

Pour en finir avec le mythe de l'objectivité Ou le droit à la subjectivité assumée

Gilles Marsolais

Numéro 46, novembre–décembre 1989

Cinéma documentaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24471ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marsolais, G. (1989). Pour en finir avec le mythe de l'objectivité : ou le droit à la subjectivité assumée. *24 images*, (46), 16–17.

POUR EN FINIR AVEC LE MYTHE DE L'OBJECTIVITÉ OU LE DROIT À LA SUBJECTIVITÉ ASSUMÉE

PAR GILLES MARSOLAIS

Dans ses relations avec les institutions et au niveau de la perception que le public peut en avoir, la pratique documentaire se heurte aujourd'hui à de nombreux obstacles, dont le mythe de l'Objectivité qui est probablement le plus pernicieux. D'une part, ce mythe est monté en épingle de l'intérieur même du cinéma par les détracteurs du «genre» documentaire qui, ne tenant pas compte de son caractère protéiforme ni de son histoire, se contentent d'identifier sa pratique à la quête d'un Graal inaccessible (le dévoilement de LA Vérité) et qui, ce faisant, assoient leur raisonnement pour le dénigrer sur une prémisse fautive. D'autre part, les décideurs institutionnels, comme la télévision, brandissent ce mythe de l'Objectivité comme un étendard auquel le documentaire devrait se rallier, lui indiquant la voie à suivre, la seule possible pour obtenir du financement et espérer une diffusion, même minimale. Cette position inconfortable, entre l'enclume et le marteau, vient de ce que le problème est mal posé au départ et d'une incompréhension de la nature même du documentaire.

UN PEU D'HISTOIRE

Les dictionnaires désignent le film documentaire comme un film *instructif*, ou à but didactique, et qui a un caractère de document, par opposition au film de fiction qui ne chercherait qu'à *distraire*. Cette définition poussive et restrictive correspond à une conception archaïque du cinéma non considéré comme un art, perpétuant l'image du spectacle forain des débuts. Aussi, elle ne résiste pas devant la réalité protéiforme du genre documentaire, et son histoire nous indique que les enjeux du documentaire ont été, dès les débuts, traversés par des préoccupations formalistes: avant 1920, par l'implication de la notion de montage dans le but de proposer une lecture idéologique du monde et de l'Histoire, dans les films de voyage, d'exploration et de guerre; entre 1920 et 1930, par la pratique d'un documentaire poétique (Robert Flaherty), par un travail renouvelé sur le matériau filmique afin de proposer un nouveau point de vue idéologique sur le monde (Dziga Vertov), par l'importance accordée au rythme comme producteur de signification (l'école anglaise); entre 1930 et 1940, c'est précisément la question formaliste qui s'est trouvée au cœur des débats de la production américaine, plus radicale, notamment au sein du Worker's Films and Photo League qui donna naissance à Frontier Film (1937-1942), alors que Joris Ivens «prenait parti» en faveur des républicains espagnols ou des communistes chinois (alors clandestins); après la guerre, en France, le documentaire poético-social a constamment évolué, de Eli Lotar à Agnès

Varda à Alain Resnais, etc., alors que Robert Flaherty, de son côté, s'orientait vers une forme de «fiction documentée» (*Louisiana Story*).

Le documentaire contemporain, associé au cinéma direct apparu à la toute fin des années 50 et début des années 60, a permis de clarifier à nouveau les enjeux et de balayer le caractère artificiel du documentaire pépère qui s'était développé depuis quelques années, notamment en faisant naître la signification du film non pas à l'aide d'un commentaire extérieur mais des sujets filmés mêmes, en interprétant leurs propos et leur image avec des moyens proprement cinématographiques. À l'ONE, le *Candid Eye* du secteur anglophone a effectivement cédé brièvement à ce mythe de l'Objectivité, en prétendant ne pas intervenir et s'abstenir de porter des jugements sur les gens et les phénomènes filmés, mais cette position angélique intenable battit rapidement en retraite; par contre, de son côté, l'équipe française afficha d'emblée une démarche fondée sur la subjectivité, accentuant ce droit à la subjectivité réclamée et affirmée constamment à travers l'histoire même du cinéma documentaire, pour donner naissance à de véritables poèmes cinématographiques (*Pour la suite du monde*, etc.), la poésie naissant d'une parole authentique, augmentée d'un supplément de signification par les pouvoirs du cinématographe et du récit, du cinéma comme art et technique.

En cela, les francophones du Québec étaient sensibles à la pratique de certains Français, notamment de Jean Rouch qui poussait encore plus loin la complicité et les rapports de connivence avec les gens filmés, qui assumait même l'intervention du cinéaste sur le phénomène observé et qui, avant 1960 (dans *Jaguar*, puis dans *Moi, un Noir*), n'avait pas craint d'introduire la subjectivité au niveau même de la narration, assumée par l'un des personnages, inaugurant d'une façon magistrale un débordement vers l'imaginaire au cœur même de la pratique documentaire, avant de l'appliquer à la fiction. Même démarche centrée sur l'imaginaire qui, en l'espace de trente années, mène des *Maîtres fous* à *Folie ordinaire d'une fille de Cham*, où le cinéma se joue de ses propres codes et de la rigidité de ses «genres».

Aussi, l'influence du documentaire contemporain, identifiée au cinéma direct, sur le cinéma de fiction est considérable depuis le début des années 60: il suffit de penser à la démarche de Shirley Clarke, John Cassavetes, Robert Kramer, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jean Rouch, etc., qui, d'une façon ou d'une autre, ont assimilé certains de ses acquis pour les appliquer à leur propre pratique.



Moi, un Noir de Jean Rouch (1958). «Débordement de l'imaginaire au cœur même de la pratique documentaire.»



Shadows de John Cassavetes (1957-59). «Cassavetes avait assimilé certains des acquis du cinéma direct pour l'appliquer à sa propre pratique.»

UNE QUESTION DE POINT DE VUE

En bref, depuis ses origines, la pratique documentaire n'a jamais échappé au «point de vue» ni à une certaine forme de «mise en situation» (voire de mise en scène, notion qui renvoie davantage au domaine de la fiction pure) et pas davantage à la notion de «récit», et le travail frontal sur la dimension formelle occupe de nombreux documentaristes, comme Klaus Wildenhahn (RFA), Johan van der Keuken (Pays-Bas), Richard Dindo et Yves Yersin (Suisse), etc. Il est donc oiseux de débattre du documentaire sous l'angle réducteur de l'objectivité, du regard neutre ou de «l'observation» distante. Depuis 1960, le documentaire contemporain a balayé ce mythe (définitivement, pouvait-on espérer), en assumant l'intervention du cinéma comme élément perturbateur, et même en l'utilisant comme un moyen d'établir une relation, de communiquer, voire de provoquer un phénomène, en établissant de nouveaux rapports de complicité et de connivence avec les gens filmés, tournant ainsi le dos justement à toute espèce de prétention angélique à l'objectivité et à la neutralité, en assumant et en affichant ouvertement ce regard subjectif sur la réalité fondé sur l'échange, et même en dévoilant assez souvent, à l'image, les mécanismes du filmage afin de rappeler au spectateur la réalité... *du film*, proposant consciemment une vision particulière, un point de vue spécifique sur la réalité ou à partir d'elle.

Chaque film documentaire négocie donc, à des degrés divers, le droit à la subjectivité et à l'engagement, un droit qui est nié de façon cyclique par les décideurs sous divers prétextes, dont celui qui viserait à offrir un équilibre des opinions contraires mais qui revient à rien de moins qu'à reconduire le statu quo sur un sujet donné. Aussi, cette attitude de pseudo-objectivité/neutralité, que les décideurs des organismes subventionneurs ou de la télévision voudraient imposer, s'accompagne trop souvent d'un phénomène d'autocensure chez les cinéastes désireux de prolonger leur pratique malgré tout.

REPORTAGE ET DOCUMENTAIRE

Dans la même foulée, en n'établissant pas de distinction entre le simple reportage télévisuel et la pratique documentaire (sur film ou vidéo, peu importe), les télévisions entretiennent une confusion qui leur permet de se donner bonne conscience à bon compte et de marginaliser irrémédiablement le documentaire.

Le reportage télévisuel a ses caractéristiques propres et il répond à ses propres lois. Branché sur l'actualité, il propose généralement un survol rapide et superficiel d'un événement, informant surtout de son existence. Généralement fait à la sauvette, sans volonté d'approfondissement, il est davantage axé sur son aspect sensationnel — afin d'attirer l'attention du téléspectateur et de rivaliser avec les chaînes concurrentes en termes de cotes d'écoute. Par son aspect fragmentaire, il arrive trop souvent que ce type de reportage désinforme au lieu d'informer le spectateur.

Pour sa part, le documentaire bien conçu a, lui aussi, ses caractéristiques propres, en plus de répondre à ses propres lois. S'il peut incidemment s'intéresser à l'aspect dramatique d'une situation, le documentaire vise à proposer un dossier approfondi sur un sujet donné et à *en tirer une signification*. Celle-ci peut être explicite ou implicite, émanant de son propre récit. L'enquête et la fréquentation préalable, sans idée préconçue, et le temps qu'il faut pour ce faire, l'implication progressive du cinéaste, variable selon les individus et les situations, et les rapports de complicité qui en découlent inévitablement, etc., conduisent le plus souvent à la production de films «faits de l'intérieur» et permettent de rendre une *image* qui renvoie à un niveau de réalité, ou qui l'évoque, autre que celui auquel nous convoque le reporter ou «l'observateur» pressé. Au lieu de «surfer» à la surface des événements, le documentariste contemporain, pour reprendre le mot d'Edgar Morin, est comparable au scaphandre qui plonge au-delà des apparences. Et son but est non pas d'apporter LA Vérité, mais de *poser le problème* de la vérité. L'exploration de la réalité d'un point de vue personnel, affiché ouvertement, permet de dépasser cette notion de reflet ou de miroir évoquée par Robert Kramer, et il favorise la création, au sens propre du terme, dans son désir de traduire l'espace réel ou imaginaire de l'homme et de la société.

En guise de conclusion, rappelons simplement que le mot documentaire a été utilisé par John Grierson à propos du cinéma de Robert Flaherty (à l'occasion de *Moana*, en 1926) qui proposait un point de vue éminemment subjectif, et que dans l'esprit de Grierson le mot documentaire appliqué au cinéma ne pouvait être dissocié de sa dimension créatrice, avec tout ce qu'elle implique. ■