

Des relations à l'écran

Dominic Bouchard

Number 256, September–October 2008

Documentaire et communauté au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45104ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouchard, D. (2008). Des relations à l'écran. *Séquences*, (256), 24–24.

DES RELATIONS À L'ÉCRAN

Une communauté est une dynamique, c'est-à-dire qu'elle n'est jamais acquise; qu'elle doit toujours être stimulée et vécue. Comme le résume le sociologue français Georges Philippe Friedmann, la communauté reposerait sur l'affectif, alors que la société reposerait sur le rationnel. Évidemment, l'une n'exclut pas l'autre. Le documentaire, par sa capacité à rendre compte des expériences humaines, représente un mode de médiation collective efficace. Pour aborder la question « documentaire et communauté », il peut être intéressant de distinguer au moins trois types de relation entre un documentariste et son sujet.

DOMINIC BOUCHARD



Pour la suite du monde

Lorsqu'un documentariste pose son regard sur une collectivité à laquelle il n'appartient pas, il fait face au défi de l'altérité.

Pour le documentariste, filmer c'est regarder avec attention le réel en action. Cela suppose, pour reprendre les mots de Jean Reschand, de « s'immerger au sein d'un événement ou d'un lieu pour en saisir les modes de fonctionnement »². La relation entre documentaire et communauté sera d'abord établie par ce qu'on pourrait appeler le documentaire-témoin. **Les Raquetteurs** (1958), de Michel Brault, Gilles Groulx et Marcel Carrière, illustre parfaitement ce type de dynamique. Avec le cinéma direct qui germe vient cette idée — en partie stimulée par l'allègement de la technique — que l'on peut éliminer la barrière institutionnelle qui sépare le cinéaste de son sujet. L'utilisation du grand-angle, de la pellicule 16 mm sensible et, bientôt, du son synchrone, puis l'abandon du commentaire en voix off et de la musique extradiégétique favorise grandement le rapprochement entre le cinéma et la collectivité. Edgar Morin, parlant de **Chronique d'un été**, saisit bien cet état d'esprit induit par le direct : « se débarrassant des servitudes techniques habituelles, Jean Rouch, muni d'une caméra 16 mm et portant son magnétophone Nagra en bandoulière, peut désormais s'introduire en camarade et individu, non plus en directeur d'équipe, dans une communauté. »³

L'allègement de la technique semble encourager le passage d'un cinéma documentaire qui *inclut son sujet dans son dispositif* à un cinéma documentaire qui *s'inclut dans le dispositif de son sujet*. Cette tendance sera confirmée par la vidéo (pensons, par exemple, à **Squat!** d'Ève Lamont).

En plus d'être observateur, le documentariste peut aussi choisir d'être celui qui provoque et stimule les rencontres, les expériences. N'est-ce pas ce que fait un Pierre Perrault lorsqu'il propose aux habitants de l'Île aux Coudres de reprendre la pêche aux marsouins ? Ne participe-t-il pas activement, par cette intervention très simple, à la réactualisation d'une activité communautaire (la pêche), à l'expression et à la médiation d'une communauté (celle de l'Île aux Coudres) ? Ainsi, une œuvre comme **Pour la suite du monde** (1962) met de l'avant un second type de relation entre documentaire et communauté : celui où le documentariste provoque une situation, puis observe l'expérience communautaire qui en découle. Comme le résume Guy Gauthier, le cinéaste est un « médiateur qui a réussi à se faire accepter, sans être maître d'une situation qu'il a parfois provoquée, qu'il tente d'infléchir, mais dont il espère avant tout l'imprévisible ». La patience de Perrault offre à la communauté un espace pour se raconter. Déjà, cette démarche annonce une approche documentaire où ceux qui sont filmés participent activement à leur médiation.

Lorsqu'un documentariste pose son regard sur une collectivité à laquelle il n'appartient pas, il fait face au défi de l'altérité. Une solution proposée consiste à privilégier une représentation dialogique, c'est-à-dire construite par les différents partis impliqués. Un exemple phare de ce cinéma dialogique est **Chroniques de Nitinaht**⁴ (1997), de Maurice Bulbulian (nous pourrions aussi citer les différents projets produits par l'ONF ces dernières années : Wapikoni mobile, Parole citoyenne et Vidéo Paradiso). Pour en arriver à une telle dynamique, il est nécessaire que le documentariste cesse de parler « au nom de » et implique les sujets dans l'exercice documentaire. La communauté qui se nomme par les gestes qu'elle décide de filmer profite du dispositif cinématographique pour se donner un espace de représentation. Si « dire, c'est être », le cinéma fait *par* et *sur* une communauté peut devenir un acteur social important en participant à la recherche, voire à la constitution de la communauté.

¹ Dictionnaire de la sociologie, Le Robert, 1999.

² Jean Reschand, *Le Documentaire. L'autre face du cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2002, p. 36.

³ Edgar Morin, « Pour un nouveau cinéma-vérité », *France-Observateur*, n 506, 14 janvier 1960.

⁴ Pour une fine analyse du rapport entre documentaire et communauté dans le film de Maurice Bulbulian, voir Marion Froger, « Le documentaire québécois à l'épreuve de la communauté », dans *Le Cinéma documentaire. Tradition et modernité*, sous la direction de Stéphane-Albert Boulais, Fides, 2006, pp.203-220.