1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

32 | 2000

Varia

La découverte « non-révolutionnaire » du 16 mm/ son synchrone par la télévision allemande

Matthias Steinle

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/113>

DOI : 10.4000/1895.113

ISBN : 978-2-8218-1036-5

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2000

Pagination : 95-106

ISBN : 2-913758-32-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Matthias Steinle, « La découverte « non-révolutionnaire » du 16 mm/son synchrone par la télévision allemande », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 32 | 2000, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/113> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.113>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

La découverte « non-révolutionnaire » du 16 mm/son synchrone par la télévision allemande

Matthias Steinle

- 1 En janvier 1954, divers quotidiens allemands annoncent, sous le titre « expédition télévisuelle en Afrique », le voyage d'une équipe de télévision du NWDR (Nord-West-Deutscher-Rundfunk) au Congo belge. Bien que le matériel de tournage soit présenté à maintes reprises dans les journaux – deux caméras et un magnétophone – la particularité de cette expédition n'est pas mentionnée : les journalistes ont dans leurs bagages des caméras 16 mm et un magnétophone portable permettant l'enregistrement d'un son synchrone¹. Malgré quelques problèmes techniques, le tournage se révèle être un grand succès². Le résultat est un reportage en deux parties, diffusé les 31 mars et 7 avril 1954 sous le titre *Musuri. Eine Fernsehexpedition nach Belgisch Kongo* (*Musuri. Une expédition télévisuelle au Congo belge*). L'émission connaît un vif écho en Allemagne, avec un record d'avis favorables auprès des spectateurs³. Grâce à ce succès, l'utilisation d'un nouveau matériel de tournage, le 16 mm avec son synchrone, s'impose à la télévision allemande dès le milieu des années cinquante. On date généralement l'arrivée de cette technique du début des années soixante avec l'émergence du *direct cinéma* en Amérique et du *cinéma vérité* en France. Les protagonistes tels que Jean Rouch, Michel Brault et Richard Leacock sont communément cités comme les inventeurs du 16 mm/son synchrone par lequel ils ont révolutionné le film documentaire. Si leur rôle fut certes clef dans l'histoire du film documentaire, l'exemple de l'équipe de télévision hambourgeoise n'en montre pas moins de manière significative la complexité de cette évolution technique.
- 2 L'expérience allemande, un chapitre aujourd'hui tombé dans l'oubli, indique en effet comment une technique (cinématographique) peut mener à des chemins différents qui dépendent du contexte historique déterminé par les institutions et les individus

impliqués. L'épisode reflète aussi de manière significative les liens entre deux médias audiovisuels, le cinéma et la télévision, ainsi que leurs particularités. Pour les analyser, il est utile de se pencher dans un premier temps sur l'histoire de l'organisme au sein duquel est née et a été mise en pratique l'invention du 16 mm/son synchrone : l'émetteur de télévision publique du nord de l'Allemagne, le NWDR (Nord-West-Deutscher-Rundfunk) situé à Hambourg. Par la suite, l'impact stylistique de ces nouveaux moyens techniques sera esquissé tandis que quelques pistes de réflexion seront indiquées sur la particularité du documentaire télévisé par rapport au *direct cinema*.

