

Une responsabilité partagée

Gilles Marsolais

Number 124, Fall 2005

Les territoires du cinéma documentaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/5183ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (2005). Une responsabilité partagée. *24 images*, (124), 15–16.

Une responsabilité partagée

par Gilles Marsolais



Photo: Bernard Fougères

À quels signes le spectateur peut-il se raccrocher pour juger de ce qui lui est donné à voir et à entendre à l'écran, pour se laisser convaincre du bien-fondé de la prise de position du réalisateur sur le réel ou de la lecture qu'il en fait ?

Qu'il nage en plein imaginaire, qu'il doive faire face à la dure loi de l'existence ou qu'il emprunte des chemins détournés pour accéder à l'une ou l'autre de ces dimensions, à l'évidence le cinéma propose toujours une *interprétation* du monde. C'est dire qu'il propose rien de moins, et rien de plus, qu'une *lecture* du monde. Dans l'optique du cinéma documentaire qui nous intéresse ici, prenant en compte ses territoires multiples et la diversité de ses approches, ces notions complémentaires sont fondamentales.

Si on admet que la démarche documentaire consiste à proposer une interprétation du réel, c'est-à-dire une lecture du monde tel qu'il se présente au cinéaste, cela implique la reconnaissance implicite d'une subjectivité agissante, elle-même riche de ses expériences et de son imaginaire propres – qui relègue aux oubliettes le mythe de l'objectivité. Un mythe que certains décideurs institutionnels (notamment les télédiffuseurs et les politiciens) manipulent encore et toujours pour imposer finalement leur propre philosophie et leur propre vision du monde. En clair, à travers une offre de points de vue soi-disant « équilibrée » sur un sujet donné, ces gens de pouvoir reconduisent un *statu quo* qui les accommode, du simple fait que l'expression de celui qui est généralement empêché de faire valoir son point de vue se voit noyée dans ce dispositif *politiquement correct*, submergée par l'expression des instances de ce même pouvoir qui déjà la muselle et envahit nos vies.

Les paramètres d'une subjectivité agissante

Ainsi donc, on ne saurait assimiler le documentaire à la conception simpliste et réductrice de l'objectivité, ce mythe érigé aujourd'hui en dogme, ni, partant, à sa forme caricaturale du reportage télévisuel soi-disant équilibré. En conséquence, une conception ouverte du documentaire implique un rejet de l'angélisme chez le spectateur (ce qui revient à ne pas cautionner une politique de l'autruche) et un refus de l'autocensure (qui accompagne trop souvent ce dogme) chez le cinéaste, et elle s'accompagne d'une commune prise de conscience de la part de subjectivité qui intervient dans l'acte du filmage, et plus encore du montage, dans les diverses pratiques du documentaire.

Cette vérité élémentaire qu'il faut rappeler constamment renvoie en définitive le spectateur éveillé à la responsabilité du cinéaste. Et celle-ci est particulièrement importante et délicate lorsque le film met en scène des êtres ayant une relation, plutôt par exemple que de porter sur l'analyse de situations ou de phénomènes abordés d'une façon plus abstraite. Michel Brault avait tranché une fois pour toutes en la matière, en répétant à qui voulait l'entendre : « Filmer, c'est une façon de s'intéresser aux autres non pas en tant que cinéaste, ni pour le film, mais en tant qu'être humain, où la caméra devient un complément de l'échange ». Ce à quoi rajoutait comme en écho son ami Jean Rouch : « Celui qui est filmé a autant de droits que celui qui filme ».

Aussi, dans la mesure où il s'intéressait au système de pensée des gens qu'il filmait, Jean Rouch se plaisait à répéter qu'il n'y avait prati-

quement aucune frontière à ses yeux entre le film documentaire et le film de fiction. Non pas que le documentaire soit par essence « mensonger », mais du fait qu'il est forcément porteur d'un *point de vue* (sur un sujet donné, sur les gens, sur le fonctionnement de la société) que le cinéaste se doit d'assumer et dont se doit de prendre conscience le spectateur. Comme on le constate, le cinéma documentaire implique une responsabilité partagée à plusieurs niveaux.

La preuve documentaire remise en question

Simultanément, il appert que la « preuve » documentaire est de plus en plus fragilisée et sujette à caution, ne serait-ce par exemple que du simple fait de sa remise en question par les possibilités inouïes du reformatage électronique de l'image et du son, telles qu'illustrées dans la fiction depuis l'exemple volontiers trivial de *Forrest Gump* (Robert Zemeckis) jusqu'au récent *The Aviator* (Martin Scorsese) et telles qu'elles s'exercent couramment dans le reportage télévisuel, au point où les témoignages les plus poignants et les preuves les plus crédibles en arrivent à berner les journalistes les plus aguerris. Rappelez-vous ces bébés soi-disant évanoués par des soldats irakiens dans une pouponnière au Koweït, cet enlèvement bidon d'une soldate de l'armée américaine en Afghanistan et la destruction de bâtiments, voire de quartiers entiers, exécutée prétendument sans faire de victimes civiles ni causer de dommages collatéraux au Moyen-Orient. Comme ces images trafiquées et ces faux témoignages sophistiqués sont loin des trucages grossiers des photos de groupe de l'ère soviétique!

Dans ces conditions, tant du point de vue de l'approche factuelle, qui colle aux faits et qui désigne la tendance anglo-saxonne (en se posant comme l'exception qui confirme la règle avec ses films pamphlétaires, Michael Moore joue les trouble-fête même ici!), que du point de vue de l'approche dite subjective, qui fait référence au documentaire d'auteur et à l'essai sur film propre à la tendance européenne (et québécoise), on est amené à se demander s'il est toujours pertinent de vouloir encore parler de l'éthique documentaire, de vouloir interroger le documentaire sous l'angle de l'éthique, ce qui constitue pourtant l'axe central de notre dossier.


L'éthique documentaire a-t-elle encore une signification ?

Ce problème de la preuve documentaire soulève celui de la crédibilité qui lui est consubstantielle. N'est-il pas naïf, voire tout aussi angélique, de s'en remettre en tant que spectateur à la seule responsabilité du cinéaste? Sinon, par quelles marques inscriptibles à l'écran ou de quelle autre façon le documentaire peut-il encore se distinguer du cinéma de fiction, au-delà des modalités qui rapprochent ces genres, et même au-delà de leur possible convergence? Autrement dit, à quels signes le spectateur peut-il se raccrocher pour juger de ce qui lui est donné à voir et à entendre à l'écran, pour se laisser convaincre du bien-fondé de la prise de position du réalisateur sur le réel ou de la lecture qu'il en fait?

On sait que les conditions de production et de diffusion du cinéma documentaire, face aux contraintes des réalités du marché, peuvent être déterminantes, et qu'elles le sont le plus souvent à en juger d'après les témoignages des cinéastes reproduits ici. En effet, le

documentaire aux prises avec des réalités de marché qui l'interpellent en termes d'efficacité, télévisuelle ou autre, et motivé par un souci légitime de s'assurer un minimum de visibilité (et de rejoindre un public sans lequel il n'existe pas), voire mû par un désir de séduire le spectateur en s'inscrivant à l'intérieur d'une démarche artistique, à travers une diversité d'approches qui va de l'engagement politique pamphlétaire à l'expérimental en passant par l'essai, le documentaire, dis-je, ne risque-t-il pas de perdre son âme, sa spécificité, de perdre de vue ce qui le définit comme un genre certes diversifié mais ayant ses propres exigences éthiques, c'est-à-dire de perdre de vue ce qui lui donne sa raison d'être?

Le mélange des dispositifs propres au documentaire et au cinéma de fiction, largement expérimenté et exploité au Québec dans les années 1980, donne rarement de bons résultats tant sur le plan artistique que sur ceux de l'efficacité et de l'audimat. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, essentiellement consacré au cinéma documentaire, repère l'essentiel des modalités de ce brassage¹ en s'arrêtant aux réussites les plus probantes, et le bilan n'est pas des plus convaincants, notamment dans l'optique des règles et des exigences morales propres au documentaire. Ce constat demeure d'actualité à l'heure où le spectateur est plus que jamais ballotté entre une démarche rigoureuse qui se veut éthique (laquelle, faut-il le préciser, peut emprunter aussi bien l'approche factuelle que celle de l'essai) et le brouillage d'une dérive qui se prétend documentaire, dont la télé-réalité créée par la télévision, avec ses multiples dérivés, est la manifestation la plus visible. En bref, les avantages et les limites de ce butinage d'un genre à l'autre se résument à ceci. Si elle est justifiée d'un point de vue théorique et éthique, la pratique de la simple *juxtaposition* fait souvent problème : dramatiquement, les personnages et les situations fictives n'ont pas le temps ni l'espace pour s'imposer et, loin de soutenir et de prolonger la visée documentaire, cette fiction (trop souvent « illustrative ») l'en distrait. Par contre, la pratique qui tend à réaliser une *fusion*, une osmose des procédés et des genres est éminemment discutable dans l'optique du documentaire, posant essentiellement le problème de la crédibilité, en plus d'être rarement justifiée sur le plan éthique. Néanmoins, et c'est là tout le paradoxe aujourd'hui, celle-ci semble la plus riche de promesses pour le renouvellement des structures du récit du cinéma de fiction, et partant, du documentaire apparenté à l'essai qui suppose d'emblée une très forte implication personnelle de l'auteur-cinéaste, une subjectivité assumée nettement plus marquée que dans ce qu'il est convenu d'appeler le documentaire factuel.

Quoi qu'il en soit, au-delà de cette quadrature du cercle à laquelle doivent faire face de nombreux cinéastes, il n'en reste pas moins que la symbiose de la technique et de l'éthique est à la base d'une réflexion sur la démarche documentaire qui demeure plus que jamais fondamentale à l'heure de cette dérive de la télé-réalité et de ses nombreux avatars. Et on aura compris que ce concentré de contradictions apparentes nous fournit le prétexte de visiter les territoires diversifiés du documentaire et de débattre des questions qu'il soulève. 

1. Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Montréal, Les 400 coups, 1997, p. 294-308.