

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES FORMES DE DIRE-VRAI DANS LE FILM DOCUMENTAIRE SOCIAL AU QUÉBEC AU XXIE SIÈCLE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

JULIE BLACKBURN

JUILLET 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Marcelo Otero, mon directeur pendant presque toute cette aventure. Les circonstances sont bien inhabituelles et je n'arrive pas à écrire à la troisième personne, alors je me lance au « tu » et, qui sait Marcelo, peut-être que tu croiseras mes mots quelque part au détour d'un sentier qui bifurque. D'abord, merci pour ta présence à mes côtés tout au long de cette épopée, merci d'avoir eu confiance en moi et en ce sujet qui me semblait tellement hasardeux au départ, merci d'avoir cru en mes idées et d'avoir si souvent jeté mon imposteur « à la poubelle », merci pour les discussions aux mille parenthèses et pour tes mots clés qui ouvraient toujours de nouvelles portes. Merci pour tes encouragements quand je perdais pied dans mon *Inferno*, pour ta curiosité contagieuse et pour ton enthousiasme constant, même pour mes histoires de névroses cinématographiques, de pièges de renard à ours et de bibliothécaires de mondes imaginaires.

Ma réflexion s'est aussi développée au fil des (longs !) messages envoyés dans ta boîte courriels, alors merci pour tous les mots lus/écoutés/visionnés pour de « vrai » (de la vérité intérieure dont Foucault a déjà parlée).

Magali, c'est grâce à ton soutien, à ta présence rassurante, à tes conseils et encouragements que mon mémoire peut terminer sa course. Merci pour l'espace que tu as si rapidement libéré et pour cette fin de parcours stimulante que tu as su accompagner avec douceur et intelligence. Merci d'avoir été là.

Cette aventure n'aurait pu être possible sans la patience (presque) infinie de mes garçons, Arthur et Victor, qui ont eu une mère à trois têtes pendant deux ans : entre l'université, les projets professionnels et les repas à préparer. Merci d'être si extraordinaires et inspirants, merci d'enrichir toutes les sphères de ma vie. Merci aussi à Guy-Philippe d'être un père si présent, à ma sœur Nadine pour son écoute et pour tous ses lieux d'évasion, à ma mère pour son intérêt soutenu et à mon père pour ses encouragements constants.

Je n'y serais (assurément) pas arrivée sans mes ami.e.s. Un merci infini à Aurore pour sa présence pendant tous les débordements (les peines comme les joies); à Sophie, pour les réflexions de haute voltige (!) et pleines de fous rires; à Chloé, pour avoir participé activement (et volontairement !) à presque toutes mes découvertes foucaldiennes; à Mélanie, Maude, Emily, Michelle-Andrée, Émilie V et Mathieu, Yves, Anne, Cynthia, pour votre présence, vos encouragements et pour tous les « décrochages nécessaires ».

Un merci tout spécial à mes « cinéastes du réel », ceux qui ont fait partie de ma trame professionnelle parallèle pendant deux ans : Philippe, Catherine, Mathieu V., Mathieu F., Vincent, PO, Val, de *Climat d'urgence*; Marie-France Bazzo, pour son soutien depuis le début de mon projet; Carole Bouchard et toute l'équipe des *Héritières*; Marie-Hélène Proulx de *L'Actualité*. Merci à tous.tes pour les discussions sur le cinéma documentaire et la vérité, merci de m'avoir épaulée, d'avoir respecté mes (si essentielles) « tomates » et d'avoir toléré mes disparitions temporaires. Merci pour l'inspiration constante, j'espère qu'on discutera encore longtemps du rapport entre notre métier et la question de la vérité.

« Nous qui nous croyons liés à une finitude qui n'appartient qu'à nous et nous ouvre, par le connaître, la vérité du monde, ne faut-il pas nous rappeler que nous sommes attachés sur le dos d'un tigre ? »

Michel Foucault

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES TABLEAUX	viii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	ix
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 LA QUESTION DE LA VÉRITÉ EN CINÉMA DOCUMENTAIRE	4
1.1 Le film documentaire et la vérité : une discussion en cours depuis la naissance du cinéma.....	4
1.2 Aléthurgie et production de la vérité en cinéma documentaire.....	13
CHAPITRE 2 REPÈRES THÉORIQUES : MODES DE VÉRIDICTION, SOUCI DE SOI ET SOCIÉTÉ SINGULARISTE	19
2.1 Les modes de véridiction	19
2.2 L'enquête socratique et le souci de soi.....	23
2.3 La société singulariste	24
CHAPITRE 3 MÉTHODE ET OUTILS D'ANALYSE DU FILM DOCUMENTAIRE.....	28
3.1 Les trois piliers fondamentaux.....	28
3.1.1 Le cadrage.....	29
3.1.2 Le narratif.....	30
3.1.3 Le montage	31
3.2 Limites et contours du corpus : le documentaire social au Québec au XXIe siècle.....	33
3.2.1 La production documentaire depuis le début du XXIe siècle.....	33
3.2.2 Le documentaire social au Québec.....	35
3.3 La méthode d'analyse	44
CHAPITRE 4 LES FORMES DE DIRE-VRAI ET LEURS DÉCLINAISONS.....	46
4.1 CADRAGE.....	48
4.1.1 Caméra complice	48
4.1.2 Image-choc.....	49
4.1.3 Image-symbole	50
4.1.4 Archive-preuve.....	52
4.1.5 Reconstitutions	53
4.1.6 Acteurs.....	54
4.1.7 4 ^e dimension	56
4.1.8 Réflexivité	57

4.2 NARRATIF	59
4.2.1 La narration.....	59
4.2.1.1 Qui dit tout.....	59
4.2.1.2 Qui questionne	61
4.2.1.3 Qui dénonce.....	62
4.2.1.4 Qui poétise.....	63
4.2.2 Voix hors champ	64
4.2.3 Musique mélodramatique	66
4.2.4 Bruitage.....	67
4.2.5 <i>Tekhnê</i> à l'écran	68
4.3 MONTAGE	68
4.3.1 Rythme.....	71
4.3.2 Enchevêtrement	72
4.3.3 Coupes performatives.....	72
4.3.4 Distribution des preuves.....	73
4.3.5 Temps présent	74
CHAPITRE 5 L'ÉMERGENCE D'UN NOUVEAU MODE DOCUMENTAIRE.....	77
5.1 L'influence singulariste	78
5.1.1 Le héros de la vie ordinaire.....	78
5.1.2 L'épreuve	79
5.1.3 L'évaluation du héros.....	80
5.2 Les quatre principaux caractères	82
5.2.1 Le parrêsiaste.....	85
5.2.2 L'enquêteur.....	89
5.2.3 Le militant	92
5.2.4 L'éthique	96
5.3 Le mode documentaire parrêsiastique	99
CONCLUSION.....	101
ANNEXE A FILMOGRAPHIE	107
RÉFÉRENCES	110

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 : Synopsis des films analysés	39
--	----

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1.1: Les modes documentaires de Bill Nichols	10
Tableau 3.1: Les longs métrages documentaires produits au Québec depuis 2000	34
Tableau 3.2: Les films analysés	37
Tableau 4.1: Les formes de dire-vrai pour chaque pillier	46
Tableau 5.1: Les formes de dire-vrai pour chaque caractère.....	83
Tableau 5.2: Le parrésiasite et ses formes de dire-vrai.....	85
Tableau 5.3: L'enquêteur et ses formes de dire-vrai.....	89
Tableau 5.4: Le militant et ses formes de dire-vrai	92
Tableau 5.5: L'éthique et ses formes de dire-vrai	96

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

Films	Abréviations	Personnages
Alexandre le fou	Alexandre	Alexandre (protagoniste principal)
Antoine	Antoine	Antoine (protagoniste principal) Maëlle et Julietta (amies)
Impetus	Impetus	La réalisatrice (Jennifer Alleyn)
J'ai placé ma mère	J'ai placé	Le réalisateur (Denys Desjardins) La sœur (Maryse)
Je pleure dans ma tête	Je pleure	La psychologue (Garines Papazian-Zohrabian) La jeune femme (Mandjey)
L'ampleur de toutes choses	L'Ampleur	La réalisatrice (Jennifer Abbott) La sœur (Saille Brock Abbott)
Les histoires qu'on raconte	Les histoires	Sarah Polley (réalisatrice) La mère (Diane Polley) Le père (Michael Polley) Le père biologique (Harry Gulkin)
Le profil Amina	Amina	Sandra (protagoniste principale) L'arnaqueur (Tom MacMaster/Amina)
Pinocchio	Pinocchio	La sœur (André-Line Beauparlant,réalisatrice) Pinocchio ou le frère (Éric Beauparlant)
Ressources	Ressources	Les travailleurs immigrants

RÉSUMÉ

Le cinéma documentaire a toujours eu l'ambition de dire la vérité sur le monde en filmant la « vraie vie » et en la présentant « telle quelle ». Mais, dès l'idéation, en passant par la scénarisation, la réalisation, le montage, jusqu'à la toute dernière touche en postproduction, les cinéastes posent des actions qui façonnent le réel : choix d'un lieu, d'un personnage, d'une lentille, ajout d'une *voix off*, colorisation, bruitage, coupes au montage, etc. Voilà pourquoi, au-delà de la quête d'une vérité « avérée », je me suis intéressée aux procédés utilisés pour présenter la réalité filmée. Mon analyse, réalisée en mobilisant mon expérience comme cinéaste, avait comme objectif de porter un regard sociologique sur dix films abordant des problématiques sociales et produits au Québec dans le premier quart du XXI^e siècle. Le « documentaire social », né avec Grierson en 1920 et institutionnalisé au Canada depuis la création de l'ONF, est particulièrement pertinent pour étudier les procédés de véridiction car il participe, en quelque sorte, à la problématisation du phénomène filmé. L'étude du corpus a été effectuée en mobilisant à la fois les modes de véridiction de Michel Foucault (Foucault, 2009), la société singulariste de Danilo Martuccelli (Martuccelli, 2010) et les six modes documentaires de Bill Nichols (Nichols, 2017). Plusieurs formes de « dire-vrai » ont ainsi été repérées, puis leur combinaison et leur mise en relation a révélé l'émergence d'un nouveau « mode documentaire », le parrésiasique, fortement influencé par la société singulariste (héros, épreuve, évaluation) et constitué de quatre principaux caractères : parrésiasique, enquêteur, militant et éthique.