La préhistoire

- 3 En 1948, les autorités britanniques décident d'implanter une télévision dans leur zone d'occupation. L'émetteur trouve refuge dans un vieux bunker au Heiligengeistfeld à Hambourg ; le 27 novembre 1950, il diffuse des essais d'images⁴. Mais, alors que cette télévision vient de faire ses premiers pas, les pionniers du nouveau média ne sont pas pris au sérieux par leurs collègues de la radio et de la presse écrite. À cela s'ajoutent divers problèmes techniques dus aux dévastations causées par la guerre. Ces pionniers peuvent néanmoins compter sur les expériences des membres d'une équipe de la Poste qui, durant la dictature nationale-socialiste, était chargée d'un programme télévisé (notons que déjà, lors des Jeux Olympiques de 1936, les Berlinoises avaient pu suivre les épreuves sportives sur petit écran dans 28 salles de télévision, les *Fernsehtuben*)⁵. Cette continuité au sein du personnel constitue certes un grand avantage sur le plan technique ; en revanche, d'un point de vue politique, il s'agit plutôt d'une « catastrophe » si l'on en croit Rüdiger Proske, à l'époque journaliste au NWDR⁶. De plus, la nomination d'un ancien membre du parti nazi NSDAP (*National-sozialistische deutsche Arbeiterpartei*), le Dr Pleister, en qualité de pdg de la chaîne, ne contribue nullement à améliorer la réputation de l'émetteur hambourgeois.
- 4 En ce qui concerne ses programmes, la jeune télévision fait fréquemment appel, dans le domaine de la fiction, aux œuvres de distraction produites par la UFA, entreprise de cinématographie autrefois au service de la propagande nazie. C'est sur une période beaucoup plus courte qu'elle diffusera également de nombreux *Kulturfilme*, « films culturels » réalisés pendant le III^e Reich, voire pendant la période précédente ; dans le programme du NWDR, leur principale fonction est de remplir l'espace entre deux émissions en direct⁷. Sur un plan esthétique, le *Kulturfilm* et la *Wochenschau* (les actualités), tous les deux marqués par une tendance à l'harmonisation des contradictions sociales et par un style aussi idéalisant qu'émphatique, continuent à exercer une grande influence sur la production⁸. Mais tout en s'inspirant de la BBC et des émissions américaines, les journalistes du NWDR créent également des formes nouvelles et se détachent de l'héritage du film documentaire ancien⁹. Les journalistes sont d'une certaine manière contraints de se livrer à des expérimentations, le support « pellicule » étant très mal perçu par les responsables de la télévision. Cela se comprend si l'on considère qu'au sein du personnel, de nombreux membres sont issus de la radio ou de l'équipe de télévision de la première heure et n'aspirent guère à faire du cinéma. Considérant le direct comme la forme spécifique du petit écran, le directeur Pleister déclarera même : « Le film [i.e. la pellicule] n'a pas sa place à la télévision »¹⁰. Aussi le programme des premières années consiste-t-il, pour une marge supérieure à 60%, en des émissions diffusées en direct. Dans un premier temps, le film cinématographique n'est admis que pour traiter des sujets qui ne permettent pas de déplacer les caméras

de télévision hors du studio. Ainsi, lorsque l'on recourt à la pellicule, on tourne en 35 mm, avec un matériel extrêmement lourd et peu opérationnel.

La mise au point d'une nouvelle technique

- 5 Comment fut-il possible, dans cette ambiance hostile aux techniques du cinéma, de développer un nouveau matériel d'enregistrement sur pellicule, et ce à l'insu des dirigeants ? Face à la résistance interne au NWDR, les premières expériences de caméras 16 mm furent entreprises en 1953, sans que la direction en fût informée¹¹. Ainsi le responsable technique Adalbert Lohmann fit-il construire le premier appareil de lecture pour des films en 16 mm et encouragea les expériences des journalistes et des cameramen.
- 6 Les premiers essais en 16 mm étaient muets ; par la suite, fut utilisée une caméra américaine, l'Auricon, qui permettait d'enregistrer l'image et le son sur la même pellicule grâce à une bande sonore optique. Néanmoins, ce système est très vite abandonné : la qualité du son est insuffisante, elle ne dépasse pas celle d'une transmission téléphonique. L'invention, par un ingénieur de la télévision bavaroise, Josef Schürer, de la « Synchronisierung mittels Pilotton » (synchronisation au moyen d'un son pilote)¹² arriva donc à un moment opportun. Il s'agissait d'un signal à basse fréquence (50 Hz environ), émis par la caméra, qui réglait la vitesse du magnétophone et assurait ainsi la synchronisation. Toutefois, contrairement au NWDR, le jeune émetteur d'Allemagne du Sud ne pouvait pas encore se servir de cette innovation technique, qui autorisait l'enregistrement synchrone du son avec un magnétophone normal et remplaçait la perforation mécanique de la bande sonore par une synchronisation électromagnétique¹³.
- 7 Profitant de l'absence de leur chef pour mettre à l'épreuve une caméra légère avec le nouveau système d'enregistrement d'un son synchrone, le reporter Hans Joachim Reiche, le cameraman Carsten Diercks et un expert en culture africaine, le D^r Peter Coulmas, partent le 21 janvier 1954 pour Léopoldville. Ils sont équipés d'une petite caméra Arriflex 16 ST – l'un des modèles les plus robustes et les plus utilisés – et d'un magnétophone portable Maihak MMK 3 qui, depuis 1953, était devenu l'outil préféré des reporters¹⁴. Bien que le matériel n'excédât pas les 11 kg, il faut noter que l'Arriflex 16 ST n'était pas « autoblimpée » et que le *blimp* (dispositif permettant de supprimer le bruit du mécanisme, qu'il fallait ajouter pour avoir une prise de son correcte), diminuait considérablement la maniabilité de l'appareil¹⁵. Mais des problèmes plus graves attendaient l'équipe de réalisation qui n'avait pas eu le temps de tester l'outillage technique avant son départ. Arrivée sur place, confrontée à des températures avoisinant les 40°, elle dut constater que le magnétophone ne marchait pas. Un représentant de l'entreprise Philips eut besoin de deux semaines pour le réparer... et l'équipe resta un peu plus longtemps que prévu pour pouvoir enfin tester le matériel. Le sujet du premier enregistrement en 16 mm/son synchrone fut consacré à la chanteuse Pauline de la « Radio Congo belge »¹⁶. Le jour du retour, Carsten Diercks avait tourné 54 bobines avec 2 000 m de films dont certains en son synchrone.
- 8 L'enthousiasme pour la découverte était celui des pionniers. Aussi les journalistes dénommèrent-ils leur invention *entfesselte Kamera*, la « caméra déchaînée », fort probablement sans penser à Murnau qui rendit célèbre cette expression par le travail novateur du cameraman dans son film *Der letzte Mann* (*Le Dernier des hommes*, 1924). Selon Carsten Diercks, tout le monde voulut par la suite se servir du système du 16 mm/son synchrone. Peu après la diffusion de *Musuri* à l'antenne et l'immense succès du

