s'agit d'une plate-forme d'organisations françaises diverses – ONG, syndicats, collectivités territoriales – impliquées dans la solidarité internationale et désireuses de travailler ensemble. Le soutien aux organisations de la société civile des pays du Sud constitue l'une des priorités du CFSI qui encourage les activités économiques redistributrices, l'économie sociale et solidaire et l'agriculture familiale. Concrètement, le CFSI met en place d'importants programmes de soutien aux sociétés civiles et soutient les projets présentés par ses membres et par leurs partenaires. Par ailleurs, le CFSI s'est donné pour mission de sensibiliser l'opinion publique en France, notamment sur le thème de l'agriculture et de l'alimentation. La campagne **ALIMENTERRE** contribue depuis dix ans à donner une autre image de la faim dans le monde et de ses enjeux. La troisième mission du CFSI consiste à influencer les politiques de coopération au développement en France et en Europe. Il s'agit notamment de promouvoir la cohérence entre les politiques de développement et les autres politiques (commerciale, agricole, migratoire).

Le Comité français pour la campagne mondiale contre la faim, devenu ensuite le Comité français contre la faim (CFCF) a été créé en 1960 avec la volonté de promouvoir l'information, la sensibilisation et la solidarité des citoyens français envers les grandes problématiques rencontrées par les Etats africains naissants. Le CFCF a ensuite élargi sa mission en devenant le CFSI.

En tant qu'ONG, le CFSI a un devoir de communication vis-à-vis de ses donateurs, de ses sympathisants et des citoyens. Or la communication se heurte au dilemme de la « compassion simplificatrice ». La compassion risque de réduire nos discours en grands enjeux « entendables » et conformes à la vision qu'ont nos sociétés des pays du Sud. Le risque « simplificateur » résulte de la difficulté à illustrer simplement la complexité des interdépendances conduisant à la pauvreté et à la faim. Or pour pouvoir correctement expliquer cette complexité et sortir de cette « compassion simplificatrice », il semble important de renforcer les alliances entre les ONG et les médias et les journalistes. Je crains que les déclarations publiques des prochaines années sur l'international et les pays du Sud n'illustrent un repli national au nom de la sécurité de nos sociétés par rapport aux migrations, au terrorisme, aux trafics et aux flux de produits commerciaux. Produire un discours solidaire nouveau qui ne soit ni compassionnel ni sécuritaire constitue notre défi.

Samantha MAURIN, Humanispheria

A partir d'un constat sévère sur nos métiers de l'humanitaire et du développement, Humanispheria s'est constituée autour d'une plateforme de partage d'expériences, de questionnements et de convictions ayant pour but de contribuer à construire des pratiques humanitaires différentes de celles qui existent aujourd'hui. La réflexion sur le discours solidaire fait écho à sa médiatisation et à la manière dont il est construit. Il a semblé naturel de s'associer au CFSI, une ONG dont le parcours illustre de manière légitime depuis plusieurs décennies l'histoire de la solidarité, son évolution et la manière dont elle s'est emparée du discours médiatique ou non.

Inoussa OUSSEINI, Ambassadeur, délégué permanent du Niger auprès de l'UNESCO, ancien ministre de la communication et de la culture de la République du Niger, fondateur du Forum africain du film documentaire de Niamey

Sans la solidarité internationale, l'Indépendance n'aurait pas été un succès. Le changement positif en Afrique résulte des changements intervenus en Europe et en France en particulier.

S'agissant de mon expérience en rapport avec l'évolution du cinéma en Afrique et l'avènement du documentaire, la première question a trait aux difficultés que rencontre un réalisateur africain pour produire et diffuser son film. Il y a une vingtaine d'années, les quatorze pays de l'Afrique francophone disposaient de plus de 450 salles de cinéma. Seul loisir permis aux Africains, le cinéma était devenu un lieu de socialisation et d'apprentissage d'autres civilisations, notamment la culture et la langue françaises. Les pays africains n'ont pu récupérer la totalité des salles de cinéma qu'à la fin des années 1980. Malheureusement, le cinéma a rapidement été abandonné, notamment sous les injonctions de la Banque mondiale (BM) et du Fonds monétaire international (FMI), ce qui a détruit les circuits de diffusion et de production. La faute revient premièrement aux Etats africains qui n'ont pas mené de réelle politique de cinéma, puis aux cinéastes qui possédaient de l'influence auprès des chefs d'Etats et enfin aux organisations interafricaines impuissantes pour faire progresser l'administration au sein de leur propre pays.

Le cinéma africain n'aurait jamais existé sans la solidarité de l'administration et de certains hommes français. Au lendemain de l'Indépendance, un service cinéma a été créé au sein du Ministère de la Coopération et un festival du film africain est né. Certains pays africains ont pris le relais, comme le Sénégal et la Côte d'Ivoire. Malheureusement, la profession cinématographique en Afrique n'a pas su s'adapter à la crise. Aujourd'hui, le cinéma africain renaît grâce au nouveau matériel et à l'action conjuguée de certains cinéastes et documentaristes français et africains.

Je peux ensuite évoquer mon action en tant que Ministre de la communication et de la culture et Délégué permanent du Niger auprès de l'UNESCO. Tous les ans, l'UNESCO organise la Semaine de l'Afrique. Cependant, il a été difficile d'imposer le cinéma comme un acteur de la culture. Le Forum africain du film documentaire propose des conférences, des tables rondes et des formations. Si l'Afrique ne manque pas de moyens pour assurer le fonctionnement d'une industrie audiovisuelle, il lui manque la technique et la volonté politique. Certains Etats font pourtant preuve d'une imagination débordante, comme le Niger avec la taxe additionnelle sur la consommation d'électricité de la clientèle privée dont le but est d'alimenter les chaînes de télévision. Ces initiatives devraient permettre l'éclosion d'une industrie audiovisuelle africaine.

Le traitement médiatique de l'Afrique : une (r)évolution en images depuis 50 ans

L'évolution du regard porté par les médias français sur l'Afrique et l'émergence des médias africains depuis les indépendances jusqu'à nos jours.

- Quels sont les grands événements qui ont marqué l'histoire de la médiatisation en Afrique ?
- Quel rôle la société civile africaine a-t-elle eu sur la représentation du continent dans les médias ?
- Qui donne à voir aujourd'hui les acteurs et les dynamiques de développement en Afrique ?

Résumé

L'histoire des médias en Afrique est liée à celle des médias des puissances coloniales. D'abord fortement contrôlés par ces dernières au moment de la décolonisation, plusieurs événements conduisent à mettre en lumière les pays nouvellement indépendants sur la scène internationale dès la fin des années 60, donnant lieu à une vision de l'Afrique à la fois sombre et naïve. C'est avec la chute du mur de Berlin et l'émergence de la société civile que l'action des acteurs africains du développement devient visible. Leur visibilité se renforce encore avec l'apparition et la montée des mouvements altermondialistes dans les années 2000.

Il faut faire la distinction entre les différents types de médias : alors que la presse écrite, même privée, reste relativement liée aux gouvernements, la radio, et notamment les radios communautaires rurales, émises en langue nationale, sont des espaces d'expression citoyenne et de sensibilisation relativement importants. La télévision, qui apparaît en Afrique en 1992, est une révolution dans la mesure où elle transcende les frontières, mais jusque 2002 elle ne diffuse que des programmes occidentaux et non africains. C'est seulement avec l'arrivée d'Internet et des nouvelles technologies que les idées africaines commencent à sortir des frontières.

L'image qu'a l'occident de l'Afrique est celle qui a été construite par les acteurs humanitaires et les médias. Or, cette image n'est pas neutre car elle vise à communiquer et à promouvoir leur action auprès des occidentaux. Les clichés sur l'Afrique perdurent également dans la mesure où aucun média puissant et rassemblant l'ensemble des pays africains n'est capable de contrebalancer l'image du continent mise en avant par les médias occidentaux. Les ONG ont une responsabilité déontologique dans la représentation de l'Afrique et un de leurs rôles doit être de déconstruire les clichés et d'aider à l'émergence des sociétés civiles, non pas de s'y substituer.

Table-ronde animée par Ayoko MENSAH, rédactrice en chef de la revue *Afriscopie*

Je souhaiterais poser quelques jalons historiques et idéologiques qui ont eu un impact sur le traitement médiatique de l'Afrique en France. Il est possible de distinguer cinq étapes :

- Le traitement médiatique de la décolonisation et des Indépendances est inféodé au pouvoir politique français. Les médias relayent essentiellement le point de vue et l'analyse de l'ancienne puissance coloniale. Seuls les acteurs africains qui font allégeance à la vision du Général de Gaulle sont autorisés à s'exprimer à la télévision française.
- La guerre du Biafra au Nigéria de 1967 à 1970 constitue le premier évènement des Afriques indépendantes à être médiatisé sur la scène internationale. Cette médiatisation aura un fort impact sur la représentation qu'ont nos sociétés des populations africaines et du secours apporté par l'Occident.
- Le tube de Michaël Jackson *We are the world* réunit en 1985 une trentaine de stars en faveur de la solidarité internationale. Ce mouvement illustre une vision relativement naïve de la solidarité internationale sans mise en perspective par rapport à la complexité des relations internationales.
- La chute du mur de Berlin en 1989 apporte un vent de libéralisation et de démocratisation permettant la création d'associations, de partis politiques, de syndicats et de médias dans les pays africains tandis que la société civile émerge et se renforce. Les dynamiques de développement portées par des acteurs africains non étatiques deviennent plus visibles et rendent compte du point de vue des Africains sur leur propre développement.
- Les acteurs du Sud s'opposant à la vision dominante du développement en Afrique montent en puissance durant la décennie 2000. Les acteurs altermondialistes organisent des forums sociaux mondiaux et tentent d'influencer les négociations commerciales internationales. Ce mouvement et les inégalités qu'il dénonce sont de plus en plus médiatisés en France, notamment par le biais de documentaires et d'articles de presse.

Quel est l'impact de la médiatisation des acteurs africains dans la médiatisation du développement ? Cette nouvelle prise en compte des acteurs du Sud peut-elle changer les représentations de l'Afrique dans l'imaginaire collectif français ?

Tidiane DIOH, responsable du programme médias à l'Organisation internationale de la francophonie (auteur d'*Histoire de la télévision en Afrique Noire francophone, des origines à nos jours*)

Les trois grands types de médias sont nés en Afrique à des périodes différentes. La presse écrite est née en Afrique du Sud avec le *Capetown Gazet* en 1801, suivi par le *Sierra Leone Gazet* en 1801. Le premier journal francophone serait né en 1856 au Sénégal. La radio existait également avant les Indépendances. Elle avait notamment joué un rôle de propagande contre l'Allemagne nazie. Aux Indépendances se créent les agences de presse et la télévision.

La vision de l'Afrique dans les médias occidentaux et français en particulier ne constitue que le produit d'une histoire. Or l'histoire des médias de l'Afrique francophone est celle des médias français. En effet, les pays d'Afrique subsaharienne ont dupliqué le modèle de l'ORTF née en 1964 en France ; les acteurs de la télévision africaine étaient formés en France ; le matériel était livré par des sociétés françaises et le Ministre de l'Information de l'époque, Alain Peyrefitte, n'hésitait pas à appeler les présentateurs africains pour leur donner des ordres avant la diffusion du journal télévisé en français. Cependant, quand le Président Valéry Giscard d'Estaing fragmente l'ORTF en sept sociétés et métiers différents (Télé Diffusion de France, l'INA, TF1, Antenne 2, FR3 et la Société de Radio France) en 1974, les pays africains ne suivent pas la réforme et conservent la radio et la télévision sous la même tutelle. A l'inverse, les pays de l'Afrique anglophone ont repris le modèle de la BBC afin de concurrencer la chaîne britannique. Enfin, l'Afrique lusophone a eu la télévision très tard mais elle a développé un cinéma de combat relativement tôt. A l'indépendance en 1975, les premiers médias ont été créés dans la continuité de ce combat face à la puissance coloniale.

Aux Indépendances, les médias africains sont considérés comme un moyen de favoriser le développement et d'accélérer l'unité nationale des Etats naissants. Les premiers programmes ont d'ailleurs été créés avec l'aide de l'UNESCO avec pour objectif l'éducation de la population. Or ce modèle n'a pas réellement fonctionné. Il faut en effet que l'unité nationale préexiste pour que les médias puissent la renforcer.

Ayoko MENSAH

Des années 1950 à la fin des années 1980, les médias africains relayent essentiellement les actions gouvernementales. Ce traitement médiatique évolue-t-il lorsque des médias privés commencent à se constituer ? Les opérateurs privés du développement, soit la société civile dans son ensemble, gagne-t-elle davantage de visibilité ?

Tidiane DIOH

Une télévision nationale doit permettre à la population de s'y identifier. Or les télévisions africaines n'ont jamais été nationales. Les médias privés ou indépendants en Afrique naissent avant la chute du mur de Berlin. Dès 1979 à Bafoussam au Cameroun est lancé le journal privé *Le Messenger*. En 1977, le premier journal satirique d'Afrique de l'Ouest, *Le Politicien*, naît au Sénégal. *La Gazette du Golfe* est créée en 1987 au Bénin.

Toutefois, l'ampleur de ces médias débute à partir des années 1990. Les médias privés vivent trois types de basculement. A leur naissance, la plupart d'entre eux ne parviennent pas à ébranler le monopole du gouvernement car la majorité des acteurs qui mettent en place ces médias sont plus ou moins issus ou proches du gouvernement.