Mots clés : cinéma documentaire, films documentaires, vérité, dire-vrai, parrésia, souci de soi, société singulariste

INTRODUCTION

Le film documentaire a toujours cherché à saisir et à appréhender le réel, avec la volonté, ou l'ambition, de dire la vérité sur le monde. En captant la vie, l'environnement, la culture ou les habitudes d'une époque, il accumule un savoir qu'il souhaite actuel et authentique. Mais, malgré ses prétentions, le degré de vérité filmé a toujours été questionné, contesté, réévalué. Alors, pour se rapprocher davantage du réel et tenter de le maîtriser, les cinéastes ont imaginé et développé différentes manières de « dire-vrai » qui engagent simultanément ce qui est dit et celui qui le dit (scénariste, réalisateur/trice, monteur/euse, directeur/trice photo). Par ces formes de « véridiction », ils documentent la « réalité » et la présentent telle que façonnée, du début de la production à la projection devant public.

Je suis documentariste depuis une vingtaine d'années et l'élément déclencheur de ma réflexion est ce sentiment de décalage entre la pratique de mon métier et le discours affirmant que le film documentaire est le genre cinématographique qui dit « la » vérité, qui présente la « vraie vie », observe le réel « tel quel » et le porte à l'écran. Mon malaise, depuis longtemps alimenté par mon expérience sur le terrain, se manifeste à chaque étape de la production d'un film ou d'une série documentaire (rédaction de *pitch*, scénarisation, production au contenu, réalisation, montage, etc.). En tant que scénariste, par exemple, je suis consciente qu'en écrivant l'histoire avant le tournage, je choisis des personnages, des lieux, j'oriente le récit, je tisse un fil narratif. Ou bien comme productrice au contenu, je supervise et encadre la création de l'histoire, je fais des « ajustements » au récit (de l'ouverture au générique). Déjà, le vocabulaire utilisé dans mon milieu fait clairement référence à la fiction : histoire, personnages, arc narratif. En posant un regard sociologique sur le film documentaire, j'aimerais comprendre comment, à travers les différents procédés de création, le documentaire construit une histoire sociale présentée comme vraie.

Avec ce mémoire, je tenterai donc d'identifier les principales formes de « dire-vrai » mobilisées par le cinéma documentaire pour reproduire la réalité. Pour y arriver, je m'inspirerai notamment des formes de véridiction développées par Michel Foucault (Foucault, 2009) : la *parrêsia*, la prophétie, la *tekhnê* et la sagesse, puis des travaux de Danilo Martuccelli sur la société singulariste (Martuccelli, 2010), ainsi que des six « modes documentaires » définis par le théoricien du cinéma Bill Nichols (Nichols, 2017) : poétique, explicatif, participatif, d'observation, réflexif et performatif.

Bien que critiquée par certains théoriciens du cinéma, la proposition de Nichols est encore la référence pour réfléchir et étudier le genre documentaire. La troisième édition de son *Introduction au film documentaire* (Nichols, 2017) fait référence à une centaine de nouveaux films diffusés depuis la première parution en 1991, et la description des modes a été révisée en conséquence, mais leurs limites et contours sont toujours les mêmes.

Depuis le début du siècle, au Québec seulement, le nombre de films documentaires produits annuellement a fait un bond gigantesque, passant d'une dizaine de longs métrages à plus de soixante-dix annuellement (Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2017), phénomène expliqué entre autres par la multiplication des plateformes, l'apparition de chaînes spécialisées et par la démocratisation des moyens de production. Comme le cinéma documentaire a connu de profondes transformations et que les manières de documenter la réalité se sont multipliées, j'aimerais poser un nouveau regard, sociologique, sur la proposition de Nichols. Pour ce faire, je réaliserai une analyse thématique de contenu à partir d'un corpus de dix films documentaires produits et tournés au Québec entre 2000 et aujourd'hui.

Les cinéastes québécois ont un lien particulier avec le documentaire et ils réfléchissent depuis longtemps à la relation qu'il entretient avec la réalité. Pionniers, avec la France, du mouvement « cinéma-vérité », ils ont filmé leur époque, caméra à l'épaule, expérimentant pour la première fois une nouvelle souplesse technique et un rapprochement inédit avec le réel. Aujourd'hui encore, les créateurs québécois proposent une variété de formats aussi originaux qu'audacieux.

Les films choisis ont comme sujet principal une problématique sociale. Les œuvres de types portraits biographiques, documentaires animaliers, films sur l'art ou reportages scientifiques ne seront pas étudiées. Le Québec a beaucoup investi, observé et porté à l'écran les problèmes sociaux qui ont été – et sont encore – liés à son histoire sociale, politique, économique ou culturelle. Les thèmes abordés évoluent selon la période, le territoire et les enjeux du moment, mais que ce soit à la télévision ou en salle, les cinéastes se sont beaucoup interrogés sur la pauvreté, la santé mentale, les transformations qui touchent la famille, les enjeux agricoles, l'immigration, le couple, le vieillissement de la population, etc. Lorsque le documentaire réfléchit à une question sociale, il contribue également à problématiser un phénomène particulier, son rapport à la vérité en est d'autant plus pertinent à étudier.

Pour en faire l'étude, les films seront d'abord divisés en trois grands thèmes correspondant aux piliers fondamentaux qui les constituent : le cadrage, le narratif et le montage. À l'aide de cet outil méthodologique, les données seront identifiées, classées, puis analysées. Pour chaque film, les procédés de réalisation seront repérés et notés systématiquement, sans discrimination ni *a priori*. Ensuite, les récurrences et éléments significatifs observables à partir de ces données brutes seront synthétisés et rassemblés autour du pilier correspondant. Puis, une « coupe horizontale » permettra de détacher les données de leur film d'origine, de les comparer entre elles et de les regrouper sous leur pilier respectif. C'est à cette étape que l'interprétation des résultats permettra d'identifier les formes de dire-vrai présentes dans le corpus. Elles seront ensuite déclinées et analysées à l'aide du cadre théorique, puis mises en relation entre elles pour cibler les points communs et les éléments complémentaires.

Il sera alors possible de tracer les contours de ce qui caractérise le cinéma documentaire au XXI^e siècle au Québec et d'évaluer si le contexte contemporain engendre l'apparition d'un nouveau mode documentaire.

La question du degré de réalité capté préoccupe les théoriciens, et les cinéastes, depuis qu'une caméra a filmé pour la première fois une image en mouvement. Avec ce mémoire, je souhaite ainsi contribuer à la longue discussion en cours sur le rapport entre film documentaire et vérité depuis la naissance du cinéma.

CHAPITRE 1

LA QUESTION DE LA VÉRITÉ EN CINÉMA DOCUMENTAIRE

1.1 Le film documentaire et la vérité : une discussion en cours depuis la naissance du cinéma

Le film documentaire existe depuis la naissance du cinéma. Alors que Méliès tournait ses premières images fantaisistes et que le kinoscope filmait des artistes de cirque pour présenter des scènes oniriques au studio Black Maria, le physionomiste Marey captait le galop d'un cheval pour fixer le mouvement afin de « montrer la réalité telle que l'homme ne peut pas la voir à l'œil nu » (Robles et Savelli, 2014). Le temps ainsi arrêté, il pouvait confirmer que l'animal parvenait à une suspension complète pendant sa course, sans toucher le sol.

En 1895, les frères Lumière présentent la première « vue » devant public, avec *Sortie d'usine*. On s'éloigne alors de la vocation scientifique du film documentaire pour « rendre compte » du monde en enregistrant le présent. Déjà, selon Amanda Robles, docteur en cinéma et réalisatrice, « on peut [...] parler d'une mise en scène du réel » (2014, p.6): à la suite d'un problème technique au tournage, les travailleurs ont dû être rappelés pour refaire la « scène » pendant un jour de congé - un dimanche après la messe - ce qui explique pourquoi ils ne sont pas en vêtement de travail sur la pellicule. À la demande des frères cinéastes, les ouvriers ont, en quelque sorte, recréé leur réalité, ce qu'on appelle aujourd'hui une « mise en situation ».

Depuis les « vues » Lumière jusqu'à aujourd'hui, la vérité est au cœur des discussions, débats et réflexions autour du genre documentaire. Elle est indissociable de son essence, de son rôle, de la façon dont on le réfléchit et le pratique. Les manières de définir le film documentaire sont multiples, se complètent, se répondent et s'opposent en certains points. Mais sa fonction première, loin du faux-semblant, est de documenter la réalité, de prendre des notes sur certains aspects ou dimensions de la société. L'idée même de documenter (*docere*) fait référence aux notions d'enseignement, d'instruction, c'est une recherche de renseignements, d'informations avérées, de preuves.

John Grierson, philosophe britannique reconnu comme le premier théoricien du cinéma – également fondateur de l'Office national du film du Canada (ONF) – décrit bien le caractère dualiste du film documentaire avec la notion de « traitement créatif de l'actualité » (Grierson, 1933, p.8). On lui attribue d'ailleurs la première utilisation du terme « film documentaire » dans un article publié en 1926 et consacré au cinéaste américain Robert Flaherty (Barsam, 1992). Quelques années plus tard, dans *First principals of documentary* (Grierson, 1932), il pose les deux principes fondamentaux du genre documentaire : l'absence de comédiens professionnels et la présentation d'événements réels.