documentaire, des collègues de Berlin se rendirent à Hambourg pour regarder de près l'invention. À leur retour, l'équipe berlinoise fit construire une caméra 16 mm en son synchrone identique à celle de l'équipe hambourgeoise afin de travailler sur le même système. Le journal télévisé *Tagesschau*, produit aujourd'hui encore à Hambourg, suivit deux ans plus tard. En 1956, un tiers de la production était tourné en 16 mm par les équipes du NWDR.

L'impact stylistique

- 9 D'une nouvelle technique ne résulte pas *ipso facto* un nouveau style. En ce qui concerne la représentation du Congo belge et de ses habitants, le reportage *Musuri* suit les schémas idéologiques établis par les films culturels, les reportages de voyage ou les documentaires animaliers. Les journalistes célèbrent, sur un ton colonisateur, les acquis de la civilisation occidentale et la paix profonde régnant dans cette partie de l'Afrique, ce qui s'avérera être quelques années plus tard – et aujourd'hui encore – une grave erreur. On remarque une mise en scène souvent classique et un commentaire en *voix off* très présent tout au long du film. Notons cependant que, par son ton quelque peu « léger » et la manière personnelle de mettre en scène l'équipe à l'image, le reportage souligne la subjectivité et la perception des auteurs, ce qui relativise l'autorité discursive du documentaire¹⁷.
- 10 Stylistiquement, *Musuri* marque la rencontre de deux traditions différentes ; il en résulte une forme innovatrice qui explique en partie le grand succès du film. Sur le plan visuel, *Musuri* présente les clichés dans la tradition du *Kulturfilm* avec des images impressionnantes de la nature et l'absence d'une quelconque réalité sociale. En ce qui concerne la mise en scène et la présentation des différents sujets, le film intègre des éléments du *feature* – une forme issue de la radio qui combine plusieurs voix avec des sons originaux. Le reportage sur le Congo est conçu comme un journal intime : les voix de deux commentateurs retracent le voyage, l'un reprenant les idées de l'autre, afin d'éviter les écueils d'un ton pédagogique et d'une posture omnisciente.
- 11 On remarque que le son synchrone n'intervient qu'en partie dans *Musuri*. Dans les deux tiers du film qui ont été conservés, il occupe moins de la moitié de la bande. Cela s'explique tout d'abord par le fait que le magnétophone ne fonctionnait pas au début du tournage. Mais, dans l'esprit des journalistes, la conception du son synchrone constituait un obstacle plus fondamental que les difficultés rencontrées sur le terrain. Contrairement aux usagers actuels, ils réservaient l'emploi du son synchrone à certains éléments extraordinaires, comme l'annonce de Pauline, speakerine de la Radio Congo belge, filmée en gros plan¹⁸. Par ailleurs, à cette époque-là, les journalistes du NWDR ne voulaient pas réaliser de longues interviews ; ils auraient eu l'impression de faire de la radio illustrée¹⁹. La doctrine était de ne tourner que des prises de parole très brèves de 1mn 30 maximum ; elle ne fut abandonnée qu'en 1959.
- 12 Selon Carsten Diercks, l'impact stylistique de la nouvelle invention influença à l'époque tous les grands projets documentaires de la télévision hambourgeoise, comme les séries *Auf der Suche nach Frieden und Sicherheit* (*En quête de paix et sécurité*, 1956-1957), *Pazifisches Tagebuch* (*Journal du Pacifique*, 1957) et *Rebellen im Paradies* (*Rebelles au paradis*), dans lesquelles les moyens esthétiques les plus divers ont été expérimentés²⁰. Il faut noter que la démarche était toujours de nature journalistique – tantôt sur un ton léger quand il s'agissait de chronique de voyage, tantôt sur un ton grave quand la paix était évoquée ; elle s'appuyait en outre sur le commentaire en *voix off* ou sur l'intervention à l'image d'un journaliste. C'est là que le son synchrone prend sa plus grande

