

La fiction documentaire ou l'art de résister

Denys Desjardins

Le cinéma documentaire québécois : perspective, tendance, continuité ?

Numéro 238, automne 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65509ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desjardins, D. (2011). La fiction documentaire ou l'art de résister. *Spirale*, (238), 56-58.

souligne la spécificité et le caractère exceptionnel de ces images « sauvées » de l'oubli, qui autrement serait passé inaperçu auprès d'un public de plus en plus bombardé d'une quantité effrayante d'images de toutes sortes. On peut dire que Marcel Sabourin est la courroie de transmission entre les films et le spectateur.

SPIRALE — À ceux qui expliquent les nombreuses nominations ou prix qu'a obtenus la série ici et à l'étranger (entre autres cinq nominations aux Géméaux en 2009 — montage, son, scénario, série documentaire, site web — et une au Japon en 2010) par la facilité du divertissement télévisuel, que répondez-vous ?

OLIVIER GRANGER — Je ne m'étendrai pas sur ce point. Disons qu'à mon avis, la télé n'a jamais atteint le potentiel que laissait entrevoir sa création, elle n'a pas tenu ses promesses. Par exemple, aucune chaîne généraliste — Télé-Québec est l'exception — ne semble se soucier de la qualité des films qu'elle diffuse. Et je pense que le cinéma québécois en souffre, principalement les petites productions, puisqu'il n'a pas accès à une vitrine qui serait pourtant la bienvenue. C'est encore plus déplorable de la part de Radio-Canada, dont une partie du rôle devrait être de promouvoir la culture et qui, plus souvent qu'autrement, donne une image pauvre du cinéma d'ici en

programmant des navets à succès. Ceci dit, même si ce n'est pas la norme, il y a tout de même plusieurs productions de qualité au petit écran et le média sur lequel elles se retrouvent ne leur enlève en rien leur qualité.

FAIRE VOYAGER

SPIRALE — Le fait de visiter des familles aux quatre coins du Québec (les nouveaux épisodes de la troisième série s'intitulent *Nord, Sud, Est, Ouest*) et de leur projeter leur propre film semble témoigner d'un achèvement qui se veut aussi un remerciement, une sorte d'hommage à tous ceux qui ont fait que le projet puisse exister. Est-ce que je me trompe ?

OLIVIER GRANGER — Non, on retourne à la case départ, aux amateurs et amoureux du « cinéma ». En un sens, les films de famille font penser, par leur sujet, aux premiers films de l'histoire du cinéma, à ceux des frères Lumière, par exemple : scènes de la vie quotidienne, films de voyages, comédies simples, actualités et catastrophes, leur qualité technique — il y a du meilleur comme du pire — variant beaucoup en fonction de « l'opérateur »...

SPIRALE — Merci à vous... et à eux tous! ↓

La fiction documentaire ou l'art de résister

DOSSIER

PAR DENYS DESJARDINS

Pour évoquer l'âge d'or du documentaire, on revient souvent aux bonnes années de l'Office national du film du Canada (ONF). On cite presque invariablement le nom de Pierre Perrault qui a marqué l'histoire du cinéma avec son immortelle trilogie de l'Isle-aux-Coudres. On retient aussi le nom d'Arthur Lamothe et de certains autres cinéastes, mais au-delà des œuvres de ces pionniers, le cinéma documentaire est-il (ou a-t-il déjà été) considéré comme une pratique artistique au Québec ou au Canada ? Si oui, qu'est-ce qui a bien pu se passer pour que cet art fondateur du cinéma soit aujourd'hui livré corps et âme aux marchands d'images que sont les télédiffuseurs ?

C'est que, malheureusement avec le consentement d'un peu tout le monde, incluant les cinéastes, le documentaire a fini par perdre son statut d'œuvre d'art pour devenir une marchandise qu'on vend et achète à la minute (comme des archives) et dont on dispose à sa guise. De sorte que le trai-

tement qu'on lui réserve maintenant, tant sur le plan de sa diversité que sur celui de son intégrité, représente un sérieux recul dans l'histoire de l'art.

LE DOCUMENTAIRE, C'EST DU CINÉMA

Si le documentaire fait encore et toujours partie du septième art, c'est parce qu'il demeure un mode d'expression artistique qui emprunte les codes d'un langage cinématographique. En ce sens, le documentaire et la fiction sont des parents proches et n'auraient jamais dû être opposés l'un à l'autre. Bien qu'œuvrant dans le cinéma documentaire, je considère ne pas être seulement un documentariste ou un réalisateur, mais un cinéaste. Car pour moi le cinéaste de films documentaires est d'abord et avant tout un artiste sans en avoir véritablement le statut. Il s'inscrit dans une certaine tradition *artisanale* du cinéma, puisqu'il est à la fois l'auteur, le chercheur, le scénariste, le réalisateur, souvent

le caméraman (et le preneur de son dans mon cas), parfois même le monteur et trop souvent le distributeur du film. Et je ne parle pas de tous les autres chapeaux que nous devons porter, dont ceux de producteur, financier, comptable, gestionnaire et administrateur. C'est à la fois une nécessité artistique et économique, car les moyens dont dispose le cinéaste indépendant pour produire une œuvre documentaire sont incroyablement limités. C'est une réalité qui n'a rien de bien original ni de bien nouveau, puisque depuis Ernest Ouimet, en passant par Albert Tessier, Herménégilde Lavoie et bien d'autres, le cinéma documentaire a souvent été l'affaire d'une seule personne. Ceci dit, le genre documentaire est-il pour autant considéré comme un art ?

AU SERVICE DE L'ÉTAT

D'entrée de jeu, je dirais que, contrairement aux arts majeurs tels que la peinture, la littérature, le théâtre ou la danse, le cinéma documentaire s'est développé en fonction des besoins bien précis et selon l'espace que lui accordaient ses commanditaires et ses diffuseurs. J'en veux pour preuve l'existence même de l'ONF qui repose sur un mandat assez peu artistique, soit de produire et de distribuer des films qui puissent «faire comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations». D'ailleurs, après avoir servi d'outil de propagande pendant la Deuxième Guerre mondiale, le documentaire a rapidement été livré à ses commanditaires afin de répondre aux demandes des différents ministères du gouvernement canadien. Les documentaristes employés par l'ONF devaient donc respecter de nombreuses contraintes de production et de diffusion qui influençaient le format (16mm ou 35 mm), la durée et la thématique des documents produits. C'est pour répondre à cette demande que l'ONF a produit, entre 1947 et 1958, une quantité effarante de séries documentaires (*En avant Canada*, *Vigie* et *Sur le vif*, par exemple) composées d'une variété de courts films d'environ 10 à 15 minutes. À vocation pédagogique, ces courts métrages étaient confinés aux «actualités cinématographiques», c'est-à-dire qu'ils étaient présentés dans les salles de cinéma toujours en première partie du programme principal. Ces reportages jouaient un rôle qui s'apparente aujourd'hui aux nouvelles télévisées et aux émissions de services.

EN RÉACTION À LA TÉLÉVISION

Avec l'arrivée de la télévision en 1952, les documentaristes de l'ONF sont littéralement devenus des *reporters* qui, micro à la main, réalisaient des demi-heures (de 27 à 29 minutes) diffusées à l'antenne de Radio-Canada dans le cadre de séries comme *Profils* et *Temps présent*. Or, c'est justement pour sortir de ce formatage télévisuel que certains d'entre eux ont cherché, dès le milieu des années cinquante, à réaliser des œuvres originales et uniques afin de détourner ce mandat de production pour la télévision. D'où l'avènement du Candid Eye et du cinéma direct développé à l'ONF, en particulier grâce à l'utilisation d'une caméra de plus en plus mobile et subjective qui a permis aux cinéastes (et aux caméramans surtout) d'affirmer leur point de vue... d'auteur. Autrement dit, le cinéma documentaire qui fera la marque de l'ONF s'est développé en

réaction à l'esthétique et aux manières de faire de la télévision imposée par les tournages en studio.

Il faut dire aussi que les créateurs des années 1950 et 1960 étaient influencés par l'émergence des ciné-clubs où ils découvraient les grands courants du cinéma mondial, dont le néoréalisme italien et la Nouvelle Vague française. C'était une époque de grande cinéphilie profondément marquée par la politique des auteurs défendue par les critiques des *Cahiers du cinéma*. Au Québec, cette révolution cinématographique va culminer autour de la réalisation d'un premier long métrage documentaire qui, encore aujourd'hui, demeure le seul chef-d'œuvre du cinéma québécois. En effet, avec *Pour la suite du monde* en 1962, présenté en compétition officielle au Festival de Cannes, le genre documentaire s'inscrit non seulement dans l'histoire du septième art, mais acquiert ses lettres de noblesse au sein même de l'ONF. Aussi, pendant quelques années (entre 1958 et 1970 dirais-je), l'ONF a été le lieu de tous les possibles et de toutes les révolutions à la fois techniques et esthétiques. Pour différentes raisons, cela n'a pas duré et c'est pourquoi plusieurs cinéastes ont quitté l'ONF, espérant trouver dans l'industrie privée les moyens de réaliser leur art.

QUAND L'ÉTAT CONCÈDE LE CINÉMA AUX TÉLÉDIFFUSEURS

Malheureusement, avec le développement de l'industrie et de l'économie privées du cinéma dans les années 1970 et 1980, le documentaire n'a pas été protégé par les politiques culturelles qui ont été élaborées au sein des institutions (pas plus que la fiction, d'ailleurs). Bien au contraire, c'est avec l'accord et la contribution de la plupart des institutions publiques, comme la Société de développement des entreprises culturelles (Sodec) et Téléfilm Canada surtout, que le cinéma a été livré en pâture aux télédiffuseurs qui sont devenus les principaux «déclencheurs» du financement pour les films. Or, loin d'ouvrir un créneau spécifique pour les films documentaires, les télédiffuseurs ont plutôt exigé un formatage de plus en plus irrespectueux des documentaires en fonction de leur grille horaire et de l'espace publicitaire (26, 43, 48 ou 52 minutes et idéalement en série de 13 épisodes), allant même jusqu'à imposer un traitement formel adapté à leurs émissions d'information. Cela a eu pour effet d'uniformiser grandement le genre et le langage documentaire en l'orientant de plus en plus sur un sujet à traiter plutôt que sur une histoire à raconter.

Aujourd'hui, plus que jamais, l'obsession de trouver un sujet brûlant d'actualité est au cœur même de la définition du genre documentaire qui ne parvient plus à se libérer de son besoin d'informer et de «choquer» le spectateur. D'où le recours incessant à la formule de l'entrevue avec les spécialistes du «sujet» en question, toujours appuyés, bien sûr, par l'incontournable narrateur aux commentaires informatifs. Non satisfaits de cette parodie du réel, les télédiffuseurs s'assurent de ne rien laisser au hasard en ajoutant les propos d'un animateur vedette qui introduit le sujet avec une emphase dramatique totalement scénarisée. C'est ce que

j'appelle *la fiction documentaire*, c'est-à-dire une sorte de faux-semblant documentaire qui n'existe qu'en fonction de sa réalité télévisuelle, un produit à usage unique dont on a évacué la subjectivité et la vision de son auteur pour la remplacer par un point de vue journalistique aseptisé. Pris dans ce cadre télévisuel, un film comme *Pour la suite du monde* ne pourrait pas exister et se transformerait en simple reportage sur la pêche aux marsouins diffusé à l'émission *Découverte* sur les ondes de Radio-Canada.

La diffusion massive de ce genre de documents télévisuels a provoqué une telle empreinte dans l'imaginaire créatif de la population que les cinéastes eux-mêmes ont fini par se restreindre dans leur façon d'imaginer et d'explorer le langage documentaire. En ce sens, on peut dire que la télévision a pollué le documentaire, de son écriture à sa diffusion, au mépris de sa diversité et de sa complexité cinématographique.

UN ACTE DE RÉSISTANCE

Heureusement, le documentaire d'auteur n'est pas mort pour autant ; plus que jamais, il s'agit d'un art de la résistance qui se pratique dans la marginalité. Dès lors, le cinéaste retrouve son statut d'artiste indépendant et est

éligible au maigre financement des Conseils des arts qui, tant au Québec qu'au Canada, exigent que le créateur conserve le plein contrôle sur son œuvre. Autrement dit, pour conserver sa liberté et son indépendance, le cinéaste est condamné à produire lui-même son film (sans télédiffuseur) et à vivre en marge de l'industrie avec très peu de moyens. C'est à ce prix qu'il pourra choisir son sujet, son approche, son langage, sa méthode de tournage et de montage et, ultimement, établir la durée naturelle et finale de son film. Cependant, au bout du compte, le cinéaste doit faire face aux sempiternels problèmes de diffusion des œuvres d'art qui sont confinées aux réseaux parallèles que sont essentiellement les festivals de films et les maisons de la culture, avec parfois une modeste sortie en DVD pour ceux qui en ont les moyens. Voilà en résumé le parcours qui attend l'œuvre d'art documentaire réalisée sans compromis.

Malgré tout, lorsque mes films se retrouvent sur le petit écran, on me dit avec beaucoup d'enthousiasme : « Tu sais, j'ai vu ton reportage à la télé l'autre jour ! » Évidemment, je ne peux m'empêcher de répondre laconiquement : « Et bien, mon reportage comme tu dis, ça représente trois ans de ma vie ! » †

Le documentaire autrement

DOSSIER

PAR JEAN-DANIEL LAFOND

Depuis près de trente ans, le cinéma documentaire m'a permis d'aller là où je ne serais jamais allé si je n'avais pas eu de films à faire pour interroger les identités, les nationalismes, l'exil, les révolutions, la barbarie, les rapports entre l'artiste et la politique, la liberté, la tolérance, le racisme. J'ai compris que le cinéma documentaire est un cinéma de la découverte de l'Autre, de la connaissance et du partage avec le public.

J'écris ceci à la veille de commencer mon prochain film et après cinq années de fréquentation quotidienne et d'usage intensif des nouvelles technologies de production d'images et de sons : de la caméra numérique hyper légère aux iPod et iPhone diffusant sans signature sur le web et les médias sociaux. Les bouleversements sont grands dans la réalisation, la production et la diffusion depuis que j'ai réalisé

mon premier film documentaire à l'Office national du film du Canada, *Les traces du rêve*, en 1986. Mon travail aujourd'hui est inévitablement influencé par ces changements qui touchent l'ensemble du processus de la création des œuvres documentaires.

Après les *mass media*, voici les nouvelles plateformes qui constituent les médias des masses émergent quasi spontanément, dynamisées par les dernières technologies de l'information et de la communication. À première vue, ce sont des outils uniques pour enrichir le dialogue citoyen. Leur développement est inéluctable, même si les médias traditionnels et les politiciens ne saisissent pas pleinement les enjeux de ce changement radical. Ces transformations, plus ou moins implicitement, entraînent le développement de nouvelles esthétiques et de nouveaux