Mais certains cinéastes, dont Grierson lui-même, contestent par la suite les limites de cette définition, car le genre évolue et il est difficile à baliser. La frontière entre le documentaire et la fiction est poreuse et alimente les discussions. Grierson écrit : « Certes, la nature du film documentaire change avec le temps, et les anciennes considérations, même les anciennes théories, doivent être revues » (Utterback, A. S., 1977, p. 31). Le rapport entre le film qui documente la réalité – avec le moins d'artifice possible – et celui qui introduit des éléments de mise en scène, ou des effets artistiques, soulève déjà des débats importants. On se demande ce qu'il est « juste » de faire ou pas. En tournant *Nanook*, en 1922, Flaherty crée tout un tollé avec l'inclusion de plusieurs scènes recréées par les Inuits spécialement pour son film. Comme le précise Marc Henri Piault, anthropologue et cinéaste : « on sait que lorsque Nanook essaye de tirer un phoque hors du trou d'eau à travers lequel il semble l'avoir harponné, il tire sur une corde [...] tenue par des complices invisibles qui tirent en sens inverse [...], comme si le phoque, encore vivant, lui résistait. On sait également que l'igloo où paraissent habiter Nanook et les siens n'était en réalité qu'une muraille de glace circulaire, de circonférence beaucoup plus large qu'une habitation normale et surtout... sans toit. Il s'agissait en effet de permettre les déplacements de la caméra et d'assurer l'éclairage nécessaire » (Piault, 2011, paragr.35).

Depuis sa première apparition, le terme « documentaire » est d'ailleurs remis en question par plusieurs « cinéastes du réel » qui le juge trop didactique. Grierson dira par la suite: « le documentaire est une description maladroite, mais il tient toujours » (Utterback, A. S., 1977, p. 31).

Lors de la sortie en salle de *Chroniques d'un été* en 1961, Edgar Morin, sociologue et cinéaste français, refuse qu'on associe son film à un « documentaire ». Il souligne dans le synopsis du film : « Ce n'est pas un film documentaire. Cette recherche ne vise pas à décrire » (Graff, 2011, paragr.6). Jean Rouché, coréalisateur du film, dira qu'avec cette œuvre, il « joue le jeu de la vérité » car il cherche « la vérité des comportements » (*ibid*). Les réalisateurs expliquent, devant la caméra, la méthodologie de leur « enquête cinématographique », en plus d'en commenter les résultats tout au long du film. Ils diront préférer le concept de cinéma-vérité, déjà porté de ce côté-ci de l'Atlantique par Michel Brault et Pierre Perreault, pionniers du genre avec *Pour la suite du monde*, tourné à L'Île aux Coudres en 1962. Un panneau inséré au générique d'ouverture avise d'ailleurs le public que Perreault et Brault sont eux-mêmes à l'origine de la quête initiale du film : « à l'instigation des cinéastes, les gens de l'île ont relevé la pêche en 1962 pour en perpétuer la mémoire ». Le « jeu » de vérité est révélé d'emblée.

L'idée de cinéma-vérité, inspirée du premier mouvement russe *Kino Pravda*, est un principe théorisé dans les années 20 par le cinéaste Dziga Vertov, qui parle d'une exigence morale par rapport à la vérité, d'une intention appuyée par une réflexion plus large avant le tournage, et non, comme chez les partisans du « cinéma direct », de la simple conséquence de prouesses techniques. Vertov souhaite que le cinéma soit complètement affranchi de la littérature et du théâtre, il veut « saisir le réel tel qu'en lui-même, en cueillant la vie à l'improviste, en montrant sur l'écran non des drames bourgeois sans intérêt, mais la vie réelle des gens de tout le pays » (Krajewski, 2020, paragr. 16).

Avec *L'homme à la caméra* (1929), Vertov filme le travail, les loisirs et le quotidien de la population russe en exploitant au maximum les « procédés » permis par le tournage et le montage (accélération et ralenti, gros plans, angles obliques, juxtapositions d'images, musique inquiétante), mais il innove surtout en ouvrant la première fenêtre filmique sur le processus de création lui-même : le caméraman est un personnage, la table de montage est filmée, etc.

L'œuvre de Vertov s'inscrit dans une période riche en débats et discussions sur cet art en train de naître. Les écoles russes, françaises, britanniques réfléchissent au rapport du cinéma avec la « pensée », ils conçoivent le film comme un « art des masses » et une « langue universelle », théorisent sur « l'image-mouvement » et ses déclinaisons, sur l'automate spirituel et le montage-dialectique. Les manières de « faire » et de « penser » le cinéma sont interreliées (Deleuze, 2021).

Les cinéastes-théoriciens des années 20 à 40 sont au centre de la réflexion de Gilles Deleuze sur le cinéma, qui souligne que les grands pionniers : « croyaient que le cinéma serait capable d'imposer le choc (qui éveille le penseur en vous), et de l'imposer aux masses, au peuple » (Deleuze, 2021, p.204), mais il déplore du même souffle « à quel point les grandes déclarations, d'Eisenstein, de Gance, sonnent étrange aujourd'hui : on les garde comme des déclarations de musée, tous les espoirs mis dans le cinéma, art des masses et nouvelle pensée ». (Deleuze, 2021, p.213)

On commence donc à réfléchir le cinéma autrement (avec la sémiologie linguistique, notamment), mais les réflexions sur le rapport entre la réalité et la vérité reprennent de plus belle dans les années 60, avec l'arrivée de la caméra légère, « à l'épaule », et la possibilité technique de synchroniser l'image et le son. Les cinéastes ont de nouveaux outils pour se rapprocher encore plus de l'objet filmé et ils débattent souvent – et longuement – de la question : cinéma-direct et cinéma-vérité, mais aussi cinéma-sincérité, spontané, *candid eye*, *living camera*...

Depuis le milieu du XXe siècle, le développement accéléré de la technologie de pointe et la démocratisation des outils cinématographiques n'ont cessé de chambouler le rapport entre le cinéma documentaire et le réel. La définition de Bill Nichols, fondateur de la première école de cinéma aux États-Unis, le démontre bien : « Certains documentaires font largement appel à des pratiques telles que le scénario, la mise en scène, la reconstitution, la répétition et la performance. Certains adoptent des conventions liées à la fiction, par exemple avec un héros qui relève un défi ou se lance dans une quête, crée un suspense, des crescendos émotionnels et des résolutions. (...) Le documentaire est vraiment une fiction pas comme les autres¹ » (Nichols, 2017, p. xi).

Outre les études cinématographiques (et les cinéastes eux-mêmes), d'autres sciences sociales se sont intéressées au cinéma, à travers, notamment, l'industrie culturelle avec Yann Darré (2006) et Theodor Adorno (Noppen, P.-F., 2020), les rapports entre culture et pouvoir avec les *cultural studies* (Hoggart, 2006), la perception selon le genre en *gender studies* (Sellier, G., 2005), le lien entre hiérarchie sociale et habitus du spectateur chez Bourdieu (1971), la sémiologie (Metz, 1996) ou le rapport au public, analysé par Pierre Sorlin (2015).

¹ Je propose une traduction

Même si plusieurs disciplines étudient le cinéma, le film documentaire a longtemps évolué dans l'ombre de la fiction. Comme l'affirmait le sociologue Yann Darré, dans un article publié à titre posthume au tournant du siècle : « la plupart (des littératures scientifiques) traitent avant tout des films de fiction de longs métrages sortis en salle, ensemble qui correspond à ce que, spontanément, on associe au mot cinéma. Les documentaires sont largement minoritaires. Et la sociologie du cinéma n'occupe, dans ces disciplines, qu'une place infime et quasi virtuelle » (Darré, 2006, p.124).

Il déplorait que seulement « deux courants soient généralement représentés : les films comme reflet de la société, avec Siegfried Kracauer (*From Hitler to Cagliari*) » (Ibid) et l'influence du cinéma sur les masses avec Edgar Morin (*le Cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956 et *les Stars*, 1957).

Edgar Morin, avec son double chapeau de réalisateur et de sociologue, a longuement réfléchi au rapport entre cinéma et société. En préface du livre *Cinéma ou l'homme imaginaire*, il affirme être « inspiré par l'idée, déjà complexe et réursive, de comprendre la société à l'aide du cinéma tout en comprenant le cinéma à l'aide de la société » (Morin, 1978, p. XIII). Dans cet « essai anthropologique » sur le cinéma, il réfléchit à l'image comme « plaque tournante entre le réel et l'imaginaire » (p. XI) dans toute la complexité du regard de celui qui la reçoit.

Kracauer, journaliste et sociologue allemand, s'est également intéressé aux films comme reflets de la société, et il a publié, en 1960, une théorie du film (2010), passée un peu inaperçue à l'époque, mais qui trouve aujourd'hui un écho intéressant et prend une place de plus en plus importante dans les débats et recherches sur le cinéma, toutes disciplines confondues. Dans cette étude, il met de côté la traditionnelle division entre documentaire et fiction, pour construire sa propre théorie autour de deux approches : la formatrice et la réaliste. Tout en prônant un certain équilibre entre les deux formes, il s'affiche clairement de tendance réaliste, celle qui permet, selon lui, de révéler la « vraie » nature de la société filmée, contrairement à la tendance formatrice qui mobilise l'imaginaire, l'art ou certaines techniques expérimentales pour s'éloigner du « vrai » sens social représenté. Selon Kracauer, « le film est particulièrement bien doté pour enregistrer et révéler la réalité matérielle, qui se trouve être ainsi son pôle d'attraction » (Kracauer, 2010, p. 63).

Il précise toutefois que les divers procédés techniques ou manipulations de l'image ne sont pas nécessairement à disqualifier s'ils servent la réalité matérielle et la renforcent, sans trop s'en éloigner: « les aspirations formatrices du réalisateur peuvent l'emporter sur sa fidélité au réalisme, même dans des genres qui, parce qu'ils se vouent à la représentation de la réalité, ne devraient normalement pas permettre de tels empiétements : dans combien de documentaires des plans de la vie réelle ne servent qu'à illustrer un commentaire oral qui se suffit à lui-même ! » (Kracauer, 2010, p.73).