importance : il offre au reporter la possibilité de livrer un témoignage authentique sur les lieux et d'exprimer « à chaud » ses impressions et sentiments. Ainsi, peut-on trouver dans cette procédure, les racines lointaines de la figure stéréotypée de « l'envoyé spécial » dont l'image – micro à la main – et le son – synchrone – sont censés attester sa présence sur les lieux et la véracité de son discours.

- 13 On pourrait classer l'expérience des journalistes du NWDR dans la petite histoire et la ranger dans le tiroir « anecdotes » si l'expérience s'était limitée à des films comme *Musuri*. Mais les séries ont eu une grande influence sur l'opinion publique en Allemagne, et leur impact technique et esthétique sur le film documentaire allemand reste par conséquent à évaluer²¹.

L'oubli

- 14 Une question subsiste : pourquoi l'invention n'a-t-elle pas révolutionné de manière perceptible le documentaire à la télévision, c'est-à-dire un certain « documentarisme » télévisuel ? Pourquoi le *direct cinema* et le *cinéma vérité* vont-ils au contraire transformer la nouvelle technique en un mode d'observation et d'interaction avec « le réel » ? On peut avancer ici plusieurs raisons, qui sont à la fois d'ordre structurel et liées à l'esprit des responsables de l'époque. Ces pionniers étaient des bricoleurs à l'esprit pragmatique. Ils venaient le plus souvent de la radio et de la presse écrite, deux médias qui privilégient la position dominante du commentateur. Il appartenait donc au journaliste de commenter et d'expliquer les images et le monde. Certes, le son synchrone devenait un aspect important de la pratique, mais ces possibilités, notamment des interviews ou des observations longues, n'ont pas été pleinement exploitées.

- 15 Comprendre les raisons pour lesquelles l'importance de l'invention ne fut guère remarquée nécessite de se référer aux particularités du médium complexe qu'est la télévision. Celle-ci se définit plutôt par le flux de ses programmes que par le contenu de certaines de ses émissions. Il semble dès lors possible que, dans le cadre de cette grande « machine narrative »²², la diversité du programme ait gommé, ou tout du moins marginalisé, la particularité de l'enregistrement en 16 mm/son synchrone. Ce dernier, alors même qu'il « révolutionnera » par la suite le documentaire sur grand écran, n'était qu'une innovation parmi tant d'autres de la jeune télévision en quête de nouveaux moyens d'expression²³. De plus, le synchronisme du son et de l'image était à la base même de la télévision, sous la forme du « direct », lui-même issu de la radio. Les spectateurs étaient donc habitués au son synchrone. De fait, on comprend qu'une découverte effectuée dans les coulisses n'ait pas fait de vagues. Dans le dispositif cinématographique, en revanche, les possibilités techniques offertes ouvraient de nouvelles perceptions pour le spectateur du film documentaire. Ce dernier, habitué jusqu'alors à un son synchrone strictement cantonné à l'univers du studio, se voyait soudain libre de gagner la rue. De cette rencontre du cinéma et du 16 mm/son synchrone résulta une nouvelle démarche filmique ; un changement de paradigme se produisait ainsi à l'échelle internationale dans l'histoire du documentaire.

Le discours

- 16 Au cours des années cinquante, la télévision ne jouait pas encore le rôle de médium principal et sa mémoire était courte. S'inscrivant dans le quotidien, elle se penchait rarement sur son histoire et ne vivait que dans la mémoire collective des spectateurs²⁴. Ceux-là mêmes qui, en 1954, sont encore peu nombreux lorsque *Musuri* passe à l'antenne. En effet, on ne compte à cette date que 18 000 téléviseurs dans toute la RFA.

En 1955, le nombre s'accroît jusqu'à 100 000, pour atteindre le million vers la fin des années cinquante, mais l'impact sur l'ensemble de la population est d'importance moindre. L'expression moqueuse de l'époque, *Pantoffelkino*, « cinéma consommé en pantoufles », est sur ce plan révélatrice et renvoie à un discours qui traitait souvent ce jeune médium avec négligence ou mépris. La télévision faisait souvent l'objet de polémiques et se voyait attribuer un rôle de bouc émissaire. En se concentrant sur le documentaire cinématographique projeté en salle, la critique et la recherche scientifique ont longtemps contribué à réduire le vaste champ d'images documentaires au film d'auteur ou de création ; or, si l'on considère l'Allemagne de l'Ouest, où documentarisme signifie presque toujours télévision, ce dernier médium en fut bien le plus grand producteur et quasiment le seul diffuseur²⁵.

- 17 Certes, les premiers documentaires réalisés à Hambourg ne sont pas des exemples de documentarisme critique. Selon le cameraman Carsten Diercks, ses collègues et lui souhaitaient découvrir le monde et répondre ainsi au désir des téléspectateurs²⁶. Cependant, avec la création du magazine *Panorama*, au début des années soixante, s'affirmera à Hambourg un documentarisme télévisuel sous forme de journalisme d'investigation fort dérangeant pour le pouvoir²⁷. Cette nouvelle forme de journalisme se rencontre également au SDR (Süddeutscher Rundfunk) en Allemagne du Sud où, sous l'influence de plusieurs journalistes du magazine *Der Spiegel*, a pu se développer « l'école de Stuttgart ». Celle-ci réalisa des films documentaires dont l'intérêt résidait aussi bien dans la forme que dans le choix des sujets traités en utilisant, bien avant 1960, des caméras 16 mm/son synchrone²⁸.
- 18 En raison du discrédit du film documentaire – dû à l'instrumentalisation nazie du *Kulturfilm* et des actualités à des fins de propagande, la recherche sur le film documentaire ne commença que très tardivement en Allemagne de l'Ouest. Au début des années soixante-dix, la discussion théorique était dominée par des approches fondées sur la psychologie de la perception, le structuralisme ou la critique idéologique, au détriment d'études historiques. Quant à la télévision, cette incarnation de la *Bewußtseinsindustrie*, « l'industrie de la conscience » stigmatisée par Adorno et Horkheimer, elle se trouvait dans la ligne de mire de la critique idéologique. Pourquoi se pencher sur l'histoire de ce que Enzensberger définissait comme *Nullmedium*, « médium zéro »²⁹ ? Il fallut attendre 1986 et un projet de la DFG (Deutsche Forschungsgesellschaft) pour que l'esthétique, la pratique et l'histoire du petit écran soient systématiquement étudiées par un nombre important de chercheurs et que l'étendue des lacunes dans ce domaine se fasse sentir³⁰. De ces études résulta, entre autres, une prise de conscience du travail des pionniers du NWDR. À ces raisons relevant d'un intérêt tardif pour une approche historique de la télévision, il convient d'ajouter la politique des émetteurs souvent décourageante à l'égard des chercheurs : en dépit de l'adjectif « public » prime une logique commerciale qui pose un obstacle financier aux éventuelles recherches. Quant à l'archivage des films, il était à l'époque plutôt le fruit d'un heureux hasard que d'une démarche méthodologique.
- « Direct cinema »
- 19 Si l'on réduit le film documentaire au dispositif cinématographique, il en résulte des jugements parfois hâtifs et simplistes : « À la fin des années cinquante, l'Allemagne ex-nazie tente de se faire oublier », alors que le Canada, plus précisément l'ONF (Office National du Film), invente l'équipement nécessaire à la naissance du « cinéma direct à vocation documentaire – enregistrement simultané de l'image et du son en situation

