

Dieu est l'auteur des documentaires...

André Gaudreault and Philippe Marion

Volume 4, Number 2, Winter 1994

Le Documentaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001020ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1001020ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)
1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gaudreault, A. & Marion, P. (1994). Dieu est l'auteur des documentaires....
Cinémas, 4(2), 11–26. <https://doi.org/10.7202/1001020ar>

Article abstract

The article investigates the conceptual categories which are associated with the notion of documentary (fiction, truth, reality, verisimilitude) as they are inscribed in certain filmic configurations, and in the positions which are assigned to the spectator by certain modes of address specific to documentary. The analysis of the documentary problematic ("documentarity") throws light on the two fundamental modes of "monstration" and narration in one particular context: the comparison of the documentary potential specific to various iconic media.

Dieu est l'auteur des documentaires...

André Gaudreault et Philippe Marion

RÉSUMÉ

Interrogeant les catégories conceptuelles qui gravitent autour de la notion de documentaire (fiction, vérité, réalité, vraisemblable), cet article les envisage à partir de certaines configurations filmiques, mais aussi à partir de l'état spectatorial tel qu'il est sollicité par certaines consignes spécifiques au «type» documentaire. L'étude de la problématique de la «documentarité» permet d'examiner ces deux modes fondamentaux que sont la monstration et la narration dans un contexte comparatif : celui du potentiel documentaire spécifique à différents médias iconiques.

ABSTRACT

The article investigates the conceptual categories which are associated with the notion of documentary (fiction, truth, reality, verisimilitude) as they are inscribed in certain filmic configurations, and in the positions which are assigned to the spectator by certain modes of address specific to documentary. The analysis of the documentary problematic ("documentarity") throws light on the two fundamental modes of "monstration" and narration in one particular context : the comparison of the documentary potential specific to various iconic media.

*Qui cherche la vérité doit être prêt à l'inattendu,
car elle est difficile à trouver et,
quand on la rencontre, déconcertante.*

Héraclite

Déconcerter, battre en brèche le consensus codé propre à la fiction, déjouer la cohérence huilée des engrenages de la construction fictionnelle... Tels seraient, peut-être, le statut et le rôle profond du documentaire. À la manière de cet inattendu qui, selon Héraclite, empreint la vérité. La vérité? Impossible de l'ignorer, celle-là, dès lors que l'on évoque la simple idée de «documentaire». La vérité s'érigerait-elle en ange gardien du genre? «Dieu est l'auteur des documentaires», aurait un jour ironisé Hitchcock. Ne serait-ce pas, en effet, par son intime complicité avec la Vérité que le Documentaire accèderait à la «nature divine»?

Au-delà de son seul aspect métaphorique, la formule d'Hitchcock pose, bien sûr, la question du patronage énonciatif du documentaire. Or, on l'a souvent fait remarquer, celui-ci est pour le moins évanescent : proprement transitive, la monstration documentaire semble en effet imposer sans discussion sa vérité référentielle. Le réel nous parviendrait par transparence, comme sans médiation ou, du moins, sans médiation apparente. Selon une idéologie qui fut dominante à une époque, le documentaire idéal serait en effet dessiné sans grand effet de style et porterait fort peu de traces d'auteur : «Savoir s'effacer, proclame Thierry Zeno (p. 12), est une grande qualité chez un cinéaste. Quand je vois des documentaires où le réalisateur se met en scène aux dépens de ceux qu'il filme, cela m'énerve.»

Au-delà de l'«auteur» donc, l'«autorité» d'une vérité référentielle. Le spectateur du documentaire serait ainsi en relation avec un morceau du monde réel et, s'il y a auteur, c'est de l'Auteur même de ce monde qu'il s'agirait...

Pareille occultation de ce que l'on pourrait appeler l'«effet d'auteur» ne doit pourtant pas être confondue avec l'absence d'un énonciateur, voire d'un narrateur. Au contraire, le documentaire a l'habitude d'incarner massivement ces deux instances. On sait à quel point, par exemple, il apprécie l'usage de la voix *off* (il serait plus juste de parler plutôt de «voix *over*»), qui n'est pas sans accointances pragmatiques avec le Dieu d'Hitchcock. C'est d'ailleurs cette situation qui fonde la légitimité de l'expression «narrateur-Dieu» pour désigner couramment, dans les films, une voix *off* en surplomb et «provenant de nulle part».