Alors que les sciences sociales réfléchissent surtout au rapport entre le cinéma documentaire et le public, Kracauer, avec cet ouvrage, explore le processus de « création » de l'œuvre cinématographique. C'est cette voie que Bill Nichols va également emprunter en développant une première classification du genre, encore considérée comme la référence. Elle contient d'abord quatre « modes » (1991) : poétique, explicatif, réflexif, d'observation, puis Nichols ajoute les modes participatif et performatif dans la deuxième édition (2001). Tel que décrit par l'auteur : « les modes documentaires qui se sont développés à partir des années 1920 ont défini l'aspect et le caractère du film documentaire. Ils identifient les qualités qui distinguent un documentaire (d'un autre)² » (Nichols, 2017, p. 107) et « établissent les conventions qu'un film donné peut adopter ». (2017, p.113)

Les « modes » sont donc distincts les uns des autres, mais se chevauchent ou se croisent dans les films. « Cette pratique du mixage des modes est valable pour de nombreux films. Cela ne signifie pas que les catégories sont inadéquates, mais que les cinéastes adoptent souvent une approche fluide et pragmatique avec leur matériau, mélangeant différents [...] modes pour obtenir un résultat différent » (2017, p.110).

² Je propose une traduction

Tableau 1.1: Les modes documentaires de Bill Nichols³

<p>Mode poétique</p>	<p>Le mode poétique sacrifie les conventions de la continuité et du positionnement dans le temps et dans l'espace pour explorer des associations et des modèles qui impliquent des rythmes temporels et des juxtapositions spatiales. Les sujets sociaux filmés prennent rarement la forme de personnages purs et durs, avec une complexité psychologique et une vision fixe du monde. Ils sont généralement sur un pied d'égalité avec d'autres objets, comme matière première que les cinéastes sélectionnent et organisent selon les associations et les modèles de leur choix.</p>
<p>Mode explicatif</p>	<p>Les documentaires explicatifs s'appuient fortement sur une logique d'information portée par la parole. Ce mode s'adresse directement au spectateur, avec des titres ou des voix qui proposent une perspective, avancent un argument ou racontent l'histoire. Les films explicatifs adoptent soit une <i>voix off</i> (l'orateur est entendu, mais n'est jamais vu) ou utilisent un commentaire porté par l'orateur (entendu et vu).</p>
<p>Mode réflexif</p>	<p>Le cinéaste interagit avec le spectateur plutôt qu'avec les autres sujets du film. Il parle du monde historique qu'il filme, mais aussi des problèmes et enjeux de sa représentation. Les cinéastes réflexifs nous demandent de voir le documentaire pour ce qu'il est : une construction.</p>
<p>Mode observation</p>	<p>Dans les années 60, le développement de la technologie a permis aux cinéastes de manipuler plus facilement la caméra et le magnétophone : équipement léger, caméra à l'épaule, synchronicité de l'image et du son. Le cinéaste prend une position d'observateur. Les films sont sans <i>voix off</i>, sans musique ni bruitages supplémentaires, sans intertitres, sans reconstitutions historiques, sans comportements répétés pour la caméra, et même sans entretiens dirigés.</p>

³ Je propose une traduction

Mode participatif	Les cinéastes sont sur le terrain, vivent parmi les personnages filmés et sont en interaction avec eux. Ils peuvent être directement impliqués dans une scène, collaborer ou être en confrontation. Le documentariste devient un acteur social (presque) comme les autres (car il porte la caméra, et avec elle, un certain degré de pouvoir potentiel et un contrôle sur les événements).
Mode performatif	Le mode performatif soulève des questions sur ce qui, au-delà des informations factuelles, entre dans notre compréhension du monde. Le cinéaste cherche à saisir et à présenter comment les connaissances, incarnées par les personnages, permettent d'accéder aux enjeux plus vastes et aux processus généraux à l'œuvre dans la société.

Depuis le constat de Yann Daré, il y a quinze ans, un intérêt nouveau – et soutenu – s’est développé autour du cinéma documentaire. Le genre n’est plus minoritaire et le milieu académique s’intéresse de plus en plus au phénomène, notamment avec François Niney (Niney, 2002) et Séverine Graff (Besson, 2015) ou au sein de centres de recherche multidisciplinaires, comme par exemple le *Labdoc* de l’UQAM.

Dans la foulée des travaux de Nichols, on commence aussi à réfléchir un peu plus à la forme et aux « modes » utilisés par les cinéastes pour dire plus « vrai » sur les sujets documentés. Par exemple, deux enquêtes ont été menées auprès de réalisateurs sur les mécanismes utilisés pour capter et moduler le réel lors des tournages (Lill Rajala, 2017; Boily, 2010). Dans les entretiens, les cinéastes évoquent le montage, la lumière ou le type de lentille utilisée, notamment.

Toujours du point de vue de la réalisation, mais dans le cadre d’une réflexion plus large sur le lien entre vérité et images filmées, Anne Lill Rajala, réalisatrice et chercheuse finlandaise en études cinématographiques, a sollicité la *parrèsia* de Michel Foucault dans sa thèse sur *La vérité, le cinéma et le dire-vrai* en genre documentaire (2017). Dans son essai, elle réfléchit au cinéma comme langage interprété et perçu comme une vérité et constate que « le problème, au-delà de certaines définitions, est de savoir

comment parler de la vérité. Qu'est-ce qui est présenté et considéré comme une vérité dans notre société ? Une question importante devient donc qu'est-ce que dire-vrai ?⁴ » (Lill Rajala, 2017, p.8).

Pour y répondre, elle propose un examen de la pensée de certains théoriciens qui ont participé au débat sur la vérité en cinéma, notamment Francesco Casetti, Michael Renov, Brian Winston et Jouko Aaltonen, qu'elle met en discussion sur des questions sociologiques et philosophiques, au-delà des notions de « production d'un film [...] : financement, marketing, manipulation numérique, amélioration d'une image, style esthétique, etc. » (2017, p.9). À l'aide des auteurs mobilisés et de diverses références filmiques, elle note qu'un regard sociologique sur le cinéma peut aider à comprendre comment il « déclanche ou dicte des attitudes et comportements » (2017, p.14).

Selon elle, comme le cinéma est une institution sociale qui influence la société, il est d'autant plus important de se questionner sur la manière dont on le construit, sur sa vérité et sur les effets possibles de cette vérité. En tant que cinéaste, elle conclut finalement que c'est la *parrêsia*, telle que définit par Foucault, qui représente la forme de dire-vrai vers laquelle devraient tendre les documentaristes afin d'éviter de faire de la rhétorique/propagande.⁵

Geneviève Jacquinet, chercheuse en science de l'éducation et en communication à l'Université Paris XIII, s'est, de son côté, intéressée à la fiction qu'on intègre à certains films documentaires pour augmenter « l'effet de réel », dans un article intitulé *Le documentaire, une fiction (pas) comme les autres* (Jacquinet, 1994). À l'instar de Bill Nichols, elle s'interroge sur la définition tranchée qui affirme que « documentaire, film instructif, s'opposerait à la fiction » (1994, p.3) en analysant trois films, notamment *Saïd Abdallah, Amed et les autres*, de Giovanni Lentini, dans lequel on retrouve des « séquences fictionnelles » qui appuient l'imaginaire des patients interrogés dans la réalité par le médecin. À travers cet exercice, elle découvre que, « loin de nous éloigner du témoignage du monde », les scènes « renforcent la véracité accroissant notre relation émotionnelle au personnage réel » (1994, p. 9).

⁴ Je propose une traduction des extraits de la thèse de Ann Lill Rajala

⁵ Mon mémoire fait écho à la réflexion de Lill Rajala sur la *parrêsia* de Michel Foucault, mais j'adopte une voie différente, en mobilisant plutôt la théorie pour analyser un corpus de films bien spécifiques et découvrir les formes de dire-vrai qui lui sont propres.

Son exercice la mène à conclure que « plutôt que de proposer une définition ontologique du documentaire, mieux vaut tenter d'en approcher les spécificités de trois points de vue : du côté du réalisateur, car un auteur de roman ou de film ne se construit pas à partir de sa seule production, mais à partir de tout le processus qui y conduit [...]; du côté du texte, car si le documentaire peut emprunter ses marques à la rhétorique et aux principes fictionnels [...], son économie générale ressortit à une autre pertinence plus argumentative que narrative; et du côté du spectateur [...], car si l'effet de fiction au cinéma instaure un régime particulier de croyance, reste à analyser ce régime particulier de persuasion [...] qu'instaure l'effet de réel [...] et qui n'est pas, comme on l'a dit trop souvent [...] exempt de plaisir, ce plaisir du connaître. (Jacquinot, 1994, p.78).

Ma réflexion s'inscrit en continuité de ces questionnements qui accompagnent la production documentaire depuis les débuts du cinéma. D'un regard à l'autre – du point de vue des créateurs comme des théoriciens – le genre a toujours été difficile à saisir, à comprendre et à définir. Mon mémoire s'insère ainsi dans la discussion pluridisciplinaire en cours, en proposant un regard sociologique sur le rapport qu'entretient le cinéma avec la réalité et, ultimement avec la vérité.

1.2 Aléthurgie et production de la vérité en cinéma documentaire

Parmi toutes les tentatives de définition du genre documentaire, les deux constantes – quoique variables, mouvantes et souvent inapplicables au film entier – sont les bases jetées par Grierson en 1932 : un film documentaire ne fait pas appel à des comédiens et présente des événements réels (1932). Par définition, cette alliance avec la réalité donne au genre un accès privilégié au monde qui nous entoure, à un moment et dans un espace donné.