[...] »³¹. Cette récente présentation d'une nouvelle ère dans l'histoire du documentaire ne diffère guère de ce que l'on rencontre généralement dans la littérature concernant « la révolution du direct »³² au début des années soixante. Montréal, New York, Paris sont communément désignés comme les centres où la liberté, guidant les cinéastes, aurait pris d'assaut les barricades du réel ; Michel Brault, Richard Leacock, Jean Rouch en seraient quant à eux les « révolutionnaires ». Wilhelm Roth lui-même, auteur en Allemagne du livre de référence sur le documentaire, attribue à Richard Leacock et à D. A. Pennebaker l'invention d'une caméra légère à son synchrone et considère l'année 1960, avec le tournage de *Primary*, comme l'année charnière de ce nouvel équipement³³. Il faut préciser que cette configuration décrit plutôt le mariage réussi entre plusieurs innovations techniques, une nouvelle démarche esthétique et une vision de la société. La différence principale entre les cinéastes américains, travaillant aussi pour la télévision (comme le groupe constitué autour de Drew) et les journalistes de la télévision allemande vient du fait que les premiers poursuivaient un projet social et esthétique qu'ils réalisaient avec vigueur³⁴. Tandis que les journalistes du NWDR ne voulaient qu'ajouter du son synchrone à certains sujets, les cinéastes voulaient changer de ton³⁵. Le principe de non-intervention et d'absence de mise en scène créaient un effet d'authenticité jusqu'alors inconnu. Quant au « *cinéma vérité* » de Jean Rouch, l'auto-réflexivité et la mise en question de la caméra devant la caméra eurent le même effet. Tous sont néanmoins liés par la fascination à l'égard d'un nouveau matériel dont ils surent tirer profit.

- 20 Par le biais de Leacock, l'esthétique et la pratique du *direct cinema* arrivèrent quand même en Allemagne et plus précisément à Hambourg, par une singulière ironie de l'histoire. Au début des années soixante en effet, Richard Leacock travaillait pour l'émetteur hambourgeois qui s'appelait désormais NDR (Norddeutscher Rundfunk). En 1964, le cinéaste réalise entre autres, avec le compositeur suisse Rolf Liebermann, *A Stravinsky Portrait*, tourné aux États-Unis pour le NDR qui a acheté et diffusé un bon nombre de films signés Leacock. Celui-ci exerce une influence prépondérante sur Klaus Wildenhahn, l'un des rédacteurs de la chaîne. Ce dernier devient par la suite le cinéaste et le théoricien du cinéma documentaire qui marque l'évolution du genre et du discours en Allemagne de l'Ouest, ce qui suscite encore des polémiques au sujet d'une esthétique considérée pure par les uns, pauvre par les autres. L'influence exemplaire de Leacock sur Wildenhahn et celle de Wildenhahn sur le film documentaire ouest-allemand constituent aussi l'une des raisons de la réception tardive de Jean Rouch en RFA. Dans son livre de référence, Wildenhahn remet en cause le *cinéma vérité* et ses disciples³⁶. Il leur reproche un « sensationnalisme bon marché », un goût pour des expériences formalistes et des sujets pathologiques³⁷.
- 21 De nombreuses questions demeurent ouvertes et l'exemple du 16 mm/son synchrone démontre la nécessité d'un regard porté au-delà du média d'origine et des frontières nationales. Il est probable qu'une invention semblable ait été faite ailleurs, pendant la même période. Une controverse autour de la question de savoir qui est à l'origine de cette « révolution » du documentaire est aussi vaine que celle relative à l'invention du cinéma. Le commentaire de fin d'un documentaire sur les frères Skladanowsky à Berlin illustre avec une grande justesse la portée du débat sur la question des origines et s'applique également aux images à caractère documentaire :

Le film [le cinéma direct/vérité/du réel/de la caméra déchaînée] a eu plusieurs pères, mais une seule mère qui était l'époque, prête à l'accueillir.³⁸

NOTES

- 1.« NWDR-Expedition nach Afrika », in *Süddeutsche Zeitung*, 27 janvier 1954. Articles de divers journaux publiés in *Baby-Jahre des Fernsehens*. Interview mit Carsten Diercks, 8 novembre 1990, Marburg, 1998, p. 36.
- 2.*Die NDR-Zeitung*, n° 40, 1984.
- 3.+9 sur l'échelle de l'institut de sondage Infratest allant de -10 à +10. *Op. cit.*
- 4.Rüdiger Proske, « Aufbau und Rolle der Hauptabteilung Zeitgeschehen und der großen Dokumentarreihen des NWDR/NDR », in Heinz-Bernd Heller/Peter Zimmermann (dir.), *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50^{er} und 60^{er} Jahren*, (Close Up 3), Verlag Ölschläger, Konstanz 1995, p. 13-18. Sur la télévision allemande en général voir le travail de référence de Knut Hickthier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Verlag J.-B. Metzler, Stuttgart 1998.
- 5.Ansgar Diller/Muriel Favre, « Un média sans public. Les Débuts de la télévision allemande sous la République de Weimar et le Troisième Reich » in *la Grande Aventure du petit écran. La Télévision française 1935-1975*, BDIC/Musée d'Histoire contemporaine, 1997, p. 48.
- 6.Rüdiger Proske, *op. cit.*, p. 16.
- 7.Knut Hickethier, « Die Welt ferngesehen. Dokumentarische Sendungen im frühen Fernsehen », in Heinz-Bernd Heller/Peter Zimmermann (dir.), *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*, Hitzeroth, Marburg 1990, p. 37.
- 8.Peter Zimmermann, « Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart », in Helmut Kreuzer/Christian Thomsen (dir.), *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Wilhelm Fink Verlag, München 1994, p. 216-17.
- 9.C'est dans ce sens que Knut Hickethier parle à la fois d'une continuité de la télévision nazie et d'un véritable renouveau après 1945. Hickethier, « Die Welt ferngesehen. Dokumentarische Sendungen im frühen Fernsehen », in Heller/Zimmermann, *op. cit.*, p. 34.
- 10.Cit. d'après Carsten Diercks, « Der Beginn der Filmberichterstattung beim Fernsehen. Neue Techniken und Formen », in Heller/Zimmermann, *op. cit.*, p. 42. D'ailleurs, cette fascination pour le direct est toujours vivante : « Ceux qui s'occupent de télévision sont unanimes : le direct, il n'y a que ça de vrai. On cite le mot de « magie » (Yves Bigot, responsable de l'unité divertissements de France 2), on parle « d'authenticité, de spontanéité, de franchise » (Patrick de Carolis, directeur des unités documentaires et magazines de France 3), « d'émotion » (Charles Villeneuve, directeur des magazines et de l'information de TF 1) ou « d'excitation » (Marc-Olivier Fogiel, présentateur sur Canal +). « Le direct, c'est la spécificité de la télé par rapport au cinéma, sa nature même », résume Alain Vautier, responsable des jeux et des divertissement sur France 3. *Le Figaro*, « La Télé mise en boîte », 14 avril 1999.
- 11.Carsten Diercks, « Der Beginn der Filmberichterstattung beim Fernsehen », in Heller/Zimmermann, *op. cit.*, p. 38-39.
- 12.*Ibid.*, p. 47.
- 13.Rober Schändlinger, *Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. (Close Up 8), UVK Medien, Konstanz 1998, p. 136-138.