Ce premier tour d'horizon, certes rapide et conventionnel, nous confronte déjà aux deux concepts, souvent galvaudés, sur lesquels vient inévitablement buter toute réflexion le moins théorique sur le documentaire : la «réalité» (celle qui est captée, montrée ou, encore, représentée par le dispositif) et la «vérité», comme relation privilégiée à ce réel capté, montré et/ou représenté, et à laquelle le dispositif nous permettrait d'accéder. Reste bien sûr à savoir de quelle nature est cette réalité ou cette vérité du film documentaire? Est-elle suffisante pour définir le genre? Qu'est-ce qui est susceptible de «faire document» dans ce type de message? La fiction possède-t-elle aussi sa vérité et son objectivité propres? Sans oublier la dimension pragmatique d'une énonciation documentaire, ni celle d'un état de réception spectatorielle qui en serait l'écho, voire la condition d'existence. Les lignes qui suivent vont tenter de revisiter cette problématique, déjà ancienne sans doute, mais qui se (re)pose aujourd'hui avec une acuité toute particulière, notamment sous l'impulsion des nouvelles formes audiovisuelles de contamination des «genres».

Du « documentaire » à l'« effet documentaire »

Comme la mort ne peut se définir que face à la vie, et vice-versa, le documentaire n'a de sens qu'en regard de la fiction. Manifestant selon Bessalel et Gardies «une sorte de distinction générique» (p. 63), c'est par opposition, ou par défaut, qu'il impose sa définition. Le film documentaire est celui qui résiste à la fiction, à l'épanchement fictionnel. D'où sa tenace réputation d'austérité, de sérieux. D'où aussi son côté parfois dissuasif : on songe à ces séances cinématographiques de jadis, où le «grand film» devait se «mériter» par l'épreuve éliminatoire, initiatique, des actualités ou du documentaire imposé. Le thème en étant d'ailleurs largement imprévisible : de la grande barrière de corail à la vie de Rubens... Il s'agissait de passer par le sas du non-rêve, de la non-illusion, avant d'accéder au monde merveilleux de la fiction. Programmer un dernier «coup de réel», comme par une sorte de mauvaise conscience pédagogique et surmoïque, avant que l'institution culturelle du cinéma ne délivre au spectateur l'autorisation de s'abandonner aux lisses délices d'un monde fantaisiste, reconstruit rien que pour son plaisir. Stimulation de sa

vigilance, avant qu'il ne se laisse aller à la «suspension volontaire d'incrédulité», sans laquelle la fiction ne parvient pas à germer. S'assurer d'abord qu'on est bien adulte, avant de retrouver l'enfance naïve de tous les «il était une fois», formule dont le message est pourtant paradoxalement bien clair : s'«il était une fois», c'est, précisément, que justement il *n'a pas* été une fois!

Considéré à partir de l'autre «camp», celui de la fiction et du «grand film», le «document» préliminaire offre l'avantage non négligeable de mettre sous pression le spectateur, d'exacerber son désir d'en arriver au fait, à l'essentiel, c'est-à-dire à la «grande fiction» sur laquelle il a acheté, au guichet, le droit de regard et à laquelle il a, par le fait même, obtenu un droit de participation empathique. On songe à la responsabilité échue, dans un concert rock, au groupe méconnu assurant la première partie, souvent périlleuse, d'une star, en «vedette américaine» comme on dit en Europe. Le film documentaire avait alors une fonction quasi fétichiste : différer le désir du spectateur, tout en l'exacerbant. Clémenceaux, général et bon vivant, ne disait-il pas que le meilleur moment de l'amour, c'est en montant l'escalier conduisant à la chambre...

Cette configuration historique de la réception du cinéma documentaire—on pourrait la métaphoriser dans cette formule : «Tu as bien fait tes devoirs? Bon, tu peux aller jouer!»—a, du reste, souvent été intégrée dans l'espace même du film de fiction. Ainsi le début de *Monsieur Arkadin* (Welles, 1956) qui se donne comme un documentaire. En effet, lorsque le narrateur annonce que la suite du film sera une reconstruction fictionnelle, il suggère, par différence, que les images initiales de l'avion qui sera retrouvé vide possèdent un caractère irréfutable et sont donc de nature documentaire. Ce qui, en l'occurrence, est faux : le début du film est tout aussi fictionnel que le reste. Mais en invitant le spectateur à une sorte de confiance référentielle, l'«effet documentaire» ainsi produit constitue un puissant vecteur de vraisemblable.

