

24 images

24 iMAGES

Éditorial

Bruno Dequen

Number 188, September 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89319ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Dequen, B. (2018). Éditorial. *24 images*, (188), 4–7.

Éditorial

« Mettons les points sur quelques « i ». Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. [...] Et qui opte pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin. »

Jean-Luc Godard

Hybride, vous avez dit hybride ? Si nous avions suivi la mode actuelle, le présent numéro aurait dû inclure dans son titre cet adjectif à connotation scientifique. En effet, le *film hybride*TM semble être l'une des grandes tendances – et l'un des mots-clés promotionnels les plus répandus – du cinéma contemporain. Pour preuve, le *Touch Me Not* d'Adina Pintilie, Ours d'or du dernier Festival de Berlin, qui s'inscrit parfaitement dans cette mouvance, la cinéaste jouant son propre rôle devant et derrière la caméra, interrogeant un (faux) personnage qu'elle met en contact avec de (vrais) protagonistes réinterprétant de façon plus ou moins fictive des scènes de leurs vies. La consécration d'un tel film vient confirmer la place importante qu'occupent actuellement les démarches explorant la frontière poreuse entre documentaire et fiction. Mais elle souligne également que ces fameux films dits « hybrides » sont finalement peu nombreux. Pour un film comme *Touch Me Not* qui affirme d'emblée une réelle ambiguïté par rapport à la nature même de ses images, combien d'œuvres dont la démarche vise plutôt à intégrer des techniques documentaires à une mise en scène de fiction, ou à employer des scènes fictives et des reconstitutions dans un contexte documentaire ? Parler d'hybridité, c'est courir un double risque. Celui de rassembler sous un même chapeau trompeur des films de

« Je voudrais traquer la réalité jusqu'à ce qu'elle devienne imaginaire, reprendre l'imaginaire et me servir de la réalité, faire de la réalité, revenir à l'imaginaire. »

Agnès Varda

nature très différente. Ou, à l'inverse, celui de réduire le champ d'investigation aux rares films pouvant réellement soutenir le poids d'une telle identification. Certes, il y en a. On peut penser immédiatement au *F for Fake* d'Orson Welles ou au *Close-Up* d'Abbas Kiarostami. D'ailleurs, lorsqu'il était en train de monter son film, Welles affirmait qu'il travaillait sur un projet non identifiable. Ceci dit, sans nécessairement prétendre à l'hybridité, d'innombrables démarches de cinéastes travaillent ouvertement et de façon passionnante les rapports entre documentaire et fiction puisque ces deux modes ont toujours été perméables l'un à l'autre. Tout un pan (im)précis de l'histoire du cinéma remet ainsi en question notre rapport aux images pour mieux réfléchir le monde présent et – dans certains cas – à venir.

Dès 1922, Nanook – qui ne s'appelait d'ailleurs pas ainsi – était chargé par Robert Flaherty de jouer pour la caméra une pêche au harpon qu'il ne pratiquait plus. Une anecdote célèbre qui a fait de l'ombre aux innombrables séquences mises en scène dans ce film phare de l'histoire du cinéma documentaire. Cette démarche n'est pas sans rappeler celle qu'adopteront, de façon moins invisible, Pierre Perrault et Michel Brault lorsqu'ils demanderont aux habitants de l'Île-aux-Coudres de repartir avec eux à la pêche au marsouin dans *Pour la suite du monde* (1963). De l'autre côté du spectre, le néoréalisme italien fonda sa mystique sur une incorporation – à différents degrés – d'éléments du réel au sein de la fiction. Depuis les débuts du cinéma, on ne compte plus les documentaires usant de techniques fictives et les fictions possédant une certaine

qualité documentaire. Et dans de nombreux cas, il s'agit souvent d'une même visée : la recherche d'une certaine authenticité ou d'un effet de réalisme. Qu'il s'agisse de Martin Scorsese filmant la véritable nuit nocturne de New York pour y intégrer son Travis Bickle dans *Taxi Driver* (1976) ou de Joshua Oppenheimer manipulant ses protagonistes pour qu'ils interprètent leur propre rôle lors de reconstitutions dans *The Act of Killing* (2012). À travers les outils de la fiction, le documentaire tente d'atteindre souvent une certaine vérité de l'expérience vécue¹. En intégrant des éléments documentaires, la fiction s'inscrit dans un contexte plus réaliste. Que serait *Les ordres* (1974), le chef-d'œuvre de Michel Brault, sans ses adresses à la caméra et sa photographie noir et blanc de type documentaire qui ancre définitivement le film dans le trauma des événements vécus ? Dans un tout autre contexte, c'est ce même désir d'inscrire le récit dans un réalisme troublant qui a mené plusieurs cinéastes de films d'horreur à jouer avec les codes du documentaire².