14. Photo et description de la caméra : Pierre Kandorfer, *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung*, Köln 1984, S.147-149 ; photo et description du magnétophone : <http://www.tcom.co.uk/macrae/Issue30/Issue30-13.htm>
15. Le fabricant français Éclair réalisa la première caméra « autoblimpée », c'est-à-dire insonorisée par construction et ne nécessitant pas un blimp externe. C'est avec un prototype de cette caméra, connue chez les cinéastes sous le nom de Coutant-Mathot ou de Éclair-Coutant, que Jean Rouch tourna *Chronique d'un été* (1960).
16. NDR, « Informationen aus der Produktion », n° 12, 1984, p. 37.
17. Zimmermann, *op. cit.*, p. 220-21.
18. *Baby-Jahre des Fernsehens*. Interview mit Carsten Diercks, 8 novembre 1990, Marburg, 1998, p. 46.
19. *Op. cit.*, p. 43.
20. *Die NDR-Zeitung*, n° 40, 1984.
21. En 1961 des images du NDR faisaient le tour du monde : une équipe de Hambourg était la seule à filmer, côté cubain, les événements suite au débarquement de la baie des cochons, in *Baby-Jahre des Fernsehens*, *op. cit.*, p. 65-75.
22. Cette machine narrative que constitue la télévision crée sa propre réalité par la diffusion de divers produits relatifs à la réalité (documentaires mais aussi films de fiction). Knut Hicketier, *Deutsche Verhältnisse. Beiträge zum Fernsehspiel und Fernsehfilm in Ost und West*, Arbeitshefte Bildschirmmedien 41, Siegen 1993, p. 9.
23. Notamment le « Dokumentarbericht », le récit documentaire, dans lequel un invité commente sur le plateau en direct des photos et des images préenregistrées. Cette émission est à l'époque très appréciée, et son idéal esthétique ne nécessite nullement un son synchrone sur pellicule ; ce qui authentifie les images c'est la présence d'un spécialiste et de son discours en direct et non le rapport son-image de ce qui a été préenregistré.
24. « L'histoire de la télévision existe dans la conscience publique surtout comme la somme des souvenirs individuels et tombe chaque jour un peu plus dans l'oubli » (traduction M.S.), P. Zimmermann, « Fernsehen im Fernsehen », in Dieter Ertel/P. Zimmermann (dir.), *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage* (Close Up 5), Verlag Ölschläger, Konstanz 1996, p. 235.
25. « Il n'existait guère de production documentaire sérieuse et indépendante ayant à la fois du style et des préoccupations politiques, en dehors de la télévision », P. Zimmermann, « Frères et sœurs ennemis dans la guerre froide des médias. Le film documentaire et la télévision des deux Allemagnes pendant les années cinquante », in Roger Odin (dir.), *l'Âge d'or du documentaire. Europe : Années cinquante*, Tome 1, L'Harmattan, Paris 1998, p. 118.
26. Carsten Diercks, « Der Beginn der Filmberichterstattung beim Fernsehen. Neue Techniken und Formen », in Heller/Zimmermann, *op. cit.*, p. 55.
27. Le rédacteur en chef de *Panorama*, Gert von Pacensky, réalisa en 1961 *Der Tod kam wie bestellt* (*La Mort sur ordre*), un documentaire qui, en dénonçant l'impérialisme occidental, remet en question l'image traditionnelle de l'Afrique telle que Musuri l'avait véhiculée. Zimmermann, *op. cit.*, p. 115.
28. Les films clefs de l'école de Stuttgart sont disponibles dans une édition vidéo : Haus des Dokumentarfilms (dir.), *Zeichen der Zeit. Beobachtungen aus der Bundesrepublik* (1956-1973), accompagnée d'un livre : Kay Hoffmann, *Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule*, TR-Verlagsunion, München, 1996.

29. Hans-Magnus Enzenberger, « Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind », in *Mittelmass und Wahn*, Frankfurt a. M., 1988.
30. Helmut Kreuzer, « Zum Ausbau des Sonderforschungsbereiches 240 "Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Schwerpunkt : Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland" », *Rundfunk und Geschichte*, 1/1991.
31. Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan, Paris, 1995, p. 72-73.
32. *Op. cit.*, p. 73.
33. Wilhelm Roth, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, Verlag C.J. Bucher, München 1982, p. 11.
34. Bien que l'application de la théorie ait été beaucoup moins stricte que le laisse croire le mythe créé autour du *direct cinema*. Monika Beyerle, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm : Das amerikanische Direkt Cinema der 60^{er} Jahre*, WVT, Trier 1997.
35. P.J. O'Connel, *Robert Drew and the Development of Cinéma-Vérité in America : An Innovation in Television Journalism*. Ann Arbor, MI : UMI Dissertation Information Service, p. 137-145.
36. Klaus Wildenhahn, *Über synthetischen und dokumentarischen Film*. Kommunales Kino, Frankfurt, 1975.
37. Jan Berg, « Klaus Wildenhahn », in Hans-Michael Bock (dir.), *Cinégraphie. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München, 1984, p. E4.
38. Günther Meyer, *Max Skladanowsky oder die Wiege des boxenden Känguruhs (Max Skladanowsky ou la berceuse du kangourou boxeur)*, RDA, 1983, couleur, 20 mn.