Vérité documentaire et vraisemblable fictionnel

Il existerait donc une sorte de négativité documentaire, le film de ce type se construisant sur l'affirmation consensuelle d'un refus : celui de la fiction. Ce que le film nous montre doit

sembler dépourvu de toute manipulation susceptible d'être attribuée à l'«illusionnisme» fictionnel. S'il y a manipulation, ce doit être dans le seul et unique but de mieux servir la cause de l'authenticité référentielle, la cause d'une réalité fidèlement captée par un «regard témoin», et non pas, comme la fiction le fait, par le «regard complice» d'une préparation fictionnellement organisée, scénarisée, du profilmique. Cette question de la manipulation de la réalité profilmique est bien sûr étroitement liée à l'«effet de vérité», mais selon des paramètres beaucoup plus complexes qu'on ne le croit souvent. Une anecdote racontée par l'écrivain Gabriel Garcia Marquez² permet d'illustrer cette complexité. Voulant être aussi fidèle que possible à la pensée des paysans du Costa Rica sur lesquels il réalisait un reportage pour le compte d'un journal, il leur avait soumis à peine retouchée la transcription de leurs interviews. Les acteurs ne s'y reconnaissaient pas du tout. Alors, il a découpé, réécrit, reconstruit toute cette matière brute. Après publication, les paysans ont réagi cette fois de façon positive : c'était bien cela qu'ils «voulaient» dire... Belle leçon d'objectivité, qui vaut tout autant pour le film documentaire qui se doit, d'abord et avant tout, de «paraître vrai». L'«effet de vérité» doit être souvent nettement dissocié de l'enregistrement scrupuleux d'un réel observé.

Bien que la fonction profonde du documentaire soit sans doute de gratifier le spectateur en stimulant sa boulimie cognitive, celui-ci n'acceptera d'ouvrir les portes de son «encyclopédie mentale personnelle» que lorsqu'il obtiendra, de manière plus ou moins explicite, la garantie d'une adéquation à la vérité référentielle, la conviction non pas tant du réel mais plutôt d'une fidélité au réel, d'«une» objectivité par dénégation ou par maintien à distance de l'illusion fictionnelle, celle-ci ayant toujours été, institutionnellement du moins, liée à un principe de plaisir, à un investissement ludique du désir trouvant et renforçant son identité dans son opposition au principe de réalité³.

La «vérité documentaire» se pose ainsi en contrepoint du «vraisemblable fictionnel». Le vraisemblable est une qualité issue d'une construction scénarisée, il caractérise l'activité narrative, c'est-à-dire, pour reprendre les expressions proposées par Ricœur, la «reconfiguration temporelle» et la «mise en intrigue»

d'une suite d'événements. À cet égard, Maupassant se plaisait à souligner que «le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable»⁴. L'effet de réalisme, en effet, est le plus souvent lié à la construction d'un monde cohérent et consistant, à l'élaboration d'un sens unitaire. En d'autres termes, le réalisme a plus à voir avec une «cohérence configurationnelle» du message qu'avec la réalité elle-même. En ne recherchant pas forcément cette harmonie dans l'organisation de son matériau brut—ce qui est le propre de la «facticité fictionnelle» en quête de crédibilité—, le documentaire affirme son authenticité, sa capacité à laisser transparaître le réel sans s'épuiser à en produire l'effet. S'il s'agit «vraiment» du réel, nul besoin qu'il soit réaliste ou vraisemblable, tant il est communément admis, comme on dit, que «la réalité dépasse la fiction».

Le documentaire semble donc se définir par sa volonté d'afficher un lien indiciel (au sens peircien) avec le monde réel. Commentant les catégories introduites par Peirce, Daniel Bougnoux note : «L'icône s'ajoute au monde alors que l'indice est prélevé sur lui par détachement métonymique» (p. 51). L'inaccessible utopie du documentaire serait peut-être alors de viser cette intégration indicielle, et ainsi de ne pas rajouter des signes au monde en tentant de se situer dans le prolongement naturel de celui-ci. «Un documentaire, explique Souriau, se définit comme présentant des êtres et des choses existant positivement dans la réalité afilmique» (p. 7). Tout en rêvant à l'impossible contiguïté indicielle, il s'agirait pour le documentaire, comme le propose Jost, «de transformer l'*afilmique* en iconique, (...) sans que le diégétique puisse y prendre racine» (p. 42).

