

Présentation

André Gaudreault and Philippe Marion

Volume 4, Number 2, Winter 1994

Le Documentaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001019ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001019ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gaudreault, A. & Marion, P. (1994). Présentation. *Cinémas*, 4(2), 7–10.
<https://doi.org/10.7202/1001019ar>

Présentation

André Gaudreault et Philippe Marion

Le film documentaire serait-il à l'image du monstre du Loch Ness? Sans que personne ne soit bien sûr de l'avoir perçu dans tous ses détails, il surgit périodiquement des eaux profondes – troubles parfois – de la recherche cinématographique. Même si d'aucuns vont parfois jusqu'à nier son existence réelle, la plupart des intervenants se sentent obligés de prendre position face à lui, face à sa nature plus ou moins hybride. Depuis qu'il existe, et surtout depuis qu'il existe sous cette appellation, le documentaire n'a, en effet, cessé d'intriguer les théoriciens du cinéma.

C'est que, parler du documentaire, c'est convoquer au moins par défaut tout le champ fictionnel. En raison de la prégnance de sa machinerie de l'imaginaire, le cinéma s'est en effet rapidement emparé de la fiction ou, plutôt, est-ce la fiction qui s'est emparé du cinéma? Une fiction devenue dogme institutionnel, supervisant les consignes de lecture générant la plupart des contrats communicationnels proposés par les films. Cependant, la force et la crédibilité de son illusion fictionnelle, le film la tient pour une large part d'une sorte de «capacité documentaire» ontologique : en passant son temps à enregistrer du profilmique, la caméra capte nécessairement, de-ci de-là, des morceaux de réel. Construites avec les attributs d'une véracité analogique vis-à-vis la réalité, les images du film assoient une bonne part de leur crédibilité sur leur «consistance» documentaire. Ce serait ainsi vraisemblablement sur le substrat documentaire intrinsèque au film que s'épanouirait toute fiction filmique... Jusqu'à ce curieux paradoxe d'une fiction dont la vigueur se mesure souvent en proportion de son «sérieux» documentaire, voire d'un documentaire recherchant un gain d'objectivité du côté de la fiction et de la mise en intrigue.

Ce numéro de la revue *CiNéMAS* se propose de réinvestir l'inépuisable débat théorique soulevé par le couple documentaire/fiction, envers et endroit d'une même pièce. Inépuisable, mais passionnant débat, car la recherche d'une définition sans cesse évanescente oblige à de fructueux chemine-ments théoriques formant autant de miroirs dans lesquels se reflète, à chaque question, et peut-être à chaque réponse, quelque fragment de l'essence du septième art.

Les deux articles qui ouvrent le volume entreprennent un voyage théorique dans cette vaste galaxie conceptuelle construite autour de la notion de documentaire. Après avoir rappelé l'enjeu de quelques dualités fondamentales liées aux attitudes spectatori-elles – vérité/vraisemblable, réalité/illusion, factuel/fictionnel, etc. –, André Gaudreault et Philippe Marion tentent d'évaluer transsémiotiquement la part de «documentarité» inhérente aux différents médias iconiques. La «communication documentaire» y est alors observée sous le rapport qu'elle entretient avec les diverses instances filmiques. Se basant sur une compréhension phénoménologique de la mimésis iconique, Jean-Pierre Meunier met à jour les liens qui se tissent entre l'image documentaire et les mécanismes de cognition. Il explique selon quelles modalités la participation mimétique développée par le destinataire du film documentaire peut être située face aux mécanismes de centration et de décentration sociales.

Si par une sorte de contrat à la fois implicite et culturel, la dimension cognitive du documentaire se conçoit spontanément, il n'en va pas de même pour sa dimension affective. C'est pour-tant celle-ci que, chacun à leur manière, René Gardies, Geneviève Jacquinet et Roger Odin tiennent à intégrer. Le pre-mier se penche sur *Contre l'oubli* (film regroupant une série de courts métrages d'une variété de cinéastes); il montre que, con-trairement au postulat trop simple d'un réel qui semble «profiter» au documentaire, le pouvoir émotif de ce film peut précisément se nourrir d'une sorte de «raréfaction du représenté». Plus fondamentalement encore, il situe la prégnance affective à l'intérieur même du pacte de la médiation documen-taire, ce pacte qui définit le rapport du spectateur au référent. En se positionnant d'emblée contre l'idée, trop laxiste à son sens,

qu'il n'y aurait pas de différence entre documentaire et fiction, Geneviève Jacquinet insiste, de son côté, sur la nécessité de dépasser définitivement la mise en opposition peu pertinente de ces deux termes. Car la différence entre le documentaire et la fiction ne concerne pas la nature des objets rapportés «mais la nature de l'acte de s'y rapporter, fiction dans un cas, réel dans l'autre». Après l'analyse de plusieurs exemples, elle en arrive à la conclusion que les composantes spécifiques du documentaire n'existent que dans les spécificités relatives à trois points de vue : celui du réalisateur, celui du texte et celui du spectateur.

L'étude du dispositif complexe mis en œuvre par *Lettres d'amour en Somalie* (de Frédéric Mitterrand) permet à Roger Odin d'évaluer le travail du «Je» dans ce qu'il nomme un «documentaire intérieur». Dans cet espace filmique ambigu, le Je se fait polymorphe et se teinte de différentes colorations pragmatiques : du «Je lyrique somalien» au «Je historique miterrandien», du «Je lyrique miterrandien» au «Je somalien privé»... L'analyse montre comment l'articulation interactive de ces différentes polarisations subjectives entre en résonance avec ce «Je lyrique» qui se tapit au fond de chaque spectateur. Car l'émotion peut se construire sur le sentiment «documentaire» du vrai. L'empreinte théorique de Roger Odin reste perceptible dans le texte de Stéphane Morin. Se penchant sur *Lightning Over Water* de Wim Wenders et Nicholas Ray, l'auteur y met en lumière une rhétorique complexe et paradoxale d'«inscriptions» documentaires et fictionnelles. Avec de tels «glissements génériques», le spectateur est placé frontalement face à ses responsabilités pragmatiques.

Les deux derniers articles du numéro ont en commun d'asseoir leur réflexion sur le terreau fertile du documentaire québécois. Par une lecture des films *L'Émotion dissonante* et *Passiflora*, Ian Lockerbie révèle toute l'importance de la réflexivité dans le documentaire. Il montre combien ce type de film peut constituer un miroir «actif» où vient se définir le visage d'une identité culturelle. À son tour, Gilles Marsolais souligne l'indigence des «attributs» documentaire et fiction, quand bien même ceux-ci se trouvent réunis sous l'appellation générique trop simple de «docu-fiction». À partir de nombreux exemples,

l'auteur propose une taxinomie plus fine des différentes formes d'hybridation (de «pollinisation» comme il le suggère) du documentaire et de la fiction.

À travers les regards croisés qui animent ce volume se dessine un constat. En «fantasmant» le réel, l'illusion cinématographique n'en finit pas de nous interpeller, passionnément, sur notre rapport à ce réel. Ce réel qui, au bout du compte, constitue notre ultime documentaire...

Université de Montréal et Université de Louvain-la-Neuve