Mais à travers un ensemble de pratiques, le médium, et ce qui le constitue, altèrent la manière dont un phénomène social est porté à l'écran. Il en modifie le sens. Dès l'idéation, moment où l'équipe identifie un sujet et détermine l'angle de traitement, des choix sont faits : un lieu de tournage est assigné (donc d'autres sont éliminés), des personnages sont ciblés, parce que porteurs de telle histoire particulière, un format est choisi (télévision, en salle, sur le web). Bref, dès le début de l'aventure, on commence à raconter une histoire à l'intérieur d'un cadre délimité par différentes contraintes et conçu à partir de critères subjectifs, donc avec une « intention ».

Des décisions sont ensuite prises tout au long de la création, comme autant d'actes d'intervention sur le réel : le scénario décrit un arc narratif pour que le héros puisse avoir une quête, affronter des épreuves et terminer son aventure avec une fin lumineuse – ou pas; la réalisation choisit un angle particulier pour donner de la force au propos, a recours à des « mises en situation » pour recréer un moment touchant entendu en pré-entrevue, filme en gros plan une scène intime ou une rencontre au ralenti pour souligner l'émotion ressentie; des séquences sont coupées au montage, on tri, on discrimine pour construire l'histoire souhaitée, en intégrant évidemment plusieurs éléments « surprises » découverts en tournage. En postproduction, des personnages sont parfois éliminés, d'autres gagnent un rôle principal; on colorise l'image pour rendre la séquence plus joyeuse ou on adopte le noir et blanc pour marquer un passage dans le temps; de la musique est ajoutée, une narration, des arrêts sur image, etc. Jusqu'à la toute fin, l'équipe pose des gestes sur le matériel récolté, avec une incidence sur le contenu, l'esthétique, le récit. La forme a un impact réel sur ce qui constitue l'histoire finale qui sera présentée.

Comme l'affirme Michel Foucault dans son dernier cours au Collège de France, la vérité, au-delà de sa forme directe, est le résultat d'un système de contraintes complexes en constante transformation avec « des savoirs, étudiés dans la spécificité de leur véridiction; des relations de pouvoir, étudiées (...) dans les procédures par lesquelles la conduite des hommes est gouvernée; et enfin des modes de constitution du sujet à travers les pratiques de soi ». (Foucault, 2009, p.10).

En plus des procédés mobilisés par le cinéaste, les contraintes qui donnent une forme à la « vérité » et dans lesquelles un film documentaire est créé sont nombreuses : limites de financement, temps de tournage à respecter (cachets, horaires, disponibilités, etc.), autorisations de lieux, mauvaise météo, exigences du diffuseur pour plaire au public. À travers tout le processus de production, les cinéastes sont également soumis à des règles éthiques de toutes sortes, dont celles qui encadrent la relation avec le personnage filmé, comme le respect de son « authenticité » et du sens de ses propos.

L'équipe agit également en se conformant à un « code moral » préétabli concernant entre autres le temps de tournage, la sécurité des participants ou le rôle de l'équipe sur le terrain. Par exemple, est-ce que le cinéaste doit filmer une femme qui transporte de lourds seaux d'eau vers son village ou la conduire en voiture pour l'aider à rejoindre plus rapidement sa famille ? Différents questionnements éthiques⁶ ont

⁶ Avec le film *Stop filming us* (2020), le réalisateur Joris Postema aborde de front la question du rapport éthique entre le cinéaste et les protagonistes en proposant aux « artistes filmés » de devenir « créateurs filmant ». Le cinéaste

orienté l'histoire ou modifié le contenu de plusieurs films documentaires, notamment depuis que Flaherty a été pointé du doigt pour avoir mis la vie d'insulaires en danger lors du tournage de *Man of Aran* (Winston, 2009). Le réalisateur a demandé aux personnages de naviguer dans une zone à risque pour filmer et « sentir le danger » auquel ils faisaient face chaque jour. L'histoire la plus souvent citée en référence est celle du photographe Kevin Carter, pour son portrait de La fillette et le vautour, capté au Soudan en 1993⁷. Après avoir gagné le Pulitzer, il a été fortement attaqué pour ne pas avoir porté secours à l'enfant. On contestait l'éthique du photographe et la pertinence de documenter de manière si « réaliste » des sujets aussi bouleversants (Yung Soo K. et James D. K., 2013). Certaines initiatives personnelles ou décisions d'équipe sont également influencées par des éléments plus intrinsèques, mais néanmoins déterminants, comme le désir de présenter un souvenir familial à l'écran, celui de raconter une histoire liée à une épreuve difficile ou un choix d'images orienté par une sensibilité politique, économique, culturelle ou artistique.

Voilà pourquoi, au-delà de la vérité « avérée », inévitablement modifiée par le processus de création, c'est la manière de transformer la réalité, et la forme qui en découle, qui m'intéressent. Je tenterai donc de percevoir, et d'identifier, non pas la vérité qui serait décelée par une analyse de discours épistémologique, mais le « type d'acte, dans sa condition et dans sa forme » (Foucault, 2009, p.4), par lequel elle se manifeste dans le genre documentaire. Ce n'est donc pas une étude des structures du discours documentaire donné ou reçu comme vrai, mais une analyse à partir de ce que Foucault appelle les formes aléthurgiques.

Étymologiquement, c'est « la production de la vérité, l'acte par lequel la vérité se manifeste » (Foucault, 2009, p.5). C'est-à-dire, dans le genre documentaire, par quelle forme de « dire-vrai » la vérité est produite. L'aléthurgie, au même titre que la métallurgie, s'applique à travailler et à modifier la matière, mais le résultat n'en demeure pas moins une réalité – transformée – mais néanmoins « vraie »⁸. Le film documentaire est ainsi construit par toutes les opérations qui sont imaginées, développées et appliquées par l'équipe, depuis le choix du sujet qui sera filmé, jusqu'à la toute dernière touche donnée en postproduction.

néerlandais écoute ainsi les appréhensions des jeunes congolais, il partage la scénarisation ainsi que les choix de tournage avec eux et intègre même au film un court métrage filmé par le groupe (avec le générique associé).

⁷ La photo de Carter représente une enfant affamée, trop faible pour se déplacer, surveillée par un vautour qui semble attendre le bon moment pour sauter sur sa proie.

⁸ Discussion avec Marcelo Otero sur mon mémoire, Montréal, le 23 septembre 2022

Le regard sociologique peut ensuite donner un sens aux interventions et permettre de comprendre comment la réalité est (re)constituée. Les thèmes liés aux problématiques sociales sont particulièrement intéressants pour percevoir ce processus, car le regard du cinéaste participe, en quelque sorte, à la problématisation des phénomènes filmés. Pour donner une cohérence à l'analyse, les sujets choisis seront donc « des phénomènes non conformes, considérés comme problématiques, et partant, les individus et les groupes qui les incarnent sont, pour ainsi dire, distribués autour de la normativité sociale qui a cours à partir de l'établissement de seuils de tolérance (degrés, gradations et distances) et, dans certaines situations, de véritables discontinuités (natures psychologiques différentes, ruptures sociales franches, etc.) » (Otero, 2012, paragr. 2).

Le courant cinématographique qui s'intéresse aux problèmes sociaux est né avec Grierson en 1929, alors qu'il filmait pour la première fois le monde du travail pour réaliser un film sur la pêche aux harengs (*Drifters*). Comme l'affirme Luc de Heusch, anthropologue et cinéaste belge : « Autour de Grierson, producteur, une pléiade de talents se regroupent et une école et un style documentaire bien caractéristique naissent : le documentaire social entre dans l'histoire du cinéma comme genre particulier » (de Heusch, 1992, paragr.6). Le philosophe-cinéaste a par la suite offert un cadre plus formel à ce courant émergent avec la création de l'Office national du film du Canada. Depuis, l'ONF a contribué au financement et à la production de centaines de documentaires sociaux au Québec. Bien ancrés dans leur histoire intime avec le cinéma-vérité, les cinéastes québécois ont été, et sont toujours, particulièrement prolifiques dans la production de ce type de cinéma.

Comme « toute société définit ce qui sera pour elle un univers de failles, de défauts, d'insuffisances, d'inadéquations, d'inadaptations, de déviances, voire des contrefigures » (Otero, 2012, paragr. 2), mon analyse sera effectuée à partir du film documentaire social produit au Québec, avec le double regard du cinéma et de la sociologie, en mobilisant à la fois mon expérience professionnelle, le champ des études cinématographiques et celui de la sociologie.

Dans le cadre de ce mémoire, je pose la question suivante :

- (1) Quels sont les procédés que le film documentaire social mobilise pour produire les différentes formes de « dire-vrai » ?

Et comme sous-question :

- (2) Selon les formes de dire-vrai qui le constituent, quels sont les principaux « caractères » du film documentaire social au Québec au XXI^e siècle⁹ ?

Je souhaite ainsi repérer les procédés utilisés par les cinéastes tout au long de la création pour identifier les formes de dire-vrai qui s'en dégagent et les analyser, puis finalement m'en inspirer pour tracer les contours de ce qui caractérise le cinéma documentaire aujourd'hui au Québec.

Mon objectif spécifique est de positionner mes films par rapport aux modes documentaires développés par Bill Nichols au début de l'an 2000 (2017) : poétique, explicatif, réflexif, d'observation, participatif et performatif. Car depuis, grâce au développement technologique, à la multiplication des nouvelles plateformes et à un imaginaire cinématographique qui semble s'ouvrir à une rencontre inédite entre réalité et fiction, les films documentaires se sont multipliés comme jamais, proposant de nouveaux formats aussi originaux que variés. Selon Nichols, « l'ordre de présentation de ces six modes semble correspondre à peu près à la chronologie de leur introduction¹⁰ » (Nichols, 2017, p.113).