En revanche, les radios communautaires rurales ont permis aux petits acteurs du développement de faire remonter leurs idées vers le sommet. Ces radios communautaires présentaient l'avantage d'avoir développé leurs programmes en langue nationale et non en français. A l'époque, cette dynamique de développement n'a toutefois pas eu d'écho en France dans la mesure où ces médias n'étaient pensés que dans le cadre national.

L'arrivée des satellites constitue une réelle (r)évolution. Restée « fermée » jusqu'en 1992, l'Afrique sort de son isolement avec l'arrivée des antennes MMDS puis de la chaîne TV5 Monde. Entre 1992 et 2002, l'Afrique reçoit mais ne donne rien, ce qui explique pourquoi les

dynamiques de développement portées par les acteurs locaux ne sont pas visibles. Aujourd'hui, avec l'arrivée d'Internet, du téléphone et des nouvelles technologies, les idées africaines parviennent pour la première fois à migrer continuellement vers le Nord. Il est toutefois nécessaire de réduire la fracture numérique afin de permettre à la société africaine d'investir à la société de l'information et de proposer un récit au reste du monde.

Bruno DAVID, président fondateur de l'association Communication Sans Frontières

Nous travaillons depuis une dizaine d'années sur la relation entre les humanitaires et les médias et sur la construction de l'image humanitaire et de l'image de l'« Afrique » depuis cinquante ans. La relation entre les médias et les humanitaires est réellement née lors du conflit biafrais. Le premier élément à retenir a trait au fait que la société occidentale s'est construite une représentation de l'Afrique à partir de celle donnée par les acteurs humanitaires et les médias.

Deuxièmement, les ONG se positionnent en tant médiateurs permettant de réduire l'écart considéré comme insupportable entre l'Occident et l'Afrique. L'essentiel de la production d'images de la « solidarité internationale » par les médias et les ONG n'est pas destiné aux bénéficiaires des actions des ONG. Il n'existe pas de campagne de communication massive réalisée dans les pays du Sud par les ONG en partenariat avec les acteurs locaux, par les pouvoirs publics ou par la communauté internationale sur les maux que peuvent rencontrer les Africains. La communication est plutôt destinée à la population du Nord qui est susceptible de financer les actions des ONG. Or cette communication vis-à-vis des donateurs relève davantage de la séduction que de l'information. Les ONG utilisent les mêmes méthodes de marketing que les sociétés marchandes.

Ayoko MENSAH

Comment voyez-vous le rôle des radios communautaires qui maillent les territoires urbains et ruraux et qui parviennent à relayer des campagnes d'information et de sensibilisation ?

Bruno DAVID

Ces radios réalisent un travail intéressant. Je dissocie toutefois l'information que peuvent produire les journalistes et les campagnes de communication qui utilisent les médias comme support publicitaire pour sensibiliser le public. Ces campagnes permettant l'accès des populations à des informations vitales en matière sanitaire sont relativement faibles en Afrique, notamment parce que les relations entre les ONG et les médias locaux sont quasiment inexistantes. L'Afrique n'est pas un bloc. Chaque pays possède une configuration médiatique qui lui est propre mais les Africains peuvent inventer un système d'information qui fonctionnerait localement. Les stars africaines pourraient utiliser leur notoriété pour faire passer un message auprès des populations.

Débat avec la salle

Un membre du CFSI souhaiterait connaître l'avis des intervenants sur la qualité et sur la manière de rendre plus visibles les campagnes de plaidoyer comme « L'Europe plume l'Afrique ».

Bruno DAVID explique qu'il existe diverses techniques de communication humanitaire. La valeur ajoutée citoyenne constitue l'un des critères permettant de porter un jugement autre que publicitaire sur les campagnes dites de solidarité et de savoir si ces campagnes apportent un réel savoir aux citoyens. Le slogan « L'Europe plume l'Afrique » reflète ce que les Africains pensent depuis cinquante ans voire plus et ce contre quoi les ONG s'insurgent. Toutefois, il n'illustre pas le vrai débat qui concerne l'avenir, les leçons à tirer du passé et les erreurs à ne plus commettre. L'Afrique d'aujourd'hui n'est plus celle des représentations d'il y a cinquante ans. Pourtant, les campagnes de sensibilisation font toujours appel à l'émotion en mettant en scène des populations démunies. Les actions qui fonctionnent ne sont pas rendues visibles. Le plaidoyer est utile si le fond du message présente un intérêt. Or déclarer que l'Europe plume l'Afrique n'a plus d'intérêt aujourd'hui. L'Afrique est également plumée par des Africains.

Tidiane DIOH remarque que quand un journaliste perpétue les clichés sur l'Afrique, il n'est pas considéré comme mauvais contrairement à un journaliste qui rédigerait un article médiocre sur les Etats-Unis. Les journalistes qui traitent de l'Afrique sont déçus quand leurs attentes ne sont pas réalisées. Contrairement à l'Iran, à la Chine ou à la Bolivie qui ont créé des chaînes nationales, pendant longtemps l'Afrique n'a pas eu de média puissant qui puisse parler en son nom, ce qui explique que les clichés perdurent. Il n'est toutefois pas possible d'envisager une télévision continentale dans la mesure où l'Afrique n'est pas un bloc. Si Al-Jazeera a pu concurrencer CNN en captant l'attention des pays du Maghreb et du Proche-Orient, elle n'a aucun impact en Afrique subsaharienne contrairement à TV 5 Monde. La « riposte » médiatique africaine ne doit pas être continentale mais sous-régionale. Lancée en 1979, l'agence panafricaine Panapress n'a pas eu de succès car il était absurde de vouloir englober le point de vue de tous les pays africains.

Ayoko MENSAH demande quelle est la marge de manœuvre du documentaire pour promouvoir la face invisible du développement et une réalité plus juste de l'Afrique.

Bruno DAVID souligne que les ONG constituent des sources d'information pour les médias. Or les ONG défendent leur point de vue et leurs intérêts, notamment par le biais de documentaires. Ce constat souligne la nécessité pour les ONG de savoir séparer la promotion et la communication. Le jour où les médias et le public ne considéreront plus que les ONG sont des sources fiables d'information, il leur sera en effet plus difficile de récolter des dons.

Un membre de la Plateforme Educasol signale que les ONG ont un rôle d'éducation au développement qui est déconnecté de l'enjeu de la collecte de fonds. Il s'agit d'analyser et de sensibiliser la population aux causes du sous-développement à travers les médias.

Bruno DAVID estime que les ONG doivent faire très attention aux images qu'elles montrent et à leur propos. L'« Africain » ou la misère ne constituent pas un prétexte pour communiquer. La pauvreté est une situation qu'il faut dénoncer et non pas mettre en scène.

Ayoko MENSAH souligne que l'émergence de médias alternatifs comme Internet modifie progressivement le discours dominant.

Tidiane DIOH remarque que le repli vers le local est d'autant plus fort que la mondialisation s'accroît. Les moyens d'information permettront de plus en plus au niveau local de s'exprimer dans un monde globalisé, avec le risque d'aboutir à une cacophonie.

Ayoko MENSAH soulève la question de la possibilité de favoriser des pratiques médiatiques plus déontologiques et de la responsabilité que les ONG ont à cet égard.

Bruno DAVID estime que l'une des responsabilités sociales des ONG consiste à déconstruire les clichés et non à les fabriquer. Plusieurs marques s'engagent aujourd'hui dans une forme de responsabilité à travers le marketing citoyen ou éthique et participent ainsi à l'émergence d'une culture comportementale nouvelle. La publicité que les marques investissent dans les médias permet à ces derniers de se financer. Or en Afrique, les médias manquent de moyens et parviennent difficilement à se faire financer par des annonceurs. Les ONG, en tant que « marques », devraient soutenir les médias locaux.

Un membre de Via le Monde insiste sur la nécessité de rendre visible les médias africains afin de changer les représentations de l'Afrique qui sont ancrées dans l'imaginaire collectif français. TV5 Monde diffuse une image « française » de la francophonie. Il existe peu de documentaires réalisés par des Africains à destination des Européens.

Tidiane DIOH rappelle que TV5 Monde est née en 1984 autour de cinq chaînes de télévision publique belge, suisse et françaises qui voulaient échanger des programmes entre elles uniquement. Les chaînes africaines n'ont été acceptées à TV5 Monde qu'à partir de 1990. Le département TV5 Afrique a ensuite été créé au sein de TV5 Monde car les Africains considéraient que leur vision de la francophonie n'était pas suffisamment visible. TV5 Afrique avait pour but de rassembler des images de l'Afrique francophone qui seraient diffusées sur le réseau mondial de TV5. Aujourd'hui, TV5 est une chaîne francophone internationale mais elle a récemment été placée sous la tutelle de la Société de l'audiovisuel extérieur en France en même temps que la radio française RFI et la chaîne française France 24. Si le point de vue africain reste marginal, il s'agit de la seule chaîne de télévision mondiale diffusant une information africaine.

Bruno DAVID explique que les nouvelles technologies facilitent la diffusion de messages avec des moyens et des techniques de production moindres. Il sera nécessaire à l'avenir de parvenir à vérifier et à qualifier les sources d'information.

Ayoko MENSAH remarque que les opinions publiques en Afrique comme en Europe sont de mieux en mieux informées via les canaux de diffusion de l'information qui se multiplient et qu'elles semblent se détourner des ONG par circonspection.

Tidiane DIOH indique que les opinions publiques reprochent parfois aux ONG africaines d'utiliser leur statut comme marchepied pour accéder au pouvoir.

Bruno DAVID estime que les ONG ont la responsabilité de veiller à ce que la société civile des pays où elles travaillent émerge et à ne pas s'y substituer. Si l'opinion publique fait confiance aux ONG en France et en Europe, en revanche en Afrique, les populations se méfient des ONG car ces dernières ne sont pas capables d'expliquer ce qu'elles font ni pourquoi et comment elles le font.

Ayoko MENSAH conclue sur la nécessité pour les ONG de développer une pédagogie de leurs actions à destination des opinions publiques.

Les intervenants



Bruno David

Bruno David est président fondateur de l'association Communication Sans Frontières, créateur et organisateur du Grand prix de la communication solidaire en France. Il a auparavant exercé différentes responsabilités au sein d'agences de communication telles que TBWA/Corporate, McCann Erickson, Publicis et RSCG.

Communication Sans Frontières regroupe des professionnels, des chercheurs et étudiants en sciences et techniques de l'information et de la communication (STIC) qui ont pour ambition commune de vouloir améliorer et promouvoir l'exercice de pratiques éthiques et déontologiques au sein des métiers de la communication. Cette ambition se concentre sur les actions de communication menées au profit de causes humanitaires et caritatives, du commerce équitable et du développement durable. Egalement président co-fondateur de l'ONG médicale Noir&Blanc, Vice Président des associations Un Fauteuil à la Mer et Logistique Médicale Humanitaire, Bruno David intervient régulièrement dans les colloques ou tables rondes sur les sujets liés à la communication responsable, humanitaire, associative et commerciale.



Tidiane Diop

Responsable du programme Médias à l'Organisation internationale de la francophonie, Tidiane Diop a reçu une formation à l'Université de Liège où il a obtenu des diplômes en Philosophie morale, en Économie, en Relations internationales et en Sciences de l'information de la Communication. Il a été journaliste au magazine international *Jeune Afrique* et à la chaîne de télévision internationale TV5 Monde. Chargé de cours à l'Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle, il y a soutenu sa thèse de doctorat en sciences de l'Information et de la Communication. Il a publié de nombreux ouvrages dont *Histoire de la télévision en Afrique noire francophone, des origines, à nos jours* en 2009 aux éditions Karthala.

Le documentaire africain : un regard singulier qui se bat pour exister ?

La production africaine de films documentaires face aux déterminants culturels et à l'environnement économique et politique.

- A quelles contraintes un réalisateur de documentaires africain doit-il faire face ?
- Comment collabore-t-il avec un diffuseur ou un co-producteur occidental ?
- Quel rôle les ONG peuvent-elles jouer dans le soutien au documentaire africain ?

Résumé

Réaliser des documentaires d'auteur qui rendent compte des réalités africaines tout en encourageant la réflexion sur celles-ci n'est pas chose aisée encore aujourd'hui. La réalisation d'un documentaire n'est pas plus facile que la fiction, et les formations sont rares en Afrique, tout comme les financements qui viennent presque uniquement de l'étranger. L'intérêt pour cette forme de cinéma, notamment de la part des jeunes, est cependant réel, et l'arrivée récente du numérique permet de démocratiser la fabrication de films.

Les financements qui viennent du Sud concernent souvent des projets de films servant de grandes causes humanitaires. Les financements pour des documentaires de création sont à chercher au Nord et s'obtiennent plus facilement dans le cadre de co-productions Nord-Sud. Le réalisateur est cependant relativement libre quant au contenu de son œuvre.

Certains gouvernements africains exercent une influence sur les projets de films, en exigeant par exemple de lire le synopsis du projet avant de délivrer l'autorisation de tournage, imposant ainsi une censure sur certains sujets, mais que les réalisateurs apprennent à contourner.

Les chaînes de télévision africaines ou occidentales n'achètent pas ou très peu de documentaires africains traitant de questions de fond liées au développement, mais il existe des possibilités de co-financement du côté des télévisions locales françaises. Certaines ONG produisent des documentaires mais il s'agit en général de promouvoir leurs actions et elles travaillent encore trop rarement avec des réalisateurs africains. Concernant la diffusion, certains musées, médiathèques ou les facultés américaines ayant des départements africains peuvent acquérir les droits de films africains, et des projections sont organisées par les centres culturels à l'étranger ou les vidéoclubs.

Table ronde animée par Melissa THACKWAY, d'*Africultures* (auteur de l'ouvrage *Africa Shoots Back : Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*)

Diffusion d'un extrait du film Chef ! (1999) de Jean-Marie Teno.

Les films africains sont nés lors des Indépendances. Jusqu'alors, les populations africaines avaient été représentées par d'autres cinéastes avant de pouvoir se représenter elles-mêmes. Cette situation particulière a placé la question de la représentation au cœur des films africains.

L'invention du cinéma a coïncidé avec le Congrès de Berlin en 1894-1895 et le partage du continent africain entre les puissances européennes. Les pouvoirs coloniaux ont rapidement compris le potentiel du cinéma en tant qu'instrument de propagande pour justifier et promouvoir l'entreprise coloniale et asseoir l'hégémonie européenne. Les populations africaines ont été l'objet d'un regard très faussé les présentant comme inférieures dans le but de justifier la mission civilisatrice coloniale. Cette imagerie a contribué à la formation d'archétypes réducteurs qui ont été repris dans le cinéma de fiction occidental.

Faute d'avoir été déconstruites, ces images se retrouvent encore aujourd'hui. Le monde occidental continue à représenter l'Afrique en termes de pauvreté, de maladie, de guerre et de famine. Les populations sont réduites au silence en tant que victimes et non pas en tant qu'acteurs de leur destin. Les films actuels simplifient souvent les enjeux de l'Afrique contemporaine.

Aux Indépendances, les réalisateurs africains ont été confrontés à ce lourd héritage. Nombre d'entre eux ont volontairement endossé le « fardeau de la représentation » en exprimant le désir de déconstruire les représentations existantes et de porter leur propre regard sur les réalités africaines. Les premiers films africains se sont caractérisés par des questionnements, une mémoire et une recherche. Il s'agit de films engagés et ancrés dans le réel, quasiment comme les documentaires.

Si le documentaire africain est tout d'abord apparu comme une pratique minoritaire voire méprisée, il attire de plus en plus de jeunes réalisateurs en ce qu'il permet de montrer et d'interroger les réalités, de dialoguer avec les spectateurs et de faire comprendre la complexité et les contradictions des sociétés africaines.

Jean-Marie TENO, documentariste camerounais (auteur de *Vacances au pays, Le malentendu colonial*, etc.)

Le documentaire *Chef !* n'était pas prévu à l'origine. En faisant des recherches pour un autre film, je me suis retrouvé témoin d'une scène de justice populaire qui m'a conduit à m'interroger sur les raisons pour lesquelles certaines personnes sont violentes envers d'autres personnes souvent moins fortes qu'elles. C'est l'expression d'une frustration à l'égard de personnes plus puissantes qui les oppriment. Les populations acceptent en fait d'être opprimées et sont prêtes à opprimer d'autres populations sans jamais se battre contre l'oppression.

En me lançant dans le cinéma, je voulais au départ produire des comédies. Cependant, en constatant que personne n'évoquait les problèmes des quartiers populaires dans lesquels je vivais et qu'au contraire le discours dominant des médias affirmait que la vie y était

formidable, j'ai pensé que l'image me permettrait de témoigner du réel sans risquer d'être réprimé comme les journalistes de la presse écrite. Ne souhaitant pas simplement montrer la réalité mais plutôt organiser une réflexion, j'ai commencé à réaliser des documentaires. Cependant, filmer l'Afrique de cette manière ne répondait ni aux attentes des Européens desquels je recevais peu de financements, ni des Africains eux-mêmes qui n'aimaient pas ces images négatives. Mon premier film date de 1985. A l'époque, le documentaire était une forme filmique rarement utilisée en Afrique.

Melissa THACKWAY

Sékou Traoré, votre société produit-elle des documentaires ?

Sékou TRAORE, directeur de la société de production burkinabée Abissia Production, créateur de Sahelis Productions

Nous recevons de nombreux projets de documentaires mais nous sommes obligés de refuser un certain nombre d'entre eux. En effet, de nombreux jeunes cinéastes estiment qu'il est plus facile de débiter par un documentaire dans la mesure où cette forme de cinéma nécessite moins de moyens. Or ils ne se rendent pas compte que le documentaire est aussi difficile à réaliser qu'une fiction. D'autres cinéastes se lancent toutefois dans le documentaire par conviction. Nous produisons environ un documentaire par an et peu de fictions, notamment en raison du manque de financement de la part des organisations internationales et européennes qui nous obligent à sélectionner les projets à notre niveau avant de les leur présenter.

Les écoles de cinéma africaines ne forment pas spécifiquement leurs étudiants au documentaire ou à la fiction. En revanche, il existe de nombreux stages orientés vers le documentaire qui répondent à une réelle demande de la part des jeunes réalisateurs.

Claude GILAZEAU, directeur de la société de production de documentaires Les productions de La Lanterne

Il y a une quinzaine d'années, le support numérique léger n'existait pas encore. La postproduction des films africains devait être réalisée dans les laboratoires français en raison du manque de matériel et de moyens disponibles en Afrique. Les réalisateurs étaient donc plus intéressés par le court-métrage de fiction que par le documentaire. Aujourd'hui avec le support numérique, il est possible de réaliser et de monter des films avec des moyens légers.

Jean-Marie TENO

Les jeunes réalisateurs mélangent souvent les genres filmiques. Au Cameroun, les formations cinématographiques accueillent souvent des chefs de projets européens pour encadrer les étudiants, ce qui risque de formater toute une génération de cinéastes africains en les nourrissant davantage d'images ethnographiques voire de films coloniaux que d'images de la réalité africaine. Les anciens cinéastes africains ne sont pas associés à ces formations ni présentés aux étudiants.

Melissa THACKWAY

Comment sont financés les documentaires africains ? Ces financements ont-ils une influence ?

Claude GILAIZEAU

Les Productions de la Lanterne essaient de soutenir des documentaires africains en demandant que le projet présenté soit financé à 25 % par un diffuseur national. Cependant, les diffuseurs nationaux tels que France Télévisions, ne permettent pas de réaliser ces projets de documentaires africains car l'Afrique ne les intéresse pas vraiment. Au-delà des contraintes sur le délai de production et sur la démarche, les réalisateurs africains que nous soutenons possèdent une relativement grande liberté de création à partir du moment où nous sommes tombés d'accord sur le projet. Nous avons un rôle de regard et d'appui permettant au réalisateur de conduire son projet à son terme.

Jean-Marie TENO

Les télévisions africaines ou occidentales n'achètent pas les documentaires africains. La plupart d'entre elles donnent aux réalisateurs un accord de diffusion qui leur permet d'accéder aux fonds de l'Organisation internationale de la Francophonie. Il n'existe généralement pas de financements locaux en Afrique. Le Cameroun dispose toutefois d'un fonds dédié au documentaire depuis peu. J'en ai profité pour un film produit en 2004 bien que je n'ai reçu les financements qu'en 2008 une fois le film terminé et après des démarches administratives très lourdes.

En général, les réalisateurs africains ne sont pas vraiment contraints par les bailleurs de fonds quant au contenu de leur production faisant l'objet d'un financement.

Sékou TRAORE

Les financements que nous obtenons des bailleurs du Sud concernent des projets de films servant des grandes causes comme la lutte contre l'excision, la violence faite aux femmes, le sida, etc. En revanche dès qu'il s'agit de documentaires de création qui sont destinés à une diffusion internationale, il faut se tourner vers les bailleurs de fonds européens. Il est plus facile de nouer un partenariat avec un coproducteur basé en France pour rechercher des financements à la fois au Sud et au Nord.

Melissa THACKWAY

Existe-t-il des sujets que les télévisions européennes seraient plus susceptibles de diffuser ?

Sékou TRAORE

Les films sur la danse contemporaine africaine ont eu un certain succès auprès de France 5.

Claude GILAIZEAU

Les télévisions européennes s'intéressent généralement à l'Afrique lorsque surviennent des catastrophes mais pas sur des problèmes de fonds comme l'accès à l'eau.

Melissa THACKWAY

Existe-t-il un espoir du côté des chaînes de télévision africaines ?

Sékou TRAORE

Les chaînes africaines ont longtemps reçu leur programme gratuitement de la part de Canal France International (CFI). Nous voulons que ces chaînes de télévision paient un minimum pour diffuser un film africain sorti en salle de cinéma ; mais elles préfèrent attendre de recevoir gratuitement le même film de la part de CFI. En revanche, ces mêmes chaînes de télévision sont prêtes à payer pour diffuser les séries télévisées étrangères mais également pour diffuser voire produire les séries télévisées nationales qui attirent davantage les spectateurs.

Le réel problème des films documentaires traitant de sujets graves a trait au fait que leurs réalisateurs ne sont pas toujours professionnels. Il s'agit souvent de journalistes qui parviennent à démarcher des ONG pour réaliser ce genre de films.

Melissa THACKWAY

Existe-t-il d'autres lieux de diffusion des documentaires africains à part la télévision ?

Jean-Marie TENO

Au Cameroun, les dernières salles de cinéma ont fermé en 2009. Les films africains sont diffusés dans les représentations diplomatiques étrangères comme le Centre culturel français et le Goethe Institut dans les deux grandes villes du pays. En parallèle, de nombreux vidéoclubs se créent et diffusent des images piratées provenant souvent d'Asie ou des Etats-Unis. Toutefois, très peu de personnes piratent les films africains en raison d'un certain contrôle sur la production africaine.

Autre problème, les accords de coopération risquent d'inonder l'Afrique de vieux projecteurs qui ne sont plus utilisés en Europe. Mais ils ne sont pas plus utiles en Afrique où les réalisateurs utilisent les techniques modernes de production numérique !

Sékou TRAORE

Au Burkina Faso, il reste encore des salles de cinéma. Le Festival panafricain du cinéma permet de sensibiliser l'Etat aux problématiques traitées par les cinéastes. Le gouvernement a même vendu les salles qui appartenaient à l'Etat à des promoteurs privés. Il sera en revanche plus difficile pour un réalisateur africain de négocier le partage des recettes provenant de la sortie de son film à 50-50 avec le propriétaire de la salle de cinéma. En effet, le promoteur privé qui possédait la plus grande salle de cinéma a maintenant acquis toutes les salles qui appartenaient à l'Etat...

Concernant les vidéoclubs, le Bureau des droits d'auteurs du Burkina Faso leur a imposé de signer un contrat exigeant le paiement de 50 000 FCFA (75 €) pour pouvoir diffuser un film africain.

Melissa THACKWAY

Existe-t-il un style documentaire spécifiquement africain et sinon, est-ce souhaitable ?

Jean-Marie TENO

Il est difficile de parler de style africain. Chaque documentariste a une approche singulière. Il n'est pas possible de globaliser le documentaire dans la mesure où il véhicule un point de vue particulier.

Débat avec la salle

Une journaliste pour le magazine de CCFD-Terre Solidaire s'inquiète de la marche arrière des chaînes de télévision françaises qui ont cessé de s'intéresser au regard des Africains sur l'Afrique.

Un participant évoque l'éventualité d'un lien historique entre la publicité à la télévision et le changement de politique. Autrefois service public de diffusion de films, la télévision est en effet devenue un réel outil économique au service des marques.

Une participante soulève la question de l'influence politique, sociale ou religieuse sur la production de documentaires africains. Jean-Marie TENO explique qu'au Cameroun, les réalisateurs doivent soumettre au gouvernement un synopsis développé du projet de documentaire pour obtenir l'autorisation de tournage. Certains sujets posent problème, comme l'homosexualité, la démocratie à l'approche des élections, les connivences entre le pouvoir politique et les ONG étrangères, etc. Les réalisateurs africains ont toutefois appris à contourner cette censure pour pouvoir réaliser leurs films. J'ai notamment pu produire mon film *Afrique, je te plumerai* qui a ensuite été diffusé par CFI et repris par des chaînes locales surprises que la chaîne censée représenter la voix de la France en Afrique diffuse un film plutôt anticolonial.

Sékou TRAORE ajoute qu'en 2008, deux longs métrages africains ont reçu l'appui de Canal +. Il serait intéressant de savoir si cette évolution se limitera à la fiction ou s'étendra aux documentaires.

Un réalisateur remarque que les télévisions françaises se recentrent sur les problèmes français, ce qui explique que peu de documentaires et films étrangers soient diffusés sur les chaînes françaises. En outre, les démarches à accomplir pour produire et diffuser un film en France sont déjà difficiles pour un réalisateur français, donc elles doivent l'être davantage pour un réalisateur étranger.

Claude GILAIZEAU explique que le financement des chaînes de télévision locales lui a permis de produire plusieurs films sur l'Afrique. La situation a considérablement évolué aujourd'hui.

Un journaliste d'Africa n°1 remarque que le web documentaire pourrait constituer une parade au refus des télévisions de diffuser les documentaires africains. Claude GILAIZEAU estime nécessaire que ce système assure un retour financier au producteur pour qu'il puisse financer ses projets.

Anne d'ORGEVAL demande s'il existe un espace pour les documentaires africains aux Etats-Unis. Jean-Marie TENO explique que le marché américain est intéressant dans la mesure où de nombreuses facultés possèdent un département africain qui peut acheter des films africains. Certains musées et certaines médiathèques achètent également des films africains.

Le regard américain sur l'Afrique est différent du regard français, en particulier dans le milieu universitaire où les études africaines existent depuis longtemps.

Jean-Marie TENO ne comprend pas pourquoi les ONG ne travaillent pas davantage avec les réalisateurs africains. Un intervenant souligne que cette remarque pertinente peut être étendue à d'autres domaines dans lesquels les Africains possèdent également des compétences.

Anne d'ORGEVAL explique que le CFSI a coproduit trois films documentaires. La question s'est posée de travailler avec des réalisateurs français ou avec des réalisateurs étrangers. Le CFSI étant débutant sur la question, il lui était nécessaire de comprendre au préalable comment fonctionne le système audiovisuel français. S'agissant de la construction du documentaire, il est malheureusement plus facile de travailler avec un réalisateur basé à Paris qu'avec un réalisateur à distance. Cependant si le CFSI reconduit ce projet, il fera sans doute appel à des réalisateurs africains.

Un membre du CFSI demande s'il serait possible d'adapter le documentaire au format de la série télévisée au vu de l'audience qu'atteignent les séries auprès des téléspectateurs africains. Jean-Marie TENO indique que plusieurs séries télévisées « documentaires » portant sur des problèmes quotidiens ont un certain succès au Cameroun. Sekou TRAORE ajoute qu'au Burkina Faso, certains réalisateurs avaient initié ce genre de série et obtenaient des financements via les ONG.

Samantha MAURIN met en perspective la difficulté à diffuser des films et des documentaires africains à la télévision française avec la représentation de l'Afrique qui est ancrée dans l'imaginaire collectif et qui peut rendre les chaînes de télévision prudentes par peur de malentendu.

Jean-Marie TENO explique qu'il y a trois ou quatre ans, plusieurs reportages sur l'Afrique ont été diffusés à la télévision française. Or ces films s'apparentaient presque à des campagnes de promotion pour les ONG qui travaillaient sur place. Ce genre de films pérennise une image de l'Afrique dans laquelle les populations sont incapables de résoudre leurs problèmes et attendent que les ONG trouvent une solution.

Melissa THACKWAY conclue sur la nécessité d'ouvrir les espaces d'expression européens afin que les films et les documentaires africains puissent y être diffusés au lieu d'y projeter les idées occidentales préconçues sur l'Afrique.

Les intervenants



Claude Gilaizeau

Il est Directeur de la société de production cinématographique [Les Production de la Lanterne](#). Orientées dès l'origine vers la création de courts-métrages de fiction et de documentaires à dominante sociale, les Productions de la Lanterne ont développé, au cours des années, une collaboration spéciale avec de jeunes réalisateurs. Dès 1990, Claude Gilaizeau et son équipe établissent des contacts avec des réalisateurs africains, ce qui les conduit à produire des films de fiction dans divers pays d'Afrique, notamment au Burkina Faso, au Tchad et au Sénégal. Il produit des courts métrages de jeunes réalisateurs comme Mahamat Saleh Haroun (Tchad) dont les films *Un Thé Au Sahel* (1997), *B400* (1997) et *Goi-Goi* (1995) sont primés un peu partout ou encore Joseph Kumbela, dont *Feizhou Laowai* (1998) remporte lui aussi de nombreux prix. Puis La Lanterne participe à la création de SAHELIS à Ouagadougou et coproduit, entre autres, les films de Dani Kouyaté et d'Issa Traoré De Brahim. Les productions de la Lanterne produisent également des documentaires, dont récemment, *Paulette Nardal* (2005) de Jil Servant, *Le château de notre mère* (2006) de Reynold Ismard ou *Souvenirs encombrants d'une femme de ménage* (2008) de Dani Kouyaté.



Jean-Marie Teno

Réalisateur, producteur et monteur camerounais, Jean-Marie Teno étudie la communication audiovisuelle à l'université de Valenciennes. Il travaille comme critique cinématographique pour *Bwana Magazine* puis comme monteur pour la télévision de 1985 à 1997. Il réalise *Schubbah*, son premier court-métrage documentaire en 1983. Depuis lors, il dirige films documentaires et films de fiction. Lyrique et provocateur, le cinéma de Jean-Marie Teno prend racine dans l'histoire postcoloniale et dénonce les difficultés sociales de l'Afrique contemporaine. Il aborde de multiples sujets comme la censure culturelle en Afrique (*Afrique, je te plumerai*), l'émigration (*Clando*), les droits humains et l'égalité entre les sexes (*Chef !*), l'impact d'une économie globale sur les pays en développement (*Vacances au pays*), la polygamie (*Le Mariage d'Alex*), il met en évidence les traumatismes des pays colonisés causés par les intérêts marchands et le christianisme (*Le Malentendu Colonial*). Avec son dernier film, *Lieux Saints*, il aborde la question de la diffusion des films Africains en Afrique au moment où les salles de cinéma continuent de fermer dans de nombreux pays. Jean-Marie Teno est également producteur de ses propres films avec la société [Les Films du Raphia](#). Et aujourd'hui il enseigne le cinéma à Hampshire College dans le Massachusetts.



Sékou Traoré

Diplômé en cinéma à l'Université de Ouagadougou, au Conservatoire libre du cinéma de Paris, et en sciences du langage de l'Université de Paris V René Descartes Sékou Traoré réalise en 1985 son premier court métrage, *Va*. 7 ans plus tard, il est l'un des trois créateurs de la société de Productions Sahelis Productions, qui deviendra une des plus importantes sociétés de production du Burkina Faso. Dans ce cadre, on

lui doit entre autre la production de *Sia le rêve du python*, de Dani Kouyaté, et de nombreuses réalisations telles que le court métrage *Gorel ou le mil promis* en 2003 et le documentaire *Les petits métiers du Sahel* en 2004.

Il donne régulièrement des stages en production cinéma ou écriture de documentaires dans des Ecoles Professionnelles en Afrique.

Depuis 2007, Sékou Traoré est dirigeant de sa propre société de production, Abissia Productions. Il a également participé, en tant que Directeur de production Afrique, au film *Un Homme qui crie n'est pas un ours qui danse*, de Mahamat Saleh Haroun qui a reçu le Prix du jury au Festival de Cannes 2010.

Le documentaire, un lanceur d'alerte ?

Le rôle joué par le documentaire dans la médiatisation d'un problème de société.

- Dans quelle mesure un documentaire peut-il être « lanceur d'alerte » ?
- Quelle est la spécificité du documentaire par rapport aux autres moyens d'interpellation ?
- Qu'est-ce qu'implique l'appropriation du genre documentaire par des réseaux militants ?

Résumé

Le réalisateur de documentaires se définit comme « lanceur d'alerte » dans la mesure où il porte à la connaissance des citoyens des éléments menaçants pour la société. Il alimente les débats et permet aux citoyens de prendre des décisions éclairées. Mais loin de n'être que lanceur d'alerte, le documentaire constitue également un outil pédagogique, un support de réflexion et de rêve.

La tendance est à la réduction des espaces pour les documentaires à la télévision. Plus grave, le formatage des espaces de diffusion risque de conduire à une simplification préjudiciable du contenu du film. L'alternative que constitue la diffusion au cinéma ne garantit pas, quant à elle, un retour sur investissement suffisant et nécessite un gros effort pour toucher un large public. Il existe de nouveaux espaces de diffusion, au-delà de la télévision et du cinéma, qui permettent de donner une autre vie aux documentaires, tels que les dvd, les projections-débats ou encore le web, mais la télévision reste essentielle, autant du point de vue financier que de l'audience. Internet constitue par ailleurs un bon relais d'informations et de promotion des documentaires.

Pour France 5, le documentaire a pour mission de diffuser des connaissances et des informations vraies, voire critiques, de manière à ce que le spectateur qui les reçoit puisse décrypter la réalité et ensuite participer au débat public. Les chargés de programmes se doivent donc de garantir la véracité des contenus qu'ils diffusent tout en en assurant la clarté pour le téléspectateur.

En amont de la diffusion, le fait même de filmer certains événements, comme des luttes de travailleurs, peut avoir des conséquences sur leur déroulement lorsque la caméra devient un acteur à part entière. La diffusion du film par la suite, peut avoir un impact sur le comportement des populations et des politiques qu'il met en lumière. Quand les réseaux militants s'approprient des documentaires, ceux-ci deviennent alors des outils au service de leurs idées.

Table-ronde animée par Christian BAUBY, rédacteur en chef de l'émission *Service public* sur France Inter

Diffusion d'extraits des films Le monde selon Monsanto de Marie-Monique Robin, Katanga Business de Thierry Michel et Lettre à Anna coproduit par Patrick Sibourd.

Les professionnels sont globalement inquiets de la situation du documentaire en France et notamment de son financement par la télévision qui était jusqu'à présent son principal canal de financement.

Marie-Monique ROBIN, réalisatrice et documentariste (auteur de *Le monde selon Monsanto, Torture made in USA, etc.*)

Il est de plus en plus difficile de réaliser des documentaires en raison de la longueur des investigations qu'ils demandent.

Thierry MICHEL, réalisateur et documentariste (auteur de *Mobutu, roi du Zaïre, Katanga Business, etc.*)

Je partage ce point de vue. Le film *Katanga Business* a nécessité plus de deux ans de travail et environ cinq séjours au Katanga¹ pour pouvoir suivre l'évolution de la mondialisation sur un terrain précis. J'ai pris le parti de réaliser deux versions, l'une plus complexe de deux heures pour le cinéma et l'autre plus rythmée et dynamique d'une heure trente pour la télévision. Après avoir démarché plusieurs chaînes de télévision, Arte a finalement accepté de diffuser mon documentaire dans ses deux versions. Cette situation est toutefois exceptionnelle et je rencontre les mêmes difficultés pour faire accepter mon prochain documentaire. Seules certaines chaînes conservent encore un intérêt pour ce genre de documentaires, notamment en Belgique, en Suisse et en Finlande. En revanche, il devient très difficile de diffuser des films expliquant la complexité du monde sur des chaînes de télévision françaises.

Marie-Monique ROBIN

En voulant trop formater un documentaire afin qu'il soit diffusé à la télévision, le réalisateur risque de véhiculer une vision simpliste et de s'attirer les critiques de ceux qu'il dénonce dans son film. Or il est en réalité possible d'expliquer des situations complexes sans tomber dans le simplisme dès lors que les spectateurs y sont réceptifs.

Patrick SIBOURD, directeur de la société de production Nour Films (*Lettre à Anna*)

Aucune télévision française n'a souhaité acheter le film *Lettre à Anna*, raison pour laquelle nous avons choisi de diffuser ce film au cinéma. Cette option n'est pas facile car la diffusion d'un documentaire au cinéma ne garantit pas un retour sur investissement. Il est nécessaire de réaliser en amont un travail préparatoire important en réunissant des partenaires (médias, associations, etc.).

¹ Une province de la République démocratique du Congo

Christian BAUBY

Aujourd'hui, seuls 16 % des documentaires français sont financés par la télévision contre 80 % en 1989. Hervé Guérin, existe-t-il un désintérêt global de la télévision publique pour le documentaire ?

Hervé GUERIN, conseiller de programmes à France Télévisions, responsable des documentaires sciences santé et environnement

J'estime que ce constat n'est pas fondé pour la télévision publique. Travaillant à France 5 depuis sa création, je peux assurer que la chaîne a produit de nombreux documentaires.

Marie-Monique ROBIN

Si les espaces pour les documentaires à la télévision se réduisent, y compris à France Télévisions, France 5 ne peut pas en être accusée. En revanche, il est honteux que les chaînes de télévision privées ne prévoient aucun espace pour les documentaires.

Patrick SIBOURD

France Ô produit également d'excellents documentaires.

Hervé GUERIN

Je ne suis pas le bon interlocuteur pour répondre aux questions que vous soulevez. Je travaille à France 5 depuis sa création. J'ai connu la Cinquième, France 5, le pseudo-rattachement à Arte et le rattachement à France Télévisions. Ces évolutions se sont accompagnées de difficultés grandissantes pour certains types de programmes. La Cinquième avait pour mission la diffusion de connaissances. Malheureusement, la qualité de ses programmes n'était pas réellement relayée et reconnue. Lors du rattachement à la chaîne à Arte, il est apparu que les nombreux sujets communs des deux chaînes ne pouvaient pas être coproduits parce qu'ils ne relevaient pas du même traitement.

Le documentaire lanceur d'alerte pourrait avoir pour fonction de repérer et d'encourager des lanceurs d'alertes dans le monde associatif ou dans le monde de l'entreprise afin de relayer leurs messages. Pour que le citoyen puisse participer au débat public, il lui faut accéder à des informations vraies. Le documentaire a donc pour mission de diffuser des connaissances et de convaincre les spectateurs par un choix de narration particulier.

Christian BAUBY

Marie-Monique Robin, vous réalisez des films engagés. Vous reconnaissez-vous dans cette notion de lanceur d'alerte ?

Marie-Monique ROBIN

Je me considère avant tout comme une journaliste. Albert Londres, que je considère comme un modèle, pensait le journalisme comme un quatrième pouvoir permettant d'alimenter les débats et de servir de pont entre les sociétés du monde. Cette conception requiert de prendre certains risques. Notre métier consiste à informer les citoyens afin qu'ils puissent prendre des décisions éclairées. En ce sens, le journaliste est un lanceur d'alerte.

Patrick SIBOURD

Le terme lanceur d'alerte fait référence à une personne ou à un groupe qui désigne des éléments qu'il considère menaçants pour l'homme, pour la société ou pour l'environnement dans lequel il vit et qui décide de les porter à la connaissance d'instances officielles, parfois contre l'avis de sa hiérarchie. La création de cette notion en 1999 visait à distinguer les lanceurs d'alerte des dénonciateurs et des délateurs. Or associer le terme documentaire au terme lanceur d'alerte réduit le documentaire. Il faut éviter d'enfermer le documentaire dans un programme didactique trop militant qui risque de glisser vers la propagande. Le documentaire constitue un outil pédagogique permettant de créer le sillon d'une réflexion et de reprendre éventuellement le message de lanceurs d'alertes. Le documentaire doit également être capable de créer du rêve pour ne pas être uniquement perçu dans une dimension dramatique permanente.

Thierry MICHEL

Mon documentaire sur le Katanga dénonce le pillage mais évoque également la nécessité de reconstruction d'une province. Je m'oppose au manichéisme réducteur. Le travail documentaire que je mène nécessite tout d'abord de capter la réalité dans sa complexité et sur le long terme. Ensuite, il faut décrypter cette réalité et susciter un bilan de mémoire.

Il existe deux niveaux dans le documentaire lanceur d'alerte : le décryptage de la réalité et la dynamique de partage qu'implique le film. La diffusion d'un documentaire requiert de revenir sur le terrain analysé dans ledit documentaire afin de susciter une réflexion collective.

Christian BAUBY

Le cinéma constitue-t-il un canal de diffusion important des documentaires ?

Marie-Monique ROBIN

Les documentaires ont plusieurs vies, notamment à travers les DVD et les projections-débats en salle de cinéma. J'essaie de plus en plus d'intégrer le web en tant que canal de diffusion, non pas pour remplacer la télévision ou le cinéma mais en tant que support complémentaire permettant de revoir les documentaires qui ont été diffusés à la télévision ou au cinéma.

Mon prochain documentaire établit un lien entre les produits chimiques qui contaminent la chaîne alimentaire et les maladies chroniques qui sont en pleine explosion (cancers, maladies neuro-dégénératives, problèmes de reproduction, etc.). Il s'agit de démontrer que le système de réglementation et d'évaluation des produits chimiques qui est censé nous protéger sur la base du concept de la « dose journalière admissible » n'est absolument pas sérieux.

Hervé GUERIN

Le développement du documentaire sur le web ne constitue pas mon activité principale. Les modes de consommation des documentaires et des films sont très variés. Il est difficile de mesurer combien de spectateurs ont réellement suivi un film du début à la fin à la télévision ou sur le web. Les chiffres d'audience sont très conséquents à la télévision. Or il nous est reproché de réunir une faible audience avec nos documentaires et de ne plus constituer un média de masse.

Christian BAUBY

Développer le documentaire sur le web et faire appel au financement du public permettent-ils de faire vivre le documentaire ?

Thierry MICHEL

Tout d'abord, il n'est pas possible d'éviter le piratage des films sur le web. A titre d'exemple, il existe aujourd'hui onze versions piratées différentes de mon documentaire *Mobutu, roi du Zaïre*. Or dans la mesure où de nombreux Africains ne peuvent pas payer le prix réel d'un DVD, le piratage est positif.

La vision d'un documentaire sur le web n'est pas nécessairement attentive et complète. Je ne crois pas non plus à la VOD. En revanche, il est extrêmement important pour un réalisateur de pouvoir diffuser son film en salle de cinéma et de susciter des réactions dans le public et dans la presse. Toutefois, le retour sur investissement d'une sortie d'un documentaire en salle reste généralement très mince par rapport au retour que peut attendre un réalisateur en vendant son documentaire à une chaîne de télévision. Seule la télévision permet en réalité d'attirer un public important. Certes, les programmeurs de télévision font face à une inflation de projets de films et de documentaires et doivent donc faire des choix difficiles. Il n'est par ailleurs pas possible d'échapper à la concurrence de l'audimat qui guide dans un certain sens le choix des programmes.

Hervé GUERIN

N'avons-nous pas fabriqué un public qui ne parvient plus à entrer dans des sujets longs si ce n'est dans les salles de cinéma ? Il paraîtrait que le taux d'attention d'un téléspectateur ou d'un internaute ne dépasse pas six minutes quel que soit le sujet sur lequel porte cette attention, à tel point qu'un internaute qui resterait plus de six minutes sur une page web serait considéré comme inactif. Soit les professionnels se basent sur un système de lecture de la consommation du public qui n'est pas clair, soit la tendance culturelle prend un tournant dramatique.

Patrick SIBOURD

Le web constitue plutôt un relais viral d'informations. Nous avons utilisé les réseaux sociaux du web pour promouvoir la sortie de *Lettre à Anna* au cinéma, faute d'avoir pu vendre le film à des chaînes de télévision. Pour autant, je ne pense pas que ce type de documentaires ait pour vocation d'être diffusé sur le web en premier lieu. Au contraire, il semble que le public ait tendance à revenir vers le cinéma pour y visionner des documentaires. La dimension émotionnelle d'un film est beaucoup plus forte en salle de cinéma qu'à la télévision ou sur le web. Il existe une sorte de rapport vivant avec le public au cinéma qui n'existe pas avec la télévision ou le web.

Christian BAUBY

Comment les spectateurs réagissent-ils à la diffusion du film *Lettre à Anna* en salle de cinéma ?

Patrick SIBOURD

Il existe différents types de spectateurs. Les spectateurs avertis visionnent le film comme s'il s'agissait d'un devoir citoyen, ils le recommandent à leur entourage et font circuler l'information. Ces spectateurs sont souvent plus militants que ne l'est le film lui-même. D'autres spectateurs sont simplement curieux, tandis que d'autres encore ont pris l'habitude de se rendre au cinéma. Des points de vue différents se rencontrent.

Christian BAUBY

Comment sont sélectionnés les documentaires à France Télévisions ?

Hervé GUERIN

Les critères de sélection diffèrent selon que les documentaires traitent de science, de santé ou d'environnement (les trois domaines dont j'ai la charge). En matière scientifique, la ligne éditoriale qui sera probablement maintenue à France Télévisions s'attache particulièrement à la science contemporaine. Celle-ci vise à donner au public les moyens de comprendre les nouvelles technologies actuellement mises sur le marché. Il s'agit également de diffuser des documentaires critiques. J'ai notamment choisi de diffuser plusieurs documentaires sur les nanotechnologies afin de rendre accessible ce sujet compliqué qu'un seul documentaire de 52 minutes ne pouvait pas résumer sans verser dans le simplisme.

En matière de santé, il existe une ambiguïté entre l'information pure et la communication issue des publications de centres de recherche ou de laboratoires pharmaceutiques qui préparent la sortie de leurs innovations sur le marché. A cet égard, le documentaire *Les Médicamenteurs* décrypte de manière critique les étapes précédant la mise sur le marché d'un médicament. Il s'agit d'un documentaire lanceur d'alerte en ce qu'il éclaire pour les téléspectateurs une zone obscure qui était perçue comme uniquement accessible aux spécialistes.

Enfin en matière d'environnement, il existe depuis longtemps une réelle sensibilité sur le sujet, voire une obsession sur le thème du réchauffement climatique qui me conduit à diffuser plus de documentaires à ce sujet que je ne le souhaite en réalité. J'essaie toutefois de rééquilibrer le poids des thèmes environnementaux dans le choix des programmes en essayant d'associer l'axe du développement durable avec celui du réchauffement climatique. Globalement, les programmes sont choisis selon les critères de clarté et d'accessibilité pour le public.

Christian BAUBY

Vous arrive-t-il de défendre un documentaire jugé trop engagé ou trop critique ?

Hervé GUERIN

Tout à fait. D'ailleurs, j'estime que je ne devrais pas être le seul à le faire dans ma profession. Les chargés de programme doivent se porter garants de la véracité des propos des documentaires qui sont diffusés par la chaîne de télévision pour laquelle ils travaillent.

Diffusion d'un extrait de documentaire retraçant les projections du film Katanga Business de Thierry Michel en République Démocratique du Congo (RDC).

Thierry MICHEL

Des espaces d'expression se sont créés dès la projection du film *Katanga Business* en RDC. Au fur et à mesure des 23 projections, la tension montante a conduit le gouvernement à intervenir.

Le travail des ONG est essentiel mais il s'agit d'un travail d'appoint. Les ONG ne font pas le développement. Le développement économique des pays africains signifie d'abord qu'ils puissent profiter des richesses qui sont les leurs, comprendre les mécanismes de la mondialisation et posséder un Etat suffisamment fort pour empêcher le pillage ou l'auto-pillage de leurs richesses.

La Commission sénatoriale de RDC a mené une enquête pour analyser les perceptions fiscales dans le secteur minier de la province du Katanga. Alors que le montant total des impôts sur les sociétés s'élève officiellement à 14 millions d'euros, seulement 7 000 euros sont effectivement encaissés par la Caisse générale des impôts. Pourtant, d'après ce que les entreprises affirment avoir payé, l'Etat collecterait en réalité 81 millions d'euros. Il est essentiel que les Etats africains parviennent à gérer leur fiscalité afin de se développer. Il s'agit d'une exigence forte.

Christian BAUBY

Pour revenir à la thématique de la table ronde, le documentaire comme lanceur d'alerte peut être efficace mais il n'est pas suffisant pour donner un éclairage sur des données très complexes.

Débat avec la salle

Un réalisateur soulève la question de l'uniformisation de la forme du documentaire (le formatage) et de ses raisons, à savoir un manque de moyens ou une autocensure *a priori*. Hervé GUERIN remarque qu'il existe de nombreux types de récits différents et qu'il ne refuse pas de projet de documentaire au prétexte qu'il ne correspondrait pas à un format préétabli.

Thierry MICHEL signale que le magazine a pris le pas sur le documentaire en termes d'audience télévisuelle. Si le format « commentaire – interview » est plutôt répandu parmi les documentaires télévisés, le téléspectateur a de plus en plus besoin d'être accompagné par le réalisateur pour comprendre le documentaire. Cette tendance à la « peoplisation » des documentaires diffusés à la télévision illustre l'impossibilité actuelle à produire les mêmes types de documentaires pour la télévision et pour le cinéma. Thierry MICHEL a donc choisi de produire deux versions de *Katanga Business*. Le documentaire de création devient peu à peu une œuvre rare, difficilement diffusable à la télévision et difficilement finançable.

Patrick SIBOURD indique que les chaînes de télévision françaises ont refusé d'acheter *Lettre à Anna* au prétexte que ce documentaire ne posait pas les enjeux assez rapidement et qu'il n'était pas suffisamment didactique pour le public français. Par ailleurs, il semblerait que France Télévisions prépare un sujet autour d'Anna Politovskaïa et qu'il serait compliqué pour le groupe français de programmer deux documentaires sur le même thème en l'espace de 18 mois.

Un étudiant en journalisme revient sur la mission qu'a le documentaire de capter la réalité. Les films de Thierry Michel lui ont donné l'impression que les personnages évoluaient et changeaient de comportement en présence de la caméra. Il souhaiterait savoir comment le documentaire peut éviter ce biais afin de jouer pleinement son rôle de lanceur d'alerte.

Thierry MICHEL concède que le documentaire conduit à une certaine mise en fiction du réel dans la mesure où la caméra influence les comportements. Les documentaristes se positionnent plutôt comme des veilleurs et des passeurs d'information. Dans *Katanga Business*, la première grève n'est pas filmée par des télévisions locales car elles risqueraient de se mettre en danger et qu'un tel reportage ne pourrait jamais être diffusé. Lors de la deuxième grève, la présence de la caméra de Thierry MICHEL empêche la police d'entrer, ce qui conduit les grévistes à lui demander de revenir tous les jours afin d'éviter de se faire brutaliser par la police. La caméra devient alors un acteur à part entière qui permet aux grévistes de continuer à manifester et d'obtenir une négociation avec le gouvernement, même si celle-ci ne dure pas longtemps. Il faut parvenir à placer les personnages dans des situations révélatrices. Lorsque Thierry MICHEL emmène le Ministre des mines congolais sur un site ayant servi de déversoir pour de l'uranium, l'Etat se retrouve piégé par la caméra. En ce sens, le documentaire joue un rôle dans la réalité des événements qu'il dépeint.

Christian BAUBY rebondit sur ce récit pour demander à Thierry Michel comment il a été perçu par ses confrères journalistes en RDC. Thierry MICHEL explique qu'il travaille avec des journalistes locaux. Toutefois, le journalisme africain est souvent « alimentaire », les journalistes étant payés pour couper les articles et censurer l'information. La presse est majoritairement étouffée, à l'exception de la radio Okapi qui est entièrement financée par les Nations unies et par la Fondation hironnelle. Or les pressions visant à mettre fin à la mission des Nations unies en RDC (MONUC) ont notamment pour but de faire disparaître la radio Okapi.

Un participant s'étonne que le gouvernement congolais n'ait pas demandé à Thierry Michel de supprimer la séquence tournée avec le Ministre des mines sur le site ayant servi de déversoir de déchets d'uranium. Il demande par ailleurs si la coopération de Thierry Michel avec des journalistes locaux ne met pas ces derniers en danger. Thierry MICHEL explique avoir envoyé des photographies le soir même de la séquence sur le site minier à des agences de presse, à des télévisions internationales ainsi qu'à l'ambassade de Belgique afin de se protéger. Il a rapidement quitté le Katanga mais a brutalement été interpellé à Kinshasa par le Ministre des mines. Bien qu'il ait dû quitter la RDC temporairement, il est toutefois devenu populaire auprès des populations congolaises, ce qui le place dans une situation très particulière. Il explique son succès par le fait qu'il prolonge ses documentaires par des livres et des œuvres photographiques qui retracent une mémoire historique et sociologique plus longue du pays.

Une participante souhaite comprendre l'articulation entre le documentaire d'auteur et le documentaire destiné à la télévision. Hervé GUERIN explique que le choix des documentaires ne répond pas à une commande. Si son travail consiste à émettre un jugement sur les projets qu'il reçoit, il a également pour mission d'initier des projets sur des thèmes particuliers qui cadrent avec la ligne éditoriale de France 5, sans toutefois passer de commande auprès de documentaristes. La chaîne de télévision collabore toujours étroitement avec les réalisateurs et les producteurs de documentaires. Il ne s'agit pas d'un appel d'offres mais de discussions avec les réalisateurs et les producteurs qui travaillent ensuite pour proposer un projet.

Thierry MICHEL considère qu'un documentaire est un succès si le producteur, le réalisateur et le diffuseur s'accordent sur le même projet. Il se dit favorable au système de la commande de documentaires par les chaînes de télévision car cela permet d'éviter à des documentaristes de réaliser des films qui ne sont finalement pas diffusés. Les chaînes de télévision possèdent une certaine sensibilité sur des sujets de documentaires. Thierry MICHEL donne l'exemple de son documentaire sur l'Iran qui lui avait été commandé par la chaîne belge RAI 3 et qui l'avait conduit à se déplacer en Iran juste au moment des attentats du World Trade Center. Toutefois, ce dialogue fructueux qui existe au sein des télévisions belges et suisses devient peut-être difficile en France en raison du trop plein de projets de documentaires auxquels les chaînes de télévision sont confrontées.

Une participante soulève la question de la place des spectateurs qui se demandent comment ils peuvent agir après avoir visionné un documentaire lanceur d'alerte. Un tel documentaire doit permettre aux spectateurs de s'approprier le sujet et d'agir. Thierry MICHEL indique que les documentaires peuvent modifier une politique à un moment donné. En RDC, les hommes politiques doivent tenir compte des réalités qui ont été révélées dans *Katanga Business*.

Patrick SIBOURD estime que l'appropriation du documentaire par les réseaux militants permet d'aller plus loin encore que son appropriation par le public. Dans ce cas, le film n'est pas une finalité en soi mais un outil permettant de diffuser des idées et d'engager le débat auprès d'un public pertinent.

Une participante demande à Thierry Michel s'il a dû payer pour obtenir des informations pour son documentaire *Katanga Business* et ce qu'il pense de cette méthode. Thierry MICHEL indique qu'il possède une grande expérience des gardes à vue en RDC et qu'il a joué un véritable jeu du « chat et de la souris » avec les autorités. Il affirme toutefois ne pas avoir dû payer pour obtenir des informations auprès de la population qui, en général, le protégeait. En revanche, les autorités et les militaires essaient toujours d'intimider voire de racketter les réalisateurs, d'où la nécessité de prévoir un petit budget, sans pour autant se laisser intimider. Pour ses assistants, Thierry MICHEL essaie toujours de choisir des personnes dont le statut leur assure déjà une protection, comme des correspondants de chaînes internationales. Il arrive toutefois que des assistants reçoivent des menaces de mort, ce contre quoi il faut réagir immédiatement en avertissant les autorités.

Les intervenants



Hervé Guérin

Permettant à la science de bénéficier d'une diffusion assez abondante sur une grande chaîne de télévision, Hervé Guérin est un acteur bien connu de tous les producteurs de documentaires scientifiques. Il débute sa carrière en 1970 comme assistant-réalisateur à l'ORTF puis à la Société française de production. A ce titre, il collabore à de nombreuses émissions (variétés, documentaires, téléfilms ou séries). Jusqu'en 1986, il s'investit fortement au niveau de la coordination des programmes régionaux et crée l'Agence des programmes interrégionaux à France 3.

Il s'engage ensuite directement dans la réalisation documentaire et signe une dizaine de documentaires dont *Les enfants de la Révolution*, ou encore *La Marseillaise...*

En novembre 1994, Hervé Guérin rejoint La Cinquième où il est successivement en charge des émissions littéraires et scientifiques, puis responsable du service « Sciences Santé Environnement et Proximité ». Par la suite il devient responsable des documentaires Sciences santé environnement de France 5. Hervé Guérin est aujourd'hui conseiller de programmes à France Télévisions, sur le pôle Nature Sciences Découverte, où il est en charge des documentaires Sciences santé et environnement.

En 1998, l'association des musées et centres pour le développement de la culture scientifique, technique et industrielle lui décerne le prix Hubert-Curien, récompensant une personnalité œuvrant pour la reconnaissance de la culture scientifique.



Thierry Michel

Cinéaste, photographe et journaliste, des mines de charbon aux prisons, du Brésil et du Maghreb à l'Afrique noire, Thierry Michel dénonce les détresses et les révoltes du monde, mêlant parfois fiction et réalité. Né le 13 octobre 1952 à Charleroi en Belgique, dans une région industrielle surnommée "Le Pays Noir", Thierry Michel engage à 16 ans des études à l'Institut des Arts de Diffusion, à Bruxelles. En 1976, il entre à la télévision belge où il réalise de nombreux reportages de par le monde. C'est ensuite le passage au cinéma. Il va alterner deux longs-métrages de fiction et de nombreux documentaires internationalement reconnus, primés et diffusés. Parmi ceux-ci *Gosses de Rio* (1990), *Zaire, le cycle du serpent* (1992), *Donka, radioscopie d'un hôpital africain* (1997), *Mobutu, roi du Zaire* (1999), *Iran sous le voile des apparences* (2003), *Congo River* (2005) et [Katanga Business](#) (2009). Thierry Michel est aujourd'hui professeur et enseigne le « Cinéma du Réel » à l'Institut des Arts de Diffusion et à l'université de Liège. Il est l'auteur de deux livres de photos/textes sur l'Afrique et dirige également de nombreux séminaires sur l'écriture et la réalisation documentaire de par le monde.

[Les Films de la Passerelle](#)



Marie-Monique Robin

Lauréate du prix Albert-Londres en 1995, Marie Monique Robin est journaliste de presse écrite et réalisatrice. Elle débute sa carrière sur France 3 Région puis intègre des agences telles que CAPA ou Point du Jour avant de devenir journaliste indépendante. Marie Monique Robin a signé plus d'une trentaine de documentaires dont plusieurs ont été primés lors de festivals et événements internationaux. Ses films sont souvent le fruit d'une longue enquête de terrain et offrent un regard critique sur la situation

des droits de l'Homme. Dernièrement, elle a réalisé *Le monde selon Monsanto*, une enquête sur la multinationale Monsanto, leader mondiale des biotechnologies, en particulier sur le marché des OGM et *Torture Made in USA* sur la pratique de la torture aux Etats-Unis. Elle est aussi l'auteure de plusieurs ouvrages, dont *Voleurs d'organes, enquête sur un trafic* (Bayard, 1996), *Les 100 photos du siècle* (Le Chêne / Taschen, 1999), *Escadrons de la mort, l'école française* (La Découverte, Paris, 2004, 2008) et *L'Ecole du soupçon. Les dérives de la lutte contre la pédophilie* (La Découverte, Paris, 2006).

[Le blog de Marie-Monique Robin](#)



Patrick Sibourd

Après avoir travaillé dans l'édition, Patrick Sibourd débute sa carrière cinématographique par la réalisation du documentaire *La traversée du Jardin* sur une « mémoire algérienne ». Tour à tour, il va ensuite s'investir dans la production et la distribution de documentaires. Il possède de fait une large connaissance du fonctionnement de ce milieu. En 2008, il fonde [Nour Films](#), société de distribution de films, qui coproduit et distribue la version cinéma du film documentaire [Lettre à Anna](#) consacré à Anna Politkovskaïa, sorti le 18 novembre dernier, et toujours dans les salles en France.

Le web documentaire, un nouvel espace d'expression pour la société civile?

Les nouvelles formes d'expression visuelle sur le Web et leur appropriation par les acteurs de la société civile.

- Qu'est-ce qui caractérise le web documentaire par rapport aux médias traditionnels ?
- Comment peut-il favoriser l'expression de la société civile et servir la mobilisation citoyenne ?
- Quel est l'accès des sociétés civiles du Sud à ces nouvelles formes d'expression ?

Résumé

Le web documentaire va au-delà du documentaire en introduisant de nouveaux auteurs, sujets, formats et modes de diffusion, et en intégrant la notion d'interactivité.

Le web documentaire *Témoins du dedans*, cofinancé par l'UNICEF, répondait à une volonté d'apporter un regard différent sur la RDC tout en impliquant dans la fabrication du film les jeunes avec lesquelles l'organisation travaillait. Le support permettait de combiner une partie journalistique d'interviewes filmées et de textes expliquant le contexte avec des vidéos brutes, filmées par les jeunes.

Si l'usage du web documentaire est peu développé en Afrique, il s'agit d'un bon outil pédagogique et de sensibilisation aux questions du développement au Nord. Le format multiforme et interactif du support permet à l'utilisateur de devenir acteur à part entière et de s'approprier plus facilement le sujet. Le réalisateur doit toutefois éviter le piège qui consiste à privilégier le visuel sur le discours, sous peine de verser dans la simplification et de perdre l'attention de l'utilisateur.

Le web documentaire est actuellement à la mode et bénéficie de différents guichets en ce qui concerne les financements publics. Mais il n'échappe pas aux règles de la production et de la diffusion et sa fabrication reste coûteuse.

Table-ronde animée par Christophe GINISTY, président d'Internet sans frontières (auteur de *Allons enfants de l'Internet !*)

L'association Internet sans frontières a été créée en 2008 pour promouvoir la liberté d'expression sous toutes ses formes sur Internet.

Le web documentaire n'est pas simplement un documentaire diffusé sur Internet. Le mariage du web et du documentaire est très intéressant du point de vue social et sociétal. Si le phénomène Internet a démarré de façon commerciale vers 1995, son réel décollage date du moment où les personnes ont pu s'exprimer sur le web, soit au début des années 2000 lorsque les technologies ont été simplifiées. Il existe aujourd'hui près d'1,5 milliard d'internautes dans le monde.

L'expression des individus sur Internet a commencé au nom de la volonté de partager l'information et de témoigner. L'un des sites précurseurs en la matière a été créé en Corée du Sud en tant que plateforme participative citoyenne. N'importe quel Sud-coréen pouvait en effet poster des billets, des photos et des témoignages aux côtés de ceux de journalistes, tandis que la rédaction contribuait à éditorialiser les points de vue. Aux Etats-Unis, Al Gore a très tôt investi dans une plateforme télévisée permettant de contrecarrer les informations des médias républicains en offrant la possibilité aux citoyens américains d'y poster des témoignages.

Le web documentaire introduit de nouveaux auteurs, sujets, formats et modes de diffusion. Sa durée de vie est également particulière dans la mesure où Internet représente à la fois le média de l'instantanéité et celui de la mémoire. Le web documentaire permet par ailleurs une plus grande interactivité, ce qui a pour conséquence d'influencer son contenu.

Nous ne regardons pas Internet ; Internet regarde nos sociétés et notre monde.

Judith RUEFF, directrice de la société de production de web documentaires Ligne4 et Bénédicte JEANNEROD, directrice de la communication à l'UNICEF France, responsables de la production du web documentaire *Témoins du dedans*

Témoins du dedans est le premier web documentaire produit par la société Ligne4. Il est publié sur le site du *Monde.fr*² et a été cofinancé par l'Unicef. Les « témoins du dedans » sont de jeunes Congolais de Goma³ qui racontent l'histoire de leur pays et de la crise humanitaire que traverse leur région depuis quinze ans. Ce web documentaire a nécessité à la fois un travail de journalisme et la production, par ces jeunes Congolais, de vidéos tournées dans les camps de déplacés.

Diffusion d'un extrait du web documentaire Témoins du dedans.

Après une courte introduction non interactive, l'internaute peut cliquer sur l'un des cinq narrateurs qui offrent des témoignages distincts en renvoyant à des vidéos qu'ils ont tournées et qui n'ont pas été retouchées. Chaque mot clé renvoie à une vidéo particulière.

² A voir sur : http://www.lemonde.fr/international/visuel/2010/05/12/temoins-du-dedans-la-crise-au-congo-racontee-par-les-congolais_1347272_3210.html

³ Ville de l'est de la République démocratique du Congo

Le choix de la RDC s'explique en raison des nombreuses équipes que l'Unicef y déploie. L'Unicef souhaitait en outre apporter un regard différent sur cette région. Or il existait déjà une forte mobilisation de jeunes Congolais issus des parlements des enfants et participant à la vie politique et sociale de leur pays, avec lesquels l'Unicef mène des programmes. Ces trois aspects ont conduit l'Unicef à se tourner vers la société Ligne4 qui débutait justement dans le web documentaire.

Le projet a été mené grâce à la société Ligne4 car il devait disposer d'un diffuseur pour bénéficier d'aides du CNC. Les sites web du *Monde.fr* et de l'Unicef constituent ses principaux canaux de diffusion. La vie de ce documentaire représente maintenant un enjeu majeur. Il est diffusé au sein du réseau Unicef France dont une grande partie des 6 000 bénévoles ont besoin de ce type d'outil pour animer des conférences et des événements comme ce séminaire. Les autres comités francophones de l'Unicef ont également été sollicités pour l'utiliser.

Christophe GINISTY

Quelle est l'importance de la diversité de parole dans le web documentaire et en quoi le web documentaire apporte-t-il une réponse à ce besoin de diversité et de singularité ?

Florence LEMOINE-MINERY, responsable du Programme Médias au Groupe de recherche de recherche et d'échanges technologiques (GRET)

Le GRET monte des programmes d'appui pour aider les médias écrits et audiovisuels des pays dans lesquels il intervient, à se développer. Le GRET a jusqu'à présent très peu utilisé le web documentaire, notamment parce que son usage professionnel est peu répandu parmi les journalistes africains. Toutefois, le web documentaire est intéressant en ce qu'il permet d'expliquer la démarche et les résultats d'un projet de développement de long terme. Il s'agit d'un outil pertinent pour médiatiser le développement.

Christophe GINISTY

Géraldine Delacroix, quelle est votre vision de la dimension participative du web documentaire et de ce besoin de témoigner pour enrichir l'information ?

Géraldine DELACROIX, journaliste, éditrice du Club Mediapart

La force participative est très importante chez Mediapart. Notre site web comprend une partie journalistique sur laquelle les internautes peuvent apporter leurs commentaires et une partie dédiée au club qui contient toutes les contributions des abonnés, dont la plupart proviennent du Nord. Environ trente à cinquante articles sont publiés chaque jour par les abonnés alors que la production journalistique de Mediapart atteint environ dix articles par jour. Les internautes sont très désireux de publier des informations qui complètent le journal et qui apportent des points de vue sur la situation actuelle. Le site permet un large débat et abrite une forte richesse de témoignages de la société civile.

Christophe GINISTY

Cyril Cavalié, comment percevez-vous le lien entre la contribution citoyenne et l'activisme ?

Cyril CAVALIE, coauteur d'*Un nouvel art de militer*

La société d'information postindustrielle du XXI^e siècle témoigne d'une envie de médiatiser l'action. Dans le livre *Un nouvel art de militer*, Sébastien Porte et moi-même nous sommes intéressés à des collectifs militants concevant leurs actions dans l'espace public comme des actes de communication qu'ils essaient de faire rentrer dans le champ médiatique. A cet égard, le web documentaire permet potentiellement à son auteur d'être son propre média, de raconter sa propre histoire, de livrer ses propres témoignages et de contribuer à délivrer des messages, à participer au débat public, à s'engager et à favoriser un échange. Le web documentaire crée du lien social. Souvent, les web documentaires sont hébergés par des médias qui offrent la possibilité aux internautes de réagir *via* la rédaction de commentaires. La richesse de l'information que le web documentaire propose est également intéressante à travers les textes, les photos, les cartes et les liens hypertextes permettant d'approfondir les sujets abordés. Le web documentaire peut enfin faire œuvre de solidarité.

Christophe GINISTY

J'entends souvent que le web ne serait pas forcément plus sincère et plus authentique que les médias traditionnels. Les citoyens pourraient même manipuler l'opinion plus aisément à travers le web. Quelle est votre position par rapport à cette accusation ?

Géraldine DELACROIX

L'authenticité d'un web documentaire se trouve dans la parole qui est exprimée de manière brute sans le filtre journalistique ; elle découle de l'absence de médiation. En effet, les journalistes portent inévitablement un regard et sélectionnent les personnes qu'ils interviewent.

Christophe GINISTY

Pensez-vous qu'un média traditionnel aurait pu réaliser de manière aussi authentique un sujet comme celui du web documentaire *Témoins du dedans* ?

Judith RUEFF

Les interviewees de ces jeunes auraient très bien pu se retrouver dans un documentaire télévisé, de même que la partie explicative que le web documentaire propose par écrit. En revanche, un documentaire télévisé n'aurait pas diffusé d'images brutes. Or le web documentaire a justement pour particularité de combiner une partie journalistique professionnelle et le travail d'amateurs qui s'assument comme tels et qui agissent en tant que citoyens. Notre travail de journalistes a consisté à construire un web documentaire à partir du regard authentique de ces jeunes Congolais.

Bénédicte JEANNEROD

Il était fondamental de ne pas intervenir sur le fond du discours de ces jeunes. Ligne4 a assuré l'environnement documentaire afin d'apporter une explication du conflit la plus juste possible tandis que l'Unicef a simplement donné les moyens à ces jeunes d'exprimer leur point de vue. L'idée du web documentaire consiste rapporter le regard brut et non éditorialisé de ces jeunes.

Christophe GINISTY

Quelles sont les clés permettant de décoder ces informations brutes sur un web documentaire ?

Géraldine DELACROIX

Témoins du dedans mélange la parole de ces jeunes citoyens et un travail journalistique qui a consisté à médiatiser cette parole. Le web documentaire constitue un art encore difficile à produire qui demande de nombreuses compétences (Internet, vidéo, graphisme, etc.) et, par conséquent, de travailler en équipe. Mediapart et la société civile dans son ensemble ne sont pas encore tout à fait capables de réaliser des web documentaires.

Cyril CAVALIE

Le web documentaire doit éviter que la forme l'emporte sur le fond. Un récent web documentaire sur l'industrie carcérale américaine m'a tellement ébloui par son interface sophistiquée que j'en ai perdu le fil du récit et que j'ai senti la réalité se dérober alors qu'il s'agissait d'une enquête très sérieuse. Le web documentaire court le risque de privilégier le visuel sur le discours et de céder à la simplification du message, à la fragmentation de l'analyse et à l'ivresse créative.

Christophe GINISTY

Quelles caractéristiques le web documentaire possède-t-il et qui le distinguent positivement d'un média traditionnel ? Est-ce sa capacité à proposer une alternative ?

Géraldine DELACROIX

Je ne suis pas forcément d'accord avec l'opposition entre Internet et les médias dits traditionnels dans la mesure où les plupart des journaux, des télévisions et des radios possèdent des sites web et diffusent de nombreuses informations sur Internet. *Témoins du dedans* est d'ailleurs diffusé par l'Unicef et *LeMonde.fr* qu'on peut qualifier de médias traditionnels.

Le web documentaire permet à l'internaute de choisir librement sa manière de le visionner. Chaque internaute aura ainsi un mode de lecture différent. Un bon web documentaire doit réussir à tenir l'internaute en haleine en l'incitant à naviguer parmi toutes les informations qu'il propose.

Christophe GINISTY

Existe-t-il un modèle économique de web documentaire ?

Judith RUEFF

Témoins du dedans a bénéficié d'un financement classique combinant des contributions publiques avec le CNC qui dispose d'un guichet finançant expressément les web documentaires à hauteur de 50 % maximum, des soutiens de partenaires institutionnels ou privés comme l'Unicef, et l'apport du diffuseur, en l'occurrence *LeMonde.fr*. Il ne s'agit

toutefois pas du seul modèle économique. Tous les projets de web documentaires ne bénéficient pas de subventions publiques.

Florence LEMOINE-MINERY

J'envisage le web documentaire comme l'une des activités d'un projet de développement qui pourrait illustrer en images l'utilisation des financements octroyés par les bailleurs de fonds pour mener une activité. Un web documentaire pourrait facilement être financé dans le cadre d'un projet de développement de deux ou trois ans pour un montant d'environ 6 000 ou 7 000 euros.

Christophe GINISTY

Le web documentaire constitue-t-il une chance pour les jeunes qui veulent devenir journalistes ?

Géraldine DELACROIX

Le web documentaire constitue une mode. Tous les étudiants en journalisme rêvent d'en réaliser un. Il ne s'agit toutefois pas de la seule voie possible. La réalisation d'un web documentaire est en effet longue et compliquée.

Bénédicte JEANNEROD

Le web documentaire n'échappe pas aux règles de la production et de la diffusion. L'enjeu du financement reste crucial. Même si *Témoins du dedans* privilégie un regard amateur, il ne s'agit pas d'un web documentaire amateur mais d'un projet coûteux en termes d'argent, de temps et de formation.

Débat avec la salle

Un participant souhaiterait savoir comment faire pour rendre un web documentaire rentable et s'il est impératif de trouver un diffuseur, un média et/ou un bailleur de fonds. Judith RUEFF explique que les sites web d'information (*LeMonde.fr*) ou de télévision (Arte, France 5, France 3) constituent l'un des modes de diffusion possible. Il est également possible de trouver des bailleurs de fonds institutionnels, non gouvernementaux ou privés (entreprises). Les contraintes que ces bailleurs de fonds imposent laissent toutefois moins de liberté éditoriale qu'un site journalistique.

Un participant soulève la question du coût d'un web documentaire et de la possibilité pour les acteurs du développement de se permettre ce type de produit. Bénédicte JEANNEROD indique que la production de *Témoins du dedans* a coûté 50 000 euros, sur lesquels l'Unicef a apporté 18 000 euros. Ce coût ne prend toutefois pas en compte le temps passé par les équipes sur le terrain ni le matériel mis à la disposition des jeunes Congolais. Le web documentaire *Témoins du dedans* n'est pas rentable financièrement dans la mesure où l'Unicef ne le vend pas. En revanche, l'Unicef sera satisfait quand le site du *Monde.fr* lui indiquera combien de milliers ou de millions de clics il a enregistré pour ce web documentaire en deux ans de mise en ligne.

Un participant s'inquiète de ce que le format multiforme et interactif du web documentaire risque de fragmenter son discours. Le web documentaire semble partir du principe que le spectateur est un « zappeur » dont la concentration ne dépasse pas six minutes. Géraldine DELACROIX explique que le web absorbe toutes les formes de création audiovisuelles et écrites, ce qui explique son aspect fragmenté. Le site de Mediapart diffuse des articles et des vidéos à la fois courts et longs. Choisir sa narration dans un web documentaire cohérent ne signifie pas fragmenter son discours mais l'apprécier d'une manière personnelle plutôt que de subir un récit imposé par le réalisateur.

Christophe GINISTY ajoute que le web représente une occasion pour les citoyens de s'exprimer. L'interactivité du web découle de son fonctionnement même. Le contenu doit s'adapter au média sur lequel il est exposé.

Judith RUEFF rappelle que *Témoins du dedans* ne constitue qu'un exemple de web documentaire et non un modèle. Sa fragmentation s'explique par la juxtaposition de courtes vidéos tournées par les jeunes et d'un récit. Par ailleurs, l'écriture Internet diffère de l'écriture télévisuelle. Il s'agit d'une écriture multimédia qui mélange l'audio, la vidéo et le texte. D'autres écritures plus linéaires de web documentaire sont toutefois possibles.

Une participante évoque le risque pour un web documentaire d'avoir une portée limitée du fait de la démarche proactive (allumer son ordinateur, trouver le site web, choisir son mode de lecture, etc.) qu'il requiert. Bénédicte JEANNEROD souligne l'intérêt de sa durée de diffusion : *Témoins du dedans* sera disponible durant deux ans sur le site du *Monde.fr*.

Un participant souhaite savoir quelle est la cible des web documentaires. Au vu de la lenteur de la connexion Internet et des coupures d'électricité que subissent plusieurs pays africains, il semble que les web documentaires ne s'adressent pas aux Africains. Florence LEMOINE-MINERY concède que l'opinion publique des pays du Nord constitue leur première cible. Il s'agit de communiquer des images afin de justifier l'aide au développement. Il n'est toutefois pas impossible pour les populations du Sud de visionner des web documentaires au sein de télé-centres dans lesquels la connexion est relativement stable.

Bénédicte JEANNEROD précise que *Témoins du dedans* a pour intention de sensibiliser les publics du Nord à la situation en RDC. L'une des faiblesses de ce web documentaire a trait au fait qu'il est difficilement exploitable auprès des Congolais. La radio est largement utilisée pour sensibiliser la population locale à ce type de projets. Judith RUEFF remarque que *Témoins du dedans*, grâce à son format flash léger, a rapidement été visionné à Goma. Il a en outre circulé grâce à Facebook.

Une participante demande quelle est la différence d'écriture entre le web documentaire et un documentaire classique. Judith RUEFF explique que l'écriture d'un web documentaire consiste à mélanger et à jouer avec différents outils (textes, audio, vidéo). Les manières d'écrire sont multiples et déterminent des modes de lecture également multiples.

Cyril CAVALIE souligne la capacité du web documentaire à impliquer la personne qui le consulte. Acteur à part entière, le spectateur est invité à réagir et à prendre des décisions.

Une participante estime que si le web documentaire constitue un outil pédagogique de sensibilisation très intéressant, il doit également pouvoir inciter à l'action.

Bénédicte JEANNEROD indique que *Témoins du dedans* n'avait pas d'objectif autre que celui de faire connaître la situation en RDC.

Géraldine DELACROIX signale que le web documentaire sur les prisons américaines permet de se connecter avec Facebook et Twitter afin de dialoguer avec les auteurs. En outre, plusieurs forums de discussion ont été organisés. Ces outils interactifs complètent le récit du web documentaire.

Une participante mentionne l'exemple d'un web documentaire sur les mines de charbon américaines qui propose des liens avec toutes les associations locales luttant pour leur fermeture, dans le but d'inciter à une mobilisation massive pour faire évoluer la législation sur les mines.

Un participant souhaite savoir ce que le web documentaire apporte en plus au travail des acteurs du développement. Florence LEMOINE-MINERY signale que le web documentaire est peu utilisé par les acteurs du développement. Il pourrait toutefois permettre de faire connaître au public européen les résultats d'actions de développement. Par ailleurs, pour qu'il puisse être utilisé par les acteurs et journalistes africains, il faudrait réfléchir à sa rentabilité.

Un participant signale que malgré les coupures d'électricité et la mauvaise connexion Internet en Afrique, tous les débats politiques ou sociaux se déroulent désormais principalement sur le web, à tel point que plusieurs journaux ont ouvert des forums de discussion sur Internet.

Christophe GINISTY évoque la possibilité de concevoir des web documentaires pour les téléphones mobiles. Bénédicte JEANNEROD indique que l'Unicef utilise de plus en plus le téléphone mobile dans le cadre de ses programmes de sensibilisation et de prévention (sida, santé des femmes, etc.). Un participant considère que le téléphone mobile constituera probablement le principal outil de diffusion du web documentaire en Afrique.

Christophe GINISTY souligne la nécessité d'intégrer la dimension linguistique. Or le web et le numérique permettent justement de dissocier le son original du texte. Il suggère ensuite que le web documentaire pourrait constituer le lieu idéal du journalisme partagé, à savoir le fait que le contenu d'une plateforme journalistique peut être à la fois produit par des journalistes et par des citoyens. Un étudiant en journalisme évoque le risque de transformation du métier de journaliste en simple synthétiseur des informations publiées par les citoyens. Géraldine DELACROIX explique que le site de Mediapart permet à chaque citoyen d'apporter son témoignage et de réagir aux articles publiés par les journalistes. La base du travail des journalistes reste la même : il s'agit d'apporter des informations et de donner des clés de réflexion aux citoyens.

Cyril CAVALIE évoque le risque que les citoyens entendent uniquement les informations au lieu de les écouter en raison de la saturation et de la surenchère d'informations. Christophe GINISTY estime que ce phénomène requiert justement des journalistes un travail pour donner des clés de lecture aux citoyens au lieu de se livrer à un combat de l'instantanéité avec les internautes. Judith RUEFF rappelle que le web documentaire constitue une forme journalistique qui assume une forte subjectivité.

Une participante indique que les diffuseurs des télévisions locales françaises cherchent à optimiser leurs sites Internet. Les web documentaires sont très intéressants à cet égard, notamment ceux qui traitent du développement.

Les intervenants



Cyril Cavalié

Photographe, Cyril Cavalié s'est penché dès son premier reportage sur les zones autonomes temporaires, en s'immergeant dans une expérience sociale connue sous le nom de Burning Man. Il s'est ensuite intéressé à certains sujets sources de débats incessants (la vidéosurveillance, l'énergie nucléaire, l'affichage publicitaire, le mal-logement, la précarité, etc.), et en particulier, à leur corollaire direct, l'émergence de collectifs contestataires, dont il suit quotidiennement les actions depuis six ans. Il publie régulièrement son travail dans la presse magazine (*Paris Match*, *VSD*, *Le Nouvel Observateur*...).

En 2008, Cyril Cavalié et Sébastien Porte s'associent et publient aux Editions Alternatives [Un nouvel art de militer](#), ouvrage présentant les différents visages et modes d'actions des nouveaux réseaux militants en France.

Géraldine Delacroix

Journaliste à *Libération* de 1992 à 2007, Géraldine Delacroix a contribué dès 2000 à *Liberation.fr*, puis co-dirigé le site pendant ces années marquées par l'irruption de l'information en continu, du multimédia et de l'interactivité. Elle a co-fondé en 2007 l'agence de reportages multimédia Ligne4, pionnière du webdocumentaire. Elle a rejoint [Mediapart](#) fin 2009.



Florence Lemoine-Minery

Florence Minery est responsable du Programme Médias du GRET (Pôle Développement, Acteur et Territoires). Elle coordonne les activités du GRET dans le domaine des médias des pays du Sud (projets de terrain, études, capitalisations), sur la base de l'orientation stratégique qu'elle a définie pour le Programme. Basée au siège du GRET à Nogent sur Marne, elle a également été expatriée au Tchad en tant que chef de projet pour le GRET, pour un projet financé par la Commission européenne. Au GRET, elle a également animé un réseau de partenaires financiers intervenant en appui aux médias africains entre 1997 et 2002. Elle a acquis une expertise spécifique du secteur des médias en Afrique, de par son expérience professionnelle et par ses recherches universitaires consacrées à l'analyse géopolitique des médias d'Afrique de l'Ouest, dans le cadre d'un doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication (Paris II).



Judith Rueff

Diplômée du Centre de formation des journalistes à Paris, Judith Rueff est pigiste au *Monde*, aux *Echos* et à *L'étudiant* quand en 1993, elle est primée par la Fondation Jean-Luc Lagardère pour son reportage *Gers, le pays où la terre tremble doucement*.

Elle démarre ensuite une carrière de correspondante internationale. D'abord basée à Moscou, où elle est correspondante régulière du

Parisien, *Ouest-France*, de *BFM* et de *BBC Afrique*, elle s'installe en Côte d'Ivoire en 1999, où elle écrit pour *Libération*. Elle publie en 2004 *La Côte d'Ivoire : le feu au pré carré*, aux éditions Autrement.

Par la suite, elle exercera diverses fonctions au sein de *Libération*: responsable de l'actualité internationale du site *liberation.fr*, puis responsable de la rubrique sociale et du cahier *Emploi*. Elle est aujourd'hui rédactrice en chef de la société de production de reportages et de web documentaires [Ligne4](#), qu'elle a fondée en 2008. Ligne4 diffuse actuellement le web documentaire *Témoins du dedans* produit en partenariat avec l'UNICEF, sur le site du Monde.fr. Judith Rueff est également maître de conférences associée au Celsa et enseigne l'information multimédia pour Internet dans le cadre du master de journalisme de la Sorbonne.



Bénédicte Jeannerod

Directrice de la communication et du plaidoyer de l'UNICEF France depuis 2008. Directrice de la communication de Médecins Sans Frontières entre 2004 et 2007 après une expérience de responsable de la communication audiovisuelle dans le domaine de la santé publique (2001-2004), un premier long passage au service de la communication des « french doctors » (1993-2000) et des études de journalisme.

Son engagement à l'UNICEF et à Médecins Sans Frontières l'a amenée à voyager dans de nombreuses régions du monde (en particulier dans le Caucase, sur le continent Africain et, récemment, en Ukraine et en Moldavie pour une mission consacrée à la détention des enfants avec Robert Badinter) et à développer des projets de sensibilisation sur l'accès aux médicaments essentiels dans les pays en développement, la prise en charge de la malnutrition infantile, l'accès des secours en zone de guerre, le respect des droits de l'enfant, la justice des mineurs, etc. L'UNICEF France et le bureau UNICEF de Goma ont pris l'initiative du webdocumentaire [Témoins du dedans](#) réalisé par Ligne 4, pour sensibiliser, de manière originale, sur les conséquences de la guerre dans l'est de la RDC sur les populations civiles.

Où voir des web documentaires ? Sélection non exhaustive

[Arte Webdocs](#)

[Lemonde.fr](#)

[Linterview.fr](#)

Repères pour mieux distinguer un documentaire de création, un reportage et un film institutionnel

Une discussion sur les caractéristiques qui distinguent les différents produits audiovisuels, en particulier leur finalité, l'existence ou non et l'influence d'un commanditaire, leur construction et leur forme, le message véhiculé, les publics visés.

Discussion animée par Isabelle Marinone, historienne du cinéma, spécialiste du documentaire, enseignante à l'Université Paris 3 et à La Fémis

Le terme documentaire apparaît en France vers 1910 dans le milieu cinématographique mais ne s'affirme qu'au début des années 1920. Ce terme découle du nom latin *documentum* qui vient lui-même du verbe *dassere* (enseigner, instruire). L'étymologie place le documentaire du côté de la pédagogie et du rapport didactique. Le documentaire conservera pendant environ cinquante ans la forme du court-métrage dans une fonction essentiellement pédagogique destinée à un public scolaire, notamment en France et aux Etats-Unis. En revanche en URSS, le documentaire s'inscrira plutôt dans un engagement politique et personnel. A partir des années 1950, le documentaire devient de plus en plus engagé. Un investissement particulier autour des guerres d'indépendance caractérise le documentaire français. Ailleurs commenceront à se mettre en place d'autres formes cinématographiques liées au cinéma direct. Dans les années 1980, le documentaire devient documentaire de création pour souligner son originalité.

Le terme reportage est lui formé à partir du terme reporter né à la fin du XIX^e siècle. En 1908, la société Pathé offre une première forme spécifique de traitement de l'image d'actualité par le biais de reportages. Son utilisation se développe particulièrement au cours de la Seconde guerre mondiale avec les Américains, les Russes et les Allemands. Les années 1950 développent le reportage dans le cadre de l'audiovisuel et de la télévision avec pour fonction d'informer et de rapporter l'actualité et non d'instruire et d'enseigner comme le documentaire.

Le film institutionnel naît dans les années 1910 et se réfère au terme latin *instituo* (ce qui établit, institue). Ce terme définit une forme filmique dont la vocation consiste à faire passer un message préexistant en empruntant les moyens de la fiction, du documentaire, du reportage ou d'autres formes filmiques. Le film institutionnel reste dans le cadre de la communication interne ou externe mise en place par des organismes publics ou privés. Il laisse peu de place à l'auteur. De nombreux exemples historiques ont montré que le film institutionnel a pu dériver vers un film de propagande. Seuls les noms des auteurs de documentaires sont connus tandis que ceux des auteurs de films institutionnels et de reportages sont effacés derrière les noms de leurs commanditaires.

L'histoire du documentaire distingue trois grandes périodes :

- La génération de l'entre-deux guerre qui contribue à élaborer le langage cinématographique du documentaire avec des techniques de tournage particulières et des recherches spécifiques sur le montage ;

- La génération du cinéma direct de la fin des années 1950 aux années 1970 qui s'intéresse aux nouvelles technologies (du son), et à une investigation sociologique et ethnographique ;
- Une génération de documentaristes plus solitaires, personnels et singuliers à partir des années 1970.

L'auteur du documentaire perçoit le sujet comme une enquête personnelle ; il s'implique largement dans la recherche de son sujet et dans le dispositif de tournage. Il s'agit de penser les formes filmiques pour toucher au plus près la complexité et l'intensité du contenu. Le documentariste vise à entrer dans le sujet alors que le reporter vise plutôt à couvrir un sujet. Le reportage s'inscrit dans une logique liée à la commande et relève d'une forme de série industrielle. Il met en place un modèle standard fonctionnant comme une garantie d'objectivité. Il s'agit de respecter l'image de marque d'une chaîne de télévision ou d'un magazine. L'information constitue la première mission du reportage qui produit donc un discours journalistique plus formaté.

Le montage du reportage est souvent plus dynamique que celui du documentaire ; il répond à une forme d'urgence contrairement au documentaire qui prend son temps. Le reportage est davantage lié à la logique de la diffusion télévisuelle alors que le documentaire s'autorise des formes plus longues. Le cadre du reportage et du film institutionnel est davantage préétabli que celui du documentaire. Le reportage présente également la particularité d'être rapidement préparé et tourné. La logique commerciale du reportage peut par ailleurs avoir une incidence sur le choix des sujets.

Dans l'histoire du documentaire, la technique et l'esthétique sont étroitement liées. Le documentaire de création porte une thèse et véhicule un point de vue singulier contrairement au reportage qui prétend à l'objectivité journalistique bien qu'il oriente également les spectateurs.

Débat avec la salle

Un participant évoque les documentaires-fiction. Isabelle MARINONE considère que cette forme de documentaire peut paraître plus séduisante pour les spectateurs en ce qu'il propose une narration. Le documentaire demande un réel investissement du spectateur qui doit concentrer son attention davantage que dans une fiction.

Un étudiant soulève la question du reportage d'investigation. Isabelle MARINONE considère ce type de reportage plutôt comme un documentaire en raison du fort investissement qu'il demande à son auteur et au point de vue qu'il véhicule.

Intervenante



Isabelle Marinone

Historienne du cinéma, enseignante à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle et à la FEMIS, les spécialités d'Isabelle Marinone sont le cinéma muet et le documentaire en France. Docteur en Histoire et esthétique du cinéma de l'Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, elle est par ailleurs l'auteur de deux ouvrages : *Cinema e Anarquia : uma história « negra » da 7ª arte na França (1895-1935)* (São Paulo (Brasil), Azougue Editorial / Cinemateca Brasileira, 2009) et *André Sauvage, un cinéaste oublié : De la Traversée du Grépon à la Croisière jaune* (Collection Champs Visuels, Paris, L'Harmattan, 2008).

Co-fondatrice de l'association des chercheurs en Etudes cinématographiques de Paris 1, Les Trois Lumières à l'Institut National d'Histoire de l'Art, elle participe ponctuellement à la mise en place de programmations à la Cinémathèque Française et au Forum des Images.