La «médiateté» et les images documentaires

Ce n'est sans doute pas un hasard si l'acception «documentaire» adhère si intimement au média film. Certes on peut évoquer l'intérêt documentaire de tel ou tel roman, mais dans le sens courant, documentaire et film manifestent de singulières affinités électives. Ainsi, par exemple, ne parle-t-on guère d'un théâtre documentaire... Cette irréfutable sympathie médiatique mérite qu'on l'interroge de plus près. Mais auparavant, une précaution épistémologique s'impose. Par sa nature même de signe tout message, tout acte de communication (gestuel, verbal,

iconique...) est déjà une prise de distance par rapport au réel, une représentation, au sens large (soit au sens qu'Aristote donnait à la *Mimèsis* dans *La Poétique*), de la réalité. Tout message est déjà, en quelque sorte, une *Fiction* (avec un F majuscule, pour la distinguer de l'autre, qui désigne plutôt la création d'un univers diégétique imaginaire), si l'on donne à ce terme la définition suivante : effet d'une configuration temporelle, d'une désignation ou d'une captation plus ou moins organisée d'éléments ou d'événements réels ou imaginaires.

Étant une mise en «spectacle» cinématographique du réel, le film documentaire même le plus béat relève plutôt du «médiat» que de l'immédiat (sur cette distinction, voir Philippe Marion 1993a, p. 163). Tout documentaire aussi vrai et fidèle qu'il soit est en effet à mille lieues de l'immédiateté de l'expérience vitale du réel, et est le résultat d'une inévitable distanciation représentationnelle de ce réel, qui le rejette par nécessité du côté de la Fiction. Ce n'est qu'en opérant une distinction de second degré que l'on peut faire le départ entre le factuel et le fictionnel, une distinction établie notamment par Genette, et qui permet d'opposer ces deux types fondamentaux de récits, en fonction de la nature réelle ou non du substrat événementiel qui les fonde. Considérer ainsi le *factuel* du documentaire cinématographique comme une sous-catégorie de la *Fiction* permet au moins de relativiser d'emblée toute prétention à une adéquation fusionnelle au réel.

Le fait, cependant, que le «factuel filmique» soit d'abord et avant tout une production analogique n'est pas sans rapport avec les difficultés que l'on rencontre dans une démarche définitionnelle comme celle qui est nôtre. Règle générale, l'image présente toujours un degré de ressemblance plus ou moins élevé avec l'objet qui lui a servi de modèle et peut toujours prétendre, plus ou moins, à «faire document». Cette prétention à une plus ou moins grande «documentarité» varie inéluctablement d'un média à l'autre. Les «indices de documentarité» de la photographie ne sont pas, bien évidemment, ceux du dessin, et ceux-ci ne sont pas ceux de l'empreinte digitale. À cet égard, on songe immédiatement à l'effet d'authenticité attribué à la photographie. Plusieurs auteurs ont bien montré combien celle-ci est

fondièrement transitive. Comme le signale Barthes, elle adhère en effet à son référent, elle se constitue sur l'enregistrement et la restitution d'un «ça-a-été» devant... l'objectif. La photographie est donc, ontologiquement, pourvue d'un haut degré de documentarité. On lui concède volontiers—c'est le cas de Durand—une sorte de virginité documentaire : «Toute photographie, de par son caractère analogique, a quelque chose du document (...), il y a un côté fortement identitaire, quelque chose qui tend à la représentation d'une chose ou d'un être en tant que tels» (p. 27).

Poursuivant sa pensée, Durand évoque «la présence toujours visible de l'opérateur». Cette présence de l'«opérateur» photographique reste néanmoins relativement marginale dès lors qu'on compare la photo à un autre classe d'image fixe : la peinture ou le dessin. De telles images, proprement «graphiques», sont toujours perçues—implicitement et fondamentalement—comme une interprétation du réel, non pas comme captation authentique et transitive de celui-ci. Elles sont porteuses d'un irrépressible «effet de trace» (Marion, 1993b), du simple fait qu'elles affichent l'empreinte non pas du réel mais, plutôt, du sujet «graphiateur», ce sujet-énonciateur par le truchement duquel transite la vision d'un monde réel ou imaginaire. L'opacité réflexive de pareilles images nuit *a priori* à la transparence nécessaire à l'épanouissement du référent documentaire. Certes, les exemples sont nombreux d'une utilisation de dessins ou croquis pour rendre compte d'un réel observé, songeons par exemple aux carnets de voyage des explorateurs des siècles passés. Pourtant, quel que soit leur souci de fidélité, ces croquis demeurent toujours marqués du coin de la fiction, et ce *via* un style graphique (une «graphiation») toujours forcément présent. Si, dans la photo, l'effet référentiel est irréductible, l'effet d'interprétation subjective du réel l'est tout autant dans le dessin. Pour qu'un dessin fasse document, le graphiateur doit faire un effort spécifique pour empêcher son opacité subjective de faire un trop grand «bruit», qui pourrait être nuisible à la communication documentaire. Inversement, pour qu'un énonciateur photographique ne disparaisse pas dans la transparence documentaire, il doit faire un effort pour multiplier les indices de son acte.

Cinéma et documentarité

Dans la logique d'une documentarité liée aux «signifiants médiatiques», le film est lui aussi tourné essentiellement vers le documentaire. Composé d'une suite de photogrammes, il profite de la transitivité référentielle de la photo tout en lui conférant, grâce au mouvement et donc au temps, un degré supplémentaire de documentarité. La possibilité de reconfigurer mimétiquement le «temps réel» (ou du moins son apparence) des événements profilmiques augmente bien sûr l'impression d'un enregistrement fidèle de la réalité. La photographie—tel est son paradoxe—manifeste en quelque sorte une carence sur le plan de la documentarité, dans la mesure où, d'autorité, elle pratique l'arrêt sur instant, ce qui est singulièrement «irréel». Son «ça-a-été» n'est pas, et ne peut pas devenir, un «c'est».

On aurait ainsi tendance à faire varier le degré de documentarité d'un média en fonction de sa capacité à laisser transparaître un nombre plus ou moins grand d'indices du réel, et parmi ceux-ci le mimétisme de l'écoulement temporel. Pareille attitude mérite d'être discutée, s'agissant notamment du cinéma, car elle est sans doute un peu trop simple. Il ne faut pas l'oublier, le cinéma n'est jamais qu'un simulacre organisé, un signifiant fantomatique et imaginaire. Plusieurs auteurs, tel Christian Metz, ont bien noté ce paradoxe d'une puissante impression de réalité naissant d'un indubitable artifice : celui que constitue ce jeu d'ombres et de lumières projeté sur le quatrième mur d'une salle. Parallèlement à ce dispositif fondamental, le film de fiction s'appuie sur une panoplie impressionnante d'opérateurs réalistes. La pertinence de la fiction «classique» dépend, on le sait, du vraisemblable. Et le vraisemblable s'impose par des marques d'authenticité relativement codées. Surgit alors cet autre paradoxe : ce serait par sa force mimétique, son haut degré de documentarité que le film imposerait les plus crédibles de ses fictions... Ce privilège de documentarité, que nous attribuions ci-dessus à la capacité filmique d'imiter—de reproduire?—le temps réel ne servirait ainsi qu'à renforcer la fiction, c'est-à-dire—pour rester dans un système par trop binaire—du «non-documentaire». Serait-ce alors à cause de cette illusion d'un moment restitué dans sa temporalité référentielle que le cinéma induit de la fiction?

Ce faux être-là, cette apparence du moment, dans la perfection même de sa documentarité, est sans doute la garantie—le label de qualité—de la fiction cinématographique. Il nous faut donc reconsidérer la comparaison entre photo et film. En effet, comme elle est ontologiquement incapable de reproduire de façon fidèlement analogique le flux temporel, la photographie est généralement perçue comme un «avoir-été-là authentique» plus que comme une «illusion d'avoir-été-là». Le film, par contre, est davantage perçu comme une «illusion d'être-là» que comme un «être-là authentique». C'est un peu sans doute ce qu'exprime Odin (1984, p. 49) lorsque, reprenant le «je sais bien, mais quand même» de Mannoni, il signale que la photo induit un «je sais bien», mais qu'elle ne permet pas au «mais quand même» de s'enclencher. Figée comme elle l'est dans un instant historiquement arrêté, la photographie serait alors «documentairement» plus pertinente que le film. D'autant que le concept de «documentaire» est proche de celui de «documentation», qui évoque la maîtrise cognitive et la délimitation du savoir dans le temps et l'espace (et quoi de plus arrêté dans l'espace-temps que l'instant «objectif» de la photographie?). Cette «supériorité» de la photographie signifie aussi que le média le plus documentaire ne serait pas forcément celui qui possède le plus haut degré de documentarité...

Cette proposition peut trouver, en dehors de l'image, une manière de confirmation dans la représentation théâtrale. À certains égards, le théâtre est, en effet, un idéal de documentarité (même si on s'entend, règle générale, pour considérer que son intérêt documentaire est négligeable). Toute sa «médiateté» se déroule en effet *hic et nunc*, c'est-à-dire dans un parfait artefact d'immédiat. Les personnages-acteurs sont là pour de vrai devant nous, ils jouent en temps réel et ce temps réel correspond pour eux à une tranche réelle de leur propre vie. Tel est le principe fondamental de la *diégésis dia miméseôs* délimitée par Platon. Le temps que les acteurs passent à jouer participe entièrement de leur compte à rebours personnel, ce capital vital et décroissant de secondes qui les sépare de l'instant de la mort. Un capital singulièrement réduit pour certains, songez à Molière agonisant sur scène... Pourtant, comme au cinéma, cette documentarité

ontologique est la base de l'illusion théâtrale. Une illusion forte, extrêmement fictionnelle dans son apparence d'immédiateté et de présence irréfutable, une illusion dont aucun spectateur ne met en doute l'artifice mimétique.

Imitation actorielle et limitation narratorielle...

S'agissant de cinéma, le premier maillon d'une telle illusion est peut-être scellé lorsque, à partir du «royaume de la réalité», soit le profilmique, un acteur feint qu'il n'y a pas de caméra, ouvrant ainsi la porte sur le «royaume de la fiction» : «*Je sais bien qu'il y a une caméra, mais je fais quand même comme si il n'y en avait pas...*». Pareille attitude actorielle de déni de la caméra permet l'enclenchement de l'équivalent, mais hors diégèse cette fois, de la fameuse «mise en phase» telle que l'a définie Odin : «le travail du film produit un positionnement du spectateur (= une relation film-spectateur) *homologue* aux relations qui se manifestent dans la diégèse» (1983, p. 224). Ici, le spectateur est amené à avoir, eu égard au jeu feint de l'acteur, un comportement homologue (= une même position de déni) à celui de l'acteur par rapport à la caméra qui filme : «*Je sais bien que c'est un jeu (qu'il y a une caméra), mais je fais quand même comme si ce n'en était pas (comme s'il n'y avait pas de caméra)...*»

L'attitude actorielle de déni de la caméra reste par ailleurs, dans bien des cas, le plus parfait indicateur de fiction. Un plan montrant, disons, un ermite en train de fumer la pipe aux abords de son refuge et agissant comme s'il était seul, un tel plan a beau faire «officiellement» partie d'un film considéré comme un documentaire, sa soumission, au moins partielle, au régime de la fiction ne fait cependant pas de doute pour le commun des spectateurs. Parce qu'il relève d'une concertation évidente entre le «filmeur» et le «filmé» et parce qu'il repose sur un «jeu d'acteur» (parce que, en un mot, il n'est pas vraiment «pris dans la réalité»), pareil «document» n'en est pas un tout à fait. «Pris dans la réalité», venons-nous juste de dire. Voilà une expression qui a fait du chemin, puisqu'on la retrouve vraisemblablement en 1923 dans ce qui est, si l'on en croit Michel Ginter (p. 18) – qui ne cite pas sa source –, la première tentative de définition du documentaire : «C'est en 1923 que le mot "documentaire" fut utilisé pour la première fois pour désigner tout film établi

d'après des documents *pris dans la réalité*⁵ (c'est nous qui soulignons).

L'esprit d'une telle définition c'est que, au fond, le documentaire naîtrait d'une sorte de recyclage («établir le film...») d'images déjà tournées, que l'on réutiliserait *a posteriori* («... d'après des documents pris dans la réalité»). Comme si, à l'origine, le documentaire reposait sur l'arrangement de «*stock shots*» déjà tournés. Comme si l'œuvre était le fait d'un «narrateur filmographique» (au sens défini dans Gaudreault 1988, soit l'instance responsable du traitement des images déjà tournées) utilisant à ses fins des «documents», c'est-à-dire des images produites par un monstateur nettement distinct. Cette «désolidarisation» du narrateur (responsable notamment du montage) et du monstateur (responsable notamment du tournage) ne serait-elle pas, justement, l'une des caractéristiques essentielles du documentaire⁶? Le monstateur documentaire, «déresponsabilisé» en quelque sorte face au narrateur, ne serait alors que le «gardien du factuel», le captateur du substrat référentiel réel. En aucun cas, en régime documentaire, ne devrait-il remplir cette tâche essentielle qui lui incombe habituellement en régime de fiction : «arranger le profilmique». La monstration documentaire ne consisterait alors non pas en la «production d'un simulacre analogique» mais plutôt, bel et bien, en la simple «transmission d'une analogie» (d'une Fiction, telle que nous l'avons définie plus haut) sans (trop d') effet(s) de simulacre. C'est bien cela : *une analogie sans simulacre*, tel serait sans doute l'inaccessible idéal de la vérité iconique... Charge alors au narrateur de relier – de reconfigurer, de lier par son récit – ce matériau profilmique capté-transmis par le monstateur.