Alors, avec une approche sociologique, je propose d'établir un dialogue entre mes résultats de recherche et la classification existante pour évaluer si le contexte contemporain est porteur d'un nouveau mode documentaire. Le cadre théorique mobilisé pour mon analyse est composé des modes de véridiction développés par Michel Foucault dans *Le courage de la vérité* (Foucault, 2009), ainsi que des notions

⁹ La notion de « caractère » sera mobilisée car elle est plus appropriée à l'analyse des formes de dire-vrai que celle de caractéristique, notamment utilisée par Nichols. Plus qu'un trait spécifique, le « caractère » est ouvert à une manière d'être, il se rapporte à une « substance qualitative », plus utile et plus juste pour distinguer les formes de véridiction à l'œuvre.

¹⁰ Je propose une traduction

d'épreuve, d'extrospection et d'évaluation de la société singulariste telle que proposée par Danilo Martuccelli (2010).

Je déclinerai d'abord ces pistes théoriques afin de les mettre en relation avec le cinéma documentaire et ainsi dégager les principaux éléments qui pourront être utiles à l'analyse. En somme, comment la théorie pourra-t-elle s'articuler pour fournir les clés nécessaires à la découverte des formes de dire-vrai dans les films du corpus ?

CHAPITRE 2

REPÈRES THÉORIQUES : MODES DE VÉRIDICTION, SOUCI DE SOI ET SOCIÉTÉ SINGULARISTE

Déjà dans l'Antiquité, le principe du dire-vrai sur soi prenait plusieurs formes : examen de conscience, échanges de lettres morales, spirituelles, carnet de notes, journaux intimes (Foucault, 2001). Au siècle dernier, avec l'invention de la photographie, puis du cinéma, on a commencé à documenter, à accumuler du savoir sur nous-mêmes avec des images et du son. Mais même si les moyens techniques ont beaucoup évolué, les révélations sur soi, l'aveu ou la confession sont encore essentiels pour analyser la production de la vérité. Que ce soit à travers une correspondance antique, par un questionnaire sur la santé mentale ou avec un documentaire autobiographique sur la bipolarité, le fait même de documenter est nécessaire à l'apparition de ce que Foucault appelle les modes de véridiction : la prophétie, la sagesse, la *tekhnê* et la *parrêsia*. Chez les Grecs, ils sont incarnés par le prophète, le sage, l'enseignant et le *parrêsiate*, mais Foucault précise que « beaucoup plus que des personnages, les modes de véridiction sont à considérer comme des modes du dire-vrai [...]. Ils ne sont pas clairement définis, peuvent être fractionnés, nuancés ou combinés entre eux » (Foucault, 2009, p.26).

2.1 Les modes de véridiction

Le *parrêsiate* écoute, enjoint à parler et parle lui-même. Il « doit dire toute la vérité, sans dissimulation, ni réserve, ni clause de style, ni ornement rhétorique qui pourraient la chiffrer ou la masquer » (Foucault, 2009, p.11). Il prend plusieurs formes (institutionnelles ou individuelles) selon les époques: par exemple le confesseur ou le directeur de conscience dans la culture chrétienne, le médecin ou le psychanalyste dans la culture moderne. Il donne son opinion personnelle et est lié à la vérité qu'il énonce. Il accepte de prendre un risque en partageant sa pensée, car ses paroles peuvent blesser, irriter ou même susciter de la colère chez son interlocuteur. La *parrêsia* implique donc une « certaine forme de courage », car elle risque de « briser la relation qui est la condition même de la possibilité de son discours » (2009, p.12). Elle peut mettre en danger le *parrêsiate* lorsque celui à qui il s'adresse n'accepte pas la vérité et refuse de jouer le jeu *parrêsia*stique.

La parole du *parrésiate* a une valeur prescriptive pour aider « les hommes dans leur aveuglement (...) sur ce qu'ils sont, sur eux-mêmes, et en conséquence non d'une structure ontologique, mais de quelque faute, distraction ou dissipation morale, conséquence d'une inattention, d'une complaisance, d'une lâcheté » (2009, p. 17). L'idée de la *parrésia*, ce qu'elle représente, est au cœur de la démarche documentaire. C'est un genre cinématographique qui cherche à « tout dire », qui aspire au « franc-parler », mais la forme n'est jamais pure et se décline en autant de propositions que les éléments qui la composent : certains films sont particulièrement dépouillés, « sans ornement »¹¹, alors que d'autres contrarient, bousculent certains publics et vont même jusqu'à prendre le risque de briser le lien avec le spectateur, mis en danger par la forme de vérité projetée¹². Ces dernières années, le nombre d'avertissements (*trigger warning*) présentés avant la projection d'un film au cinéma, à la télévision ou sur internet, porte à croire que la société cherche à se protéger d'une « manière de dire » qui pourrait trop l'affecter, car elle ne « peut pas supporter la vérité qu'on lui dit »¹³ (Foucault, 2009, p.13).

Enfin, la valeur prescriptive de la *parrésia* peut être repérée dans certains films qui ont l'intention non seulement de « déranger » ou de bouleverser l'auditoire, mais aussi d'éveiller les consciences, de contribuer à changer ce qui pose problème dans la société¹⁴. Dans le genre documentaire, le personnage du *parrésiate* peut prendre diverses formes : le film lui-même, un membre de l'équipe de tournage ou un intervenant qui accompagne un des personnages à l'intérieur même du film.

La *parrésia* se manifeste également dans *l'aléthés bios*, la vraie vie. Forme ultime de représentation du réel pour les cinéastes. Elle est traquée, convoitée. Elle se retrouve dans la grande majorité des intentions de réalisation, de production, sur les affiches de festival. Les Grecs lui accordaient également une grande

¹¹ Pour réduire au minimum les interventions extérieures et se rapprocher le plus possible de la réalité, le réalisateur Pedro Costa a installé une caméra dans un quartier en marge, dit « défavorisé », de Lisbonne. Pendant 20 minutes, il a capté les allers et venues, les gens qui allument un feu, les enfants qui jouent, pour en faire ensuite un court métrage sans altérer l'image et sans montage.

¹² Sarah Dosa, la réalisatrice de *Fire of love* (2022), étire au maximum la notion de *parrésia* en montant le film avec les images captées par les deux volcanologues sur le terrain, jusqu'à la prise de vue fatale, illustrant parfaitement la mise en danger du couple qui s'est finalement un peu trop approché de la vérité.

¹³ Par exemple, *La parfaite victime* (2021), une enquête documentaire menée par Monic Néron et Émilie Perreault, diffusée à Radio-Canada et sur Tou.tv, est précédée de deux avertissements.

¹⁴ La *parrésia* qui agit et veut éveiller les consciences peut prendre plusieurs formes. Par exemple, dans le film *Space Metropolis* (2011) de Giorgio de Finis, un groupe de réfugiés sans logis transforme un bâtiment romain décrépi en musée, ce qui en fait un lieu protégé de la destruction par l'État. Entre imaginaire militant et actions sur le réel, Finis présente une réalité crue.

importance comme incarnation de la notion de vérité, et comme forme de dire-vrai. Elle est particulièrement incarnée par le personnage du cynique grec. Il pratique une *parrêsia* qui « trouve son instrument, son lieu, son point d'émergence dans la vie même de celui qui doit ainsi manifester le vrai, sous la forme d'une manifestation d'existence » (Foucault, 2009, p. 200). Ce personnage vit toujours en marge de la société, tout en étant au centre de ce que Foucault considère comme une philosophie universelle, celle qui est encore représentée par des vertus élémentaires. Le cynique « vit dans les rues, il habite aux portes des temples. Il court à tous les grands rassemblements du peuple » (2009, p.233). La philosophie cynique s'exerce en dehors des noyaux d'élite cultivés.

Peu importe où ils se trouvent – parvis d'église ou zones de conflits, sous-sol désaffecté ou bateau de réfugiés, les nouveaux cyniques s'expriment par le film documentaire produit hors des grandes institutions officielles et montrent la « vraie vie » sans vernis, en propageant ainsi le « scandale de la vérité » (2009, p. 169). Avec la démocratisation des moyens de production, cette forme de véridiction est plus accessible aujourd'hui. Le cinéaste, poussé par le désir de dire et par l'urgence de parler de certaines réalités plus obscures (zones de guerre, quartiers défavorisés), peut maintenant filmer ce qu'il veut, au moment qui lui convient. On fait aujourd'hui de la vidéo documentaire avec un simple téléphone cellulaire, au cœur des manifestations, en pleine révolution ou en immersion dans le quotidien de groupes marginalisés et autrefois inaccessibles (prostitués, prisonniers, transsexuels, etc.)¹⁵.

Complètement à l'opposé de la *parrêsia*, on retrouve la rhétorique, présente lorsqu'il n'y a aucun lien entre celui qui dit et ce qu'il croit ou pense. Le rhéteur « peut parfaitement être un menteur efficace qui contraint les autres » (Foucault, 2009, p. 15). Dans le genre documentaire, ce type de « dire-vrai » pourrait être associé aux films qui comportent des éléments identifiés à de la propagande, car le cinéaste « vise à instaurer un lien de pouvoir entre ce qui est dit et celui auquel on l'adresse » (2009, p. 15).

Le prophète dit vrai, mais il ne parle pas en son propre nom, il porte une autre voix, il sert d'intermédiaire, il « est en posture de médiation » (Foucault, p. 16). Il n'est pas clair et direct comme le *parrêsiate*, il

¹⁵ Par exemple, *Tangerine* (2015), un film de Sean Baker tourné entièrement au iPhone 5s, propose une immersion dans la vie de deux amies prostituées transsexuelles, en plein cœur d'un quartier difficile de Los Angeles; ou bien *Tahrir, place de la libération* (2011), de Stefano Savona, qui se mêle à la foule de manifestants grâce à sa petite Canon 5D. Le réalisateur peut ainsi rencontrer, et suivre, Elsayed, Noha et Ahmed au cœur de la révolution égyptienne.

transforme généralement ce qu'il dit en énigme et oblige celui qui écoute à s'interroger sur ce qu'il entend, puis à interpréter le message. Le *parrêsiaste* parle du présent, alors que le prophète révèle ce qui sépare les êtres de leur avenir. Il « dévoile, montre, éclaire ce qui est caché aux hommes » (2009, p. 16). Le genre documentaire fait appel à la prophétie pour révéler un futur proche ou lointain, souvent sombre, à un public qui écoute, se pose des questions, intègre un message plus ou moins ambigu selon le film présenté. Par exemple, certains films documentaires utilisent cette forme de dire-vrai pour « révéler » les conséquences catastrophiques futures des changements climatiques¹⁶.