Souvent, l'utilisation de codes documentaires dans un contexte fictionnel sert une double fonction : réfléchir à notre lecture des images et amplifier le potentiel critique – ou comique – du sujet. À travers ses docufictions, Peter Watkins demeure le pionnier – et le grand visionnaire – de cette approche. L'auteur de *The War Game*, faux documentaire récipiendaire de l'Oscar du meilleur documentaire en 1967, n'a eu de cesse d'utiliser les codes des reportages et des biographies télévisées pour mieux les exploiter et les détourner, afin de renforcer la violence de son regard critique sur la manipulation des médias de masse ou d'inscrire ses sujets – qu'ils soient historiques ou dystopiques – dans le présent. Dans un registre plus ludique, la plupart des mockumentaires procèdent de la même façon. Le pastiche des codes du documentaire grand public permet d'accentuer le potentiel humoristique des situations, en les ancrant dans un (faux) réalisme absurde. C'est la démarche adoptée, entre autres, par Christopher Guest depuis *This Is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), Ricky Gervais dans *The Office* (2001-2003) ou encore Taika Waititi dans *What We Do in the Shadows* (2014), faux documentaire délirant sur des vampires colocataires à Wellington. Si ces œuvres possèdent toutes un fort degré d'autoréflexivité, leurs démarches demeurent ancrées dans un humour doucement acide et un contexte foncièrement fictif. Ce qui n'est pas le cas des canulars élaborés par Sacha Baron Cohen qui, en superposant constamment réel et fiction, critique ouvertement les discours réactionnaires et les personnalités populistes actuels³. À certains égards, Baron Cohen est tributaire des expérimentations de Robert Altman sur *Tanner '88*, qui avait filmé un faux candidat lors de la véritable campagne des primaires démocrates.

Chez Baron Cohen ou Altman, le travail d'intersection entre fiction et documentaire procède avant tout d'une confrontation entre un personnage fictif et de véritables protagonistes. C'est la fiction qui utilise et démonte les codes documentaires, afin de provoquer une tension. Chez d'autres cinéastes, il s'agit avant tout du résultat d'une collaboration et d'une fusion entre les deux modes. Il en est ainsi de Robert Morin et de ses « bandes existentielles », dans lesquels des amateurs jouent leur propre vie et nous donnent, par le biais de l'autofiction, un accès à des univers sous-représentés⁵. En avance sur leur temps, les films de Morin sont à l'image d'un des courants les plus répandus du cinéma contemporain, que l'on pense à *La BM du seigneur* (Jean-Charles Hue, 2009), *All These Sleepless Nights* (Michal Marczak, 2016), *Putty Hill* (Mathew Potterfield, 2010) ou encore aux films de Pedro Costa sur Fontainhas (*Dans la chambre de Vanda, En avant, jeunesse!*). Si certains font preuve d'un ancrage plus ouvertement documentaire que d'autres, tous participent d'un même élan : celui de « fictionnaliser » le réel *ensemble* pour mieux le révéler. Une vision que l'on retrouve chez Agnès Varda et Claire Simon qui, toutes deux, affirment leur soutien à la cause des femmes en faisant d'elles les véritables cocréatrices de leurs films⁶. Et, plus près de nous, chez Jennifer Alleyn, Lawrence Côté-Collins et Sophie Bédard Marcotte, qui partagent avec nous leurs visions de ce cinéma ouvert à tous les possibles⁷.

Qu'il soit provocateur, ambigu, ludique, dramatique, confrontationnel ou collaboratif, le travail entre documentaire et fiction fait assurément partie d'une des mouvances les plus passionnantes et originales du cinéma. Il nous invite à questionner sans cesse notre regard pour mieux mettre à nu des réalités qui demeurent, quel que soit le genre, trop souvent hors champ.

— Bruno Dequen

1. Voir les propos du cinéaste Robert Greene, p. 66-72
2. « Documenter l'effroi » par Ariel Esteban Cayer, p. 50-54
3. « Ceci n'est pas un documentaire (c'est une pipe) » par Charlotte Bonmati-Mullins, p. 56-60
4. « Tanner '88 » par Damien Detcheberry, p. 61-65
5. « Robert Morin : un sérieux problème d'infiltration » par Fabrice Montal, p. 20-25
6. « Agnès Varda et Claire Simon : expressions libres » par Gérard Grugeau, p. 27-32
7. Voir p. 92-100