Quand il a, la chose arrive assez souvent, un rôle d'«arrangeur» du profilmique, le monstateur documentaire a intérêt à le cacher davantage que dans la fiction : c'est ce que tendent à faire croire certains dispositifs, certaines «consignes stylistiques», tels que l'effet de bougé dont le sens pragmatique coïncide avec un renvoi indiciel, celui d'une réalité difficile à capter, insaisissable et qui n'en finit pas de se dérober, de faire résistance à toute captation. Songeons aussi à ces sons mal dégrossis, qui semblent – dans leur superposition aléatoire

(des lambeaux de voix, des bruits indifférenciés...)—prévenir le spectateur qu'en aucun cas il n'y a eu d'intention énonciatrice de sélection ou de choix. Dans le film documentaire «classique», la perception spectatorielle d'une non-intentionnalité monstrationnelle nous semble constituer implicitement l'un des principaux arguments de crédibilité. Bien sûr, il faudrait ici encore nuancer, et relativiser tout en nous rappelant l'exemple de Garcia Marquez exposé ci-dessus. Constaté aussi que cette position documentaire tient du paradoxe : laisser transparaître le réel, c'est aussi afficher un réel ostensiblement mal maîtrisé; or cet affichage en lui-même signifie précisément une exhibition plus ou moins marquée—plus ou moins codée—d'intentionnalité documentaire. Ou plus radicalement encore : afficher une non-intentionnalité monstrationnelle équivaldrait à afficher une intentionnalité documentaire. Ce refus d'agir sur le profilmique, ou plutôt ce gommage d'une intervention monstrationnelle sur celui-ci, se manifeste très clairement par la réticence—pour ne pas dire la répulsion—du documentaire à utiliser des acteurs. La mimésis actorielle, l'imitation selon Platon, est en effet bien chevillée au corps fictionnel. Elle fait partie du «je sais bien, mais quand même», elle fait partie de cette «suspension volontaire d'incrédulité» qui caractérise notre participation au contrat fictionnel.

Le film documentaire classique semble donc éviter l'intervention apparente du monstateur en tant qu'arrangeur du profilmique. Sur le plan filmographique cependant, il est autorisé à intervenir pour mieux montrer la réalité (effets de *zoom*, gros plans, mouvements de caméra, etc.). Mais c'est au narrateur que revient le gros de l'intervention filmographique. C'est lui, surtout, qui peut s'autoriser à arranger, une fois qu'il est en boîte, le matériau profilmique fidèlement prélevé par le monstateur, afin de l'informer en un message articulé, en un message construit—c'est-à-dire, le plus souvent, un message narrativement configuré—pour une saisie cognitive optimale de la part du spectateur. Cette fonction fondamentale de l'instance narrative sur le plan filmographique dans le documentaire doit être rapprochée de son action verbale qu'une sous-instance déléguée «applique» sur le profilmique. Le méga-narrateur documentaire

s'incarne en effet très souvent dans des agents commentateurs (le plus souvent dans une voix *over* en surplomb et «provenant de nulle part» – celle du «narrateur-Dieu» comme nous disions en début d'article) qui, apparemment, respectent la virginité authentique du profilmique tout en la décrivant. Mais cette description – par le jeu des mises en évidence, du choix des ancrages, des faisceaux structuraux des mises en relation, des effets d'intrigue plus ou moins marqués, etc. – se confond précisément avec la narration. En régime documentaire, raconter équivaut à décrire, c'est-à-dire à articuler une description «légitime» du profilmique. Si, dans le documentaire, le monstre est comme absorbé par le narrateur, de la même manière, ou plutôt par une relation de chiasme, la narration se trouve à son tour comme absorbée par la description. Il est de mise dans le documentaire, comme l'avance Jost, que le commentateur et le narrateur (et, ajoutons-nous, le monstre) soient solidaires l'un de l'autre. Et que toutes ces instances filmiques soient en harmonie avec le «créateur» du monde documentaire, l'«auteur» :

La coïncidence de l'auteur et du narrateur est bien, en revanche, la règle du documentaire qui suppose, sauf exception, une identité entre le locuteur premier, narrateur implicite qui organise le film, et ce locuteur second qu'est le commentateur, souvent anonyme, qui explique, sémantise ou complète ce que nous voyons. (...) La voix *over* du documentaire ne commente pas la suite des images et leur montage précis, mais elle vise directement la réalité, évitant soigneusement toute notation sur le signifiant filmique, faisant sienne l'illusion de transparence (1992, pp. 88-89).

Tout en racontant le réel montré, tout en intervenant sur lui par la description, l'instance narrative est cependant «contaminée» par l'effacement de la monstration. Alors qu'elle intervient massivement, elle est à son tour soumise au devoir de réserve et de transparence. À l'exemple de Dieu – qui n'est vraisemblablement pas l'auteur des documentaires – restant muet sur ce monde profilmique dont il serait pourtant l'auteur, tout se passe comme si le narrateur choisissait lui aussi de garder un angoissant silence sur l'objet de sa création.

Université de Montréal et Université de Louvain-la-Neuve

NOTES

- 1 Roger Odin (1986, p. 80) cite à ce sujet un texte de Riffaterre : « Cette formule (...) énonce par antiphrase, car ce qu'elle veut dire, c'est : cela ne fut jamais, cela est une fiction. »
- 2 Interview accordée au journal *Le Soir* (Bruxelles) du 6 février 1987, citée dans Frédéric Antoine *et alii*, p.137.
- 3 Le mot « illusion », dont la racine est *ludere*, signifie en effet à peu près « entrée dans le jeu ». Comme le signale Mannoni (p. 162) à propos du « on dirait » qui inaugure si souvent les jeux enfantins, « une expression comme "illusion ludique" serait pléonastique, au moins selon l'étymologie ».
- 4 Guy de Maupassant, « Un drame vrai », *Le Figaro* (24 août 1884).
- 5 La source de Ginter pourrait être un *Larousse* de l'époque puisque la version de 1977 du même dictionnaire (*Petit Larousse illustré*) donne du mot « documentaire » une définition ayant une ressemblance troublante avec la sienne : « Film exclusivement établi d'après des documents pris dans la réalité. » Mais il est au moins un auteur qui, bien avant 1923, a parlé du documentaire au cinéma. Il s'agit du fameux illusionniste Georges Méliès qui, dès 1907, écrit, à propos des vues de plein air, que celles-ci « consistent à reproduire en cinématographie les scènes de la vie usuelle » et que pareille opération procède du « remplacement de la photographie documentaire, prise autrefois par tous les appareils photographiques portatifs, par la *photographie documentaire animée* » - c'est nous qui soulignons - (Georges Méliès, dans un texte publié dans *l'Annuaire général et international de la photographie - 1907 -*, reproduit dans Georges Méliès, 1982, p. 9).
- 6 À l'époque du cinéma des premiers temps, les deux instances de la monstration et de la narration avaient d'ailleurs un penchant « naturel » pour la désolidarisation et leur concertation éventuelle, dans une même mouvance, fut le produit d'une volition, que l'Institution encouragea.

OUVRAGES CITÉS

- Antoine, Frédéric, Jean-François Dumont, Philippe Marion et Gabriel Ringlet. *Écrire au quotidien. Du communiqué de presse au nouveau reportage*. Bruxelles-Lyon : Vie ouvrière, 1987.
- Bessalel, Jean et André Gardies. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris : Cerf, 1992.
- Bougoux, Daniel. *La Communication par la bande*. Paris : La Découverte, 1991.
- Durand, Régis. *La Part de l'ombre. Essai sur l'expérience photographique*. Paris : La Différence, 1990.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris/Québec : Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval, 1988.
- Ginter, Michel. « Cent ans de cinéma documentaire », *Cinéma et réalité* (collectif). Bruxelles : Vie Ouvrière et Centre de l'audiovisuel à Bruxelles, 1982, pp. 17-64.
- Jost, François. « Mon tout est une fiction ». *La Licorne*, n° 17 (1990), pp. 39-50.
- Jost, François. *Un monde à notre image*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1992.

- Mannoni, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris : Seuil, 1969.
- Marion, Philippe. «Fictions de la peur», *La Peur, la mort et les médias* (collectif). Bruxelles : Vie ouvrière, 1993a.
- Marion Philippe. *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Louvain-la-Neuve : Académia, 1993b.
- Méliès, Georges. *Propos sur les vues animées*. Montréal : Cinémathèque québécoise, «Les Dossiers de la Cinémathèque», n° 10, 1982.
- Odin, Roger. «Mise en phase, déphasage et performativité». *Communications*, n° 38 (1983) pp. 213-238.
- Odin, Roger. «Cinéma, photographie et "effet fiction"», *Revue d'esthétique photographique*, n° 1 (1984) pp. 43-52.
- Odin, Roger. «Il était trois fois, numéro deux». *Revue belge du cinéma*, n° 16 (été 1986) pp. 75-80.
- Souriau, Étienne. *L'Univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953.
- Zeno, Thierry. «Quoi de neuf, doc? Situation du documentaire». *Cinergie* n° 90 (1993), COCOF, Bruxelles, pp. 17-23.