Le technicien, enseignant ou *tekhnê*, possède un savoir-faire impliquant une connaissance théorique prenant corps dans la pratique. Il a un devoir de parole et doit transmettre son savoir pour qu'il ne meure pas. Le *tekhnê* « ne prend aucun risque », au contraire, il désire nouer entre lui-même et celui ou ceux qui l'écoutent, un lien, « lien qui est celui du savoir commun, de l'héritage, de la tradition » (2009, p. 24). Le *tekhnê*, contrairement au Parrêsiaste et au sage, ne parle pas en son nom, ce n'est pas son opinion, il transmet un savoir reçu. Depuis ses débuts, le film documentaire intègre diverses formes de *tekhnê* pour faire émerger une vérité. Le film scientifique, éducatif, l'enquête vont faire appel à ce mode de véridiction pour transmettre un savoir¹⁷.

Le sage dit vrai et est énigmatique comme le prophète, mais il parle en son propre nom. Même lorsque sa parole est transmise par Dieu ou par la tradition, il exprime une sagesse qui lui appartient. Il révèle l'être du monde et des choses, contrairement au *parrêsiaste*, qui s'adresse à la singularité de l'individu (Foucault, 2009, p.28). Si la sagesse est prescriptive, elle prend la forme d'un principe général de conduite, mais le sage n'est pas obligé de transmettre la vérité ou de l'enseigner, « il tient sa sagesse dans une retraite, ou du moins une réserve qui est essentielle » (Foucault, 2009, p.18). Le documentaire se tourne vers ce mode

¹⁶ Pensons par exemple à *An inconvenient truth* (2006), de Davis Guggenheim, avec Al Gore en militant écologiste qui parcourt le pays pour convaincre la population de l'imminence d'une catastrophe climatique, entre deux entrevues avec des experts qui annoncent la fin du monde, dans dix ans.

¹⁷ *Fantastic Fungi* (2019). Ce documentaire scientifique incarne bien la notion de *tekhnê* en puisant au sein des connaissances et du savoir-faire passés pour mieux raconter l'importance des champignons au présent, avec support infographique lumineux et fantastique.

de véridiction lorsqu'il propose des moments suggestifs, poétique, sans trop insister ni sur les détails ni sur la prise de parole pour exprimer une idée¹⁸.

De l'Antiquité à aujourd'hui, la présence d'un autre (le *parrésiate*, le médecin, le thérapeute, l'enseignant) est nécessaire pour dire vrai sur soi – et se « connaître soi-même » – célèbre formule que Foucault reprend dans le contexte plus large du souci de soi, associé au « occupe-toi de toi-même » dans les textes socratiques. Toute cette culture de soi, si présente à l'époque, est dans l'ADN du projet documentaire depuis sa naissance, mais elle devient encore plus visible aujourd'hui, alors que le principe du « souci de soi » transcende le médium pour venir se nicher à même la trame narrative du film.

2.2 L'enquête socratique et le souci de soi

De plus en plus de quêtes personnelles et d'histoires intimes sont portées à l'écran, avec en rôle-titre des protagonistes qui cherchent à se déchiffrer, à s'identifier, à se reconnaître à travers tout un réseau de « pratiques de soi ». Pour mener à bien ce type de recherche, Socrate propose, dans l'*Apologie*, la mise en œuvre d'une *planê*, d'une enquête sur le terrain pour questionner ce que dit l'oracle à son propos. Il n'a pas recours à la traditionnelle « méthode qu'on pourrait dire interprétative [...], sa recherche ne consiste pas à interpréter» (Foucault, 2009, p.75). Il veut soumettre l'oracle à la vérification, le « soumettre à discussion ». Il entreprend donc une « recherche (*zêtêsis*) » pour savoir ce que les autres savent et ne savent pas sur eux-mêmes. Il questionne les citoyens à travers la ville, les met à l'examen (*exetazein*) pour que chacun puisse éprouver « son savoir et son ignorance, en comparant son âme, en la frottant contre cette pierre de touche qu'est l'âme de Socrate » (Foucault, 2009, p.78). En testant la vérité de l'oracle, il aide ainsi les autres à se soucier d'eux-mêmes.

¹⁸ La poésie s'exprime de plusieurs manières selon le film. Elle peut notamment être intégrée partiellement au récit lorsque le sujet s'y prête, par exemple dans *The color of ink* (2022), alors que l'art, les couleurs et la musique se combinent pour offrir des respirations visuelles et sonores entre les entrevues et les rencontres; ou bien être utilisée dans la production même du film, comme pour *Framerate : pulse of the earth* (2022). Plusieurs fois par jour, pendant deux ans, des photographes ont capté la « même » réalité matérielle (paysages, villes, jardins, marées, etc), puis collé ensemble les fragments du réel pour représenter le passage du temps à travers les saisons, les changements climatiques, les transformations urbaines. Le bref mais visible décalage entre les images accentue l'effet du montage et installe un rythme, une cadence un peu hypnotique, avec en trame de fond l'impact de l'homme sur son environnement (pour le meilleur et pour le pire).

Pour faire avancer une quête, pour mettre une vérité à l'épreuve, les cinéastes se tournent de plus en plus vers cette forme de véridiction. Ils se « promènent » et questionnent, interrogent, comparent leur propre savoir avec ce que les autres savent et ne savent pas sur eux-mêmes et sur les choses. Ils pratiquent « la vérification par discussion (*elegkhos*) » (Foucault, 2009, p.77) et parviennent ainsi à résoudre une énigme, atteindre un objectif, mieux se connaître et, finalement, mieux s'occuper d'eux-mêmes. La *plané* est menée par un personnage ou par le cinéaste lui-même, longtemps caché derrière la caméra, mais qui endosse de plus en plus le rôle principal de son propre film, peu importe la forme de véridiction utilisée.

2.3 La société singulariste

Selon Yvon Larocque, conservateur de collection à l'ONF¹⁹, alors qu'au siècle dernier le réalisateur filmait des phénomènes de société qui lui étaient « extérieur », il se montre aujourd'hui à l'écran, « fait partie » de l'histoire racontée ou lui est intimement lié. Tendance également soulignée par Bill Nichols lorsqu'il a ajouté les modes participatif et performatif à sa classification au début des années 2000²⁰.

Le film documentaire s'inscrit ainsi dans la société qui le porte et le constitue : il se singularise. Selon Danilo Martuccelli, « dans le singularisme, l'idéal consiste à être quelqu'un, à se voir reconnaître comme quelqu'un, différent des autres, porteur d'une forme plurielle d'unicité et d'unité ». Celui qui met en scène sa propre histoire ne le fait pas en opposition aux autres ni pour se placer en « retrait social ». Au contraire, il cherche à se raconter et à être entendu, il veut témoigner, partager ce qui le différencie. Le singularisme « ne s'affirme qu'à partir de la reconnaissance du commun » (Martuccelli, 2010, p. 50).

Pour porter un regard sociologique sur la « logique narrative » des films à l'étude, je m'appuierai donc sur les notions d'épreuves, d'évaluation et d'extrospection. L'épreuve, en tant que concept, étape ou expérience « a des sources intellectuelles diverses » (Martuccelli, 2015, p.44), et comme notion, « elle prend une importance de plus en plus explicite dans la sociologie ces dernières années » (*ibid*)²¹.

¹⁹ Discussion informelle avec Yvon Larocque, Conservateur de collection, ONF, Montréal, le 24 avril 2023

²⁰ Les exemples sont nombreux, mais voir notamment *Beyond paper* (2021), réalisé par Oana Suteu Khintirian, qui intègre sa quête familiale à l'intérieur d'un grand récit sur la mémoire collective; ou bien *The edge of democracy* (2019), qui couvre la transition présidentielle au Brésil à partir de l'expérience personnelle de la jeune réalisatrice, car elle a « le même âge que la démocratie » de son pays; aujourd'hui, même le documentaire animalier fait du cinéaste son héros, comme dans *Octopus my teacher* (2023), alors que Craig Foster (producteur) raconte son amitié improbable, mais intense, avec une pieuvre, tout en transmettant un savoir plus général sur l'espèce.

²¹ Voir Boltanski et Chiapello (1999) ou Martuccelli (Martuccelli, 2015) pour une synthèse des références sur la notion d'épreuve en sociologie.

Martuccelli la mobilise pour dessiner les contours de la société singulariste et « mettre en relation d'une manière particulière les structures et les expériences », afin de proposer une « sociologie pour les individus » (Martuccelli, 2019, p.163).

Du récit sociologique au récit documentaire, l'épreuve « accorde une centralité certaine aux individus, elle se présente comme une narration particulièrement pertinente à l'heure du singularisme » (Martuccelli, 2010, p.83). La notion d'épreuve permet d'articuler le singulier et le commun pour mieux « cerner les phénomènes sociaux à l'échelle des individus » (Martuccelli, 2010, p.93). En cinéma documentaire, cette relation est observée, ou mise en scène, lorsque le héros (cinéaste ou personnage) incarne, à travers son expérience personnelle, un enjeu collectif. Plutôt que d'être amalgamé à l'intérieur d'un groupe-sujet, le protagoniste se démarque des autres et porte la quête à sa manière, même s'il évolue à l'intérieur d'une problématique plus vaste²². Martuccelli précise ainsi que « la narration par les épreuves souligne les variantes observables entre les acteurs, à la différence d'autres récits, comme celui, par exemple, porté par les classes sociales, qui vise plutôt à souligner d'abord l'homogénéité des expériences » (Martuccelli, 2010, p.100). Par exemple, un récit filmique qui ne raconte pas l'histoire du mouvement des femmes, mais celle d'une militante devant un défi personnel inscrit dans la grande histoire féministe de l'époque, car la mise à l'épreuve « permet de concevoir certains individus, puis nous tous, comme les héros d'une histoire singulière » (*ibid*).

