Document généré le 23 avr. 2024 05:12

24 images

Cherchez la petite bête

Yves Rousseau

Numéro 95, hiver 1998–1999

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24316ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Rousseau, Y. (1998). Cherchez la petite bête. *24 images*, (95), 20–21.

Tous droits réservés © 24 images, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Cherchez la petite bête

par Yves Rousseau

Tout le monde aime les animaux à la télé. N'importe quel publicitaire vous dira qu'avec les vieux et les bébés, ils forment un triangle magique qui touche immédiatement une corde sensible et accroît le capital de sympathie du produit qu'il faut faire mousser.

Les animaux, s'ils nous interpellent à des degrés divers — car une crevette n'aura jamais le regard d'un blanchon —, restent tous de formidables acteurs. Ils sont souvent très beaux, gracieux et leur comportement est imprévisible, ils ne parlent pas mais communiquent indéniablement quelque chose. Ils sont un prodigieux réceptacle de fantasmes et producteurs de métaphores, ils peuvent se permettre d'être tout à fait politiquement incorrects (voir les rapports entre les sexes chez la plupart des espèces et, contrairement à l'espèce humaine, le mâle est presque toujours plus beau que la femelle) et ils vivent dans un monde où le code civil peut, en apparence, se résumer à: manger ou être mangé et se reproduire. Bref, ils incarnent une certaine idée de la «nature» d'autant plus alléchante que le téléspectateur moyen occupe une maison aseptisée, située le plus souvent dans un environnement urbain totalement coupé des «grands espaces sauvages» et qu'il voit ses «instincts» réprimés par une montagne de lois et de procédures qui entravent le grand fauve qui sommeille en tout banlieusard.

Presque toutes les chaînes offrent à leur public une heure hebdomadaire ou même quotidienne de rendez-vous avec la nature sauvage. Sans briser les records de cotes d'écoute ni provoquer la pâmoison des foules, ces émissions attirent un noyau de fidèles et semblent avoir une bonne capacité d'attraction auprès des nomades de la télécommande; elles brisent souvent le rythme effréné du montage de la télé-clip.

Ces émissions animalières ont au départ toutes à voir avec ce qui est devenu le parent pauvre du cinéma[1], mais qui se taille une part importante de la programmation télé: le documentaire. Elles en sont une émanation, une branche, un genre en soi, avec ses codes, son métissage complexe de stratégies narratives héritées de la fiction et de ses particularités techniques.

Je n'ai ni l'espace pour faire ici l'histoire du documentaire ni l'ambition de la faire, mais il m'importe de souligner qu'il faut remonter aux frères Lumière pour trouver les premières manifestations du «documentaire». Né avec le cinéma, qui se bornait alors à l'enregistrement «brut» du réel, ce mode narratif (puisqu'il est toujours question de raconter quelque chose) est vite entré dans une relation tendue avec son demi-frère fictionnel. Lumière et Méliès ont presque simultanément engrossé leur caméra, et leur progéniture n'a depuis cessé de jouer les Caïn et Abel incestueux, l'un contaminant l'autre dans un duel somme toute loyal, jusqu'à l'arrivée de la numérisation, qui a désormais changé radicalement le statut de l'image en mouvement.

Au fil du siècle, la caméra a accompagné les explorateurs, peu importe que leurs motifs soient colonisateurs (la vogue des films d'exploration des années 20 et 30), guerriers (le couplage systématique de caméras avec les mitrailleuses des avions lors de la Seconde Guerre mondiale) ou scientifiques (Cousteau invente le scaphandre autonome, qui débouche logiquement sur les premiers documentaires d'exploration sous-marine et — pourquoi pas? — préfigure la steadycam). Il faut dire que ces images ont d'abord été prises parce qu'elles avaient valeur de témoignage. On s'est vite aperçu qu'elles témoignent autant de la perception du filmeur que de la «réalité» filmée. Cette subjectivité ontologique est pratiquement la seule donnée qui n'ait été bouleversée par la complexification incessante des moyens de captation et de diffusion, le tout-télévisuel n'étant qu'une étape vers une mondiovision instantanée. Bientôt nous pourrons assister en direct (avec reprises au ralenti) à la mort du dernier spécimen de telle espèce animale.

Ainsi, dans le genre qui nous intéresse ici, le documentaire animalier, on peut répertorier des stratégies narratives qui, sans être aussi marquées que celles qui font qu'on reconnaît immédiatement un blockbuster hollywoodien standard d'un film d'auteur européen, permettent de dresser une typologie de certaines particula-

«Ainsi, dans le genre qui nous intéresse ici, le documentaire animalier, on peut répertorier des stratégies narratives qui, sans être aussi marquées que celles qui font qu'on reconnaît immédiatement un blockbuster hollywoodien standard d'un film d'auteur européen, permettent de dresser une typologie de certaines particularités nationales.»

rités nationales. Par exemple les documents de la BBC se caractérisent par leur rigueur scientifique (nous sommes au pays de Darwin), leur humour un peu sec, leur dosage de parti pris pour le réel et de montage quand il le faut, n'excluant pas l'emploi de figurants, comme cet épisode de *Wildlife on One* qui explore la faune indésirable peuplant nos demeures au mépris de l'armada de produits aseptisants.

Les Américains mettent presque toujours l'accent sur la lutte pour la survie et la compétition. Les documents japonais et allemands sont souvent réalisés par des équipes nombreuses et suréquipées, et font appel au déferlement technologique (*morphing* et autres effets spéciaux) tandis que leur commentaire tombe souvent dans un certain mysticisme de la nature, alors que les Français et les Espagnols sont souvent tentés par l'esthétisme pur, la simple beauté de la chose, parfois mâtinée d'anthropomorphisme. Le film animalier québécois oscille, lui, entre le poétique et le pédagogique (des bœufs musqués métaphores de Perrault à la minutie et l'humilité tout artisanale d'un Jean-Louis Frund), avec une préférence générale affichée pour le plan-séquence.

Outre le fait de montrer des images de la «nature», le genre animalier dans son ensemble se caractérise par quelques figures techniques imposées comme l'emploi de la longue focale et de la lentille macro, l'utilisation intensive du ralenti (pour les attaques de prédateurs) et de l'accéléré (pour les plantes et le cycle des saisons), la musique plaquée avec plus ou moins de bonheur au détriment du son direct, et la voix off qui vient souvent donner une coloration poétique, politique, moralisatrice ou anthropomorphisante. C'est souvent par le commentaire que le genre animalier devient scientifique ou pas.

Les avancées technologiques plus récentes ont aussi fait reculer sensiblement les frontières du hors-champ. Les caméras miniaturisées se glissent partout, dans les tanières les plus profondes et les nids les plus inaccessibles. Quand le réel est infilmable, par exemple pour cause d'extinction d'une espèce ou pour montrer comment les canines d'un léopard sectionnent les vertèbres d'une gazelle, l'ordinateur a remplacé le dessin animé. Le recours au numérique a cependant tendance à se substituer de plus en plus gratuitement à l'image «réelle» et cela aux dépens de ce qui me semble être le minimum nécessaire, soit de vrais animaux dans leur véritable environnement avec le minimum de tricherie.

En voici un exemple pris dans l'émission *Contact-Animal* cet été au canal D: «Au pays de l'aigle», une série sur la faune des États-Unis. Dès le générique, je décroche tout de suite pour deux raisons: d'abord le prétendu «aigle» du titre, emblème aviaire des États-Unis, est en fait un pygargue à tête blanche (*haliaeetus leucocephalus*). Les vrais aigles font partie du genre aquila, auquel appartient l'aigle royal ou aigle doré (*aquila chrysaetos*). Une erreur taxonomique aussi grossière est un comble dans une émission qui se targue de rigueur scientifique.

Mais l'autre facteur de décrochage est infiniment plus grave: le générique est un trucage obtenu par les progrès de l'imagerie virtuelle. Un pygargue de synthèse survole divers paysages qui se succèdent en fondus enchaînés. Dès le générique, l'émission annonce que ce documentaire sur la faune ne fait pas confiance à la nature.

C'est, à l'échelle télévisuelle, le syndrome des animaux hollywoodiens présents, passés ou futurs qui sont virtualisés dans des films tels que ***Free Willy***, ***Star Trek IV***, ***Godzilla*** ou ***Jurassic Park***. Les monstres ou les dinosaures, je peux comprendre qu'on doive les synthétiser. Mais l'industrie cinématographique, qui étouffe sous les contraintes créées par son besoin de dollars, ne peut plus tolérer des acteurs aussi rétifs. Truffaut en faisait la démonstration dans ***La nuit américaine***, lorsqu'un chaton récalcitrant risquait de paralyser une équipe de tournage.

Afin de bien comprendre mes réticences sur ce type d'escroquerie, il faut revenir à André Bazin et ses textes sur l'ontologie cinématographique. Il est d'abord entendu que l'image animée repose sur une illusion de mouvement. Sauf que pour Bazin et toute une génération de metteurs en scène et de spectateurs, une part de la beauté unique du cinéma est que quelque chose se passe entre deux présences réelles à l'intérieur d'un plan, avec le minimum de «tricherie» (éclairage, maquillage, cadrage). Et que le montage soit, s'il s'avère nécessaire.

«Le déferlement d'effets spéciaux, qui est devenu la marque de commerce du cinéma hollywoodien, tire celui-ci chaque jour davantage vers le dessin animé hyperréaliste. C'est le triomphe posthume de Walt Disney, qui a bâti son empire sur des dessins d'animaux anthropomorphisés au maximum.»

Mais le déferlement d'effets spéciaux, qui est devenu la marque de commerce du cinéma hollywoodien, tire celui-ci chaque jour davantage vers le dessin animé hyperréaliste. C'est le triomphe posthume de Walt Disney, qui a bâti son empire sur des dessins d'animaux anthropomorphisés au maximum. Hollywood ne s'y trompe pas en récupérant dans ***Predator*** les figures obligées de tout documentaire sur la traque et le filmage/abattage (par des biologistes qui seraient paradoxalement métamorphosés en techniciens de la mort) d'un grand fauve, fût-il débarqué sur terre dans une soucoupe volante. Ce n'est pas étonnant, une caméra est comme un fusil, on vise et on tire. Et comme le chasseur, le documentariste n'est jamais sûr de ne pas rentrer bredouille. ■

1. Quelques exceptions notables du «documentaire» en salles (Imax, Les Grands Explorateurs) ne sont au fond que la confirmation par leur format (70 et 16 mm) de la démission du standard 35 mm au chapitre du film animalier.