Dans un film documentaire, ce personnage-héros suit un arc narratif ponctué par les actions qu'il pose pour faire face à son épreuve. Il « agit » devant les obstacles, les défis, les opportunités. Pour bien utiliser la notion d'épreuve, Martuccelli souhaite « se défaire d'une des plus funestes dichotomies de la vie sociale, celle qui oppose nécessité et liberté [...], système et acteur [...], individu libre et monde déterminé » (Martuccelli, 2010, p.103). Le héros peut ainsi affronter une épreuve collective en posant une action différente, donc singulière, car « si l'individu peut agir autrement, c'est que la structure même de sa conscience est capable, [...], par sa force de négation, d'illuminer autrement la situation dans laquelle il se trouve » (Martuccelli, 2010, p.103).

²² Par exemple, dans *Ce qu'il reste de la folie* (2014), Joris Lachaise filme l'écrivaine et cinéaste Khady Sylla dans un hôpital en périphérie de Dakar, alors qu'elle affronte sa propre folie, tout en traversant l'épreuve commune de la décolonisation de la psychiatrie au Sénégal. Quelques années auparavant, Sylla avait elle-même réalisé un documentaire sur sa santé mentale (*Une fenêtre ouverte*, 2005).

Mais comme l'épreuve est « toujours quelque chose de difficile », l'expérience est à chaque fois plus ou moins éprouvante. Lorsqu'un personnage partage ce qu'il ressent devant un défi particulièrement douloureux, triste ou révoltant, il se montre « sensible et vulnérable » et l'exprime avec des mots, des gestes, de la musique ou une image au ralenti. Il « pâtit », mais son expérience individuelle « n'est ni solitaire ni solipsiste » (Martuccelli, 2010, p.115), car elle emprunte toujours des « formes culturelles collectives » (*ibid*). À travers les différents procédés utilisés par le cinéaste, le héros avoue à la caméra ce qu'il éprouve et, par sa confession, éclaire la problématique commune à tous²³. L'épreuve affrontée est finalement évaluée – de manière formelle ou informelle – mais toujours avec singularité. Un film est une histoire « fermée », c'est-à-dire, avec un début, une fin et une courbe entre les deux pour dérouler le récit. Il y a donc nécessairement un point d'atterrissage après l'épreuve, un moment où l'aventure est terminée et le héros est évalué : il est jugé par le cinéaste ou pose son propre regard sur ses actions, il fait un bilan officiel des objectifs atteints ou s'attarde sur une question de l'ordre du rapport à soi. Martuccelli note qu'il « faut comprendre les épreuves non seulement en référence à des tests formalisés ou à des logiques institutionnalisées, mais comme des évaluations communes, parfois explicites, souvent implicites auxquelles sont désormais confrontés les individus » (Martuccelli, 2010, p.122).

Pour y arriver, l'auteur propose, avec l'extrospection, une nouvelle forme d'analyse qui permet l'auto-émancipation de l'individu en se détournant de la seule notion d'introspection. L'acteur peut donc s'approprier de façon singularisée « la connaissance sociologique pour qu'il parvienne à comprendre les événements sociaux qui, tout en dépassant sa personne, n'en ont pas moins des conséquences importantes et parfois décisives pour lui » (Martuccelli, 2010, p.176). C'est donc en liant l'expérience personnelle aux éléments qui structurent l'épreuve collective que l'individu peut mieux comprendre ce qui oriente son parcours et affronter ses défis personnels à partir du monde social. Certains films documentaires font explicitement référence aux enjeux plus vastes qui ont un impact sur le parcours des personnages : le parallèle est soit suggéré, soit intégré directement à l'histoire, par exemple par le montage d'un dialogue rythmé entre l'épreuve sociale et les défis particuliers.

Mais pour chaque récit cinématographique, quel que soit le type d'épreuve affrontée ou la manière de l'évaluer, le cinéaste – ou un protagoniste – a une trajectoire à suivre, un arc narratif à parcourir. Et même

²³ Dans le film *Tenir tête* (2019) de Mathieu Arsenault, les trois personnages souffrent de leur problème de santé mentale : ils en parlent ouvertement à la caméra, expriment leurs sentiments, pleurent, éprouvent et expliquent pourquoi ils « pâtiennent ».

si les personnages ont une existence « matérielle » – qu'ils ne sont pas des acteurs et qu'il y a présence d'éléments réels – ils n'en deviennent pas moins les héros de leur propre histoire : ils affrontent leurs peurs, relèvent des défis et accomplissent une quête à l'intérieur d'un récit « scénarisé ».

Selon l'ONF (Y. Larocque, 2023), le scénario, pratiquement absent il y a un demi-siècle, est aujourd'hui une étape essentielle de la production. Un glissement sémantique s'est même effectué : les « gens » filmés sont devenus des « personnages » du film. Dans *Le Héros aux mille et un visages*, Joseph Campbell montre bien que depuis toujours, l'humanité se raconte un monomythe inscrit dans un cycle héroïque universel : appel de l'aventure, épreuves et initiation, affranchissement du mentor, accomplissement de la quête, retour au pays (Campbell, 2013). Des mythes les plus anciens aux différentes religions, des *Mille et une nuits* aux récits de vie contemporains, l'humain se décrit, se reconnaît et s'identifie au même arc narratif.

Comme le note Martuccelli, l'épreuve est « un récit ancien et répandu, voire universel ». Alors pour enraciner les histoires cinématographiques contemporaines dans celles qui en dessinent les esquisses originelles, la réflexion de Thierry Hentsch sur le sujet sera parfois sollicitée. Dans son livre *Raconter et mourir*, il retrace la longue quête de la vérité à travers les grandes histoires que l'être humain s'est toujours racontées – et se raconte encore – sur lui-même. De Socrate à Ulysse en passant par Merlin, Dante ou Pantagruel, Hentsch découpe les « figures » de héros en les entrelaçant aux récits empreints d'ironie, de poésie, d'humour et transportés par les métaphores, les allégories, etc. Comme pour toutes les histoires, les mêmes figures de héros sont utilisées, reproduites, « mises en scène » par le cinéma documentaire. L'aventure « réelle », maintenant scénarisée, s'inspire d'autant plus des grandes trames tissées par les géants, les philosophes, les conquérants ou les magiciens.

C'est donc au cœur des histoires racontées par le film documentaire que je tenterai de débusquer la vérité. Mais il y a plusieurs manières de porter un regard sociologique sur un récit filmique, alors, comment ces différents courants théoriques peuvent-ils me permettre d'analyser les films de mon corpus afin d'arriver à définir les formes de dire-vrai qui les constituent ? Et quels éléments pourront être utiles par la suite pour délimiter les contours des principaux caractères du cinéma documentaire aujourd'hui ?

CHAPITRE 3

MÉTHODE ET OUTILS D'ANALYSE DU FILM DOCUMENTAIRE

3.1 Les trois piliers fondamentaux

Les mécanismes de production de la vérité sont à l'œuvre dès que l'être humain se raconte des histoires sur lui-même, peu importe le médium utilisé: art visuel, littérature, photographie, etc. Mon analyse se limitera toutefois au cinéma documentaire, car malgré ses liens et accointances avec la photographie, il a une constitution propre qui influence les formes de dire-vrai qui le traversent.

D'abord, l'image captée est construite mécaniquement par une série de photos qui donnent une « illusion de mouvement », bien que certains contestent l'idée d'un cinéma qui serait constitué d'une succession de « coupes immobiles ». Avec la notion d'image-mouvement, Gilles Deleuze soutient que même si le film « procède avec des photogrammes, vingt-quatre images/seconde, [...] ce qu'il nous donne [...], ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle [...] le mouvement ne s'ajoute pas, [...] le mouvement appartient au contraire à l'image » (Deleuze, 2019, p.11). L'image-mouvement est en quelque sorte autonome. En se formant, elle acquiert un nouveau « qualitatif ».

Le film est formé de deux autres « fondamentaux » : la trame narrative qui tisse le récit avec, notamment, les mots dits ou écrits, synchronisés ou en *voix off*, combinés ou non à une trame sonore; et, finalement, le montage qui agence les éléments entre eux pour (re) construire l'histoire. C'est donc à l'intérieur de ces trois piliers que les formes de dire-vrai seront débusquées : le « cadrage », le « narratif », et le « montage », tous trois en tant qu'entités autonomes, mais irréductibles les unes aux autres.

Un film documentaire est le produit d'une relation interdépendante entre ces trois constituantes, résultantes des choix faits lors de la captation des personnages et objets filmés, parmi les mots énoncés ou écrits, et lors de la sélection d'éléments qui s'ordonnent et se combinent finalement pour lui donner vie. Le cinéaste encapsule ainsi une histoire donnée sur l'être humain et son époque, il récolte un savoir sur lui-même qui l'aide à se découvrir, à se comprendre, à se connaître.

Dans *Les Mots et les Choses*, Michel Foucault propose une « archéologie des sciences humaines » dans laquelle l'être humain de l'épistémè moderne devient celui qui sait et celui qui est observé. Il est « objet pour un savoir et sujet qui connaît » (Foucault, 1993, p.323). L'idée de prendre l'être humain « en ce qu'il a d'empirique » (*ibid*) pour qu'il devienne « l'objet de sa propre connaissance » (*ibid*) est le moteur même du cinéma documentaire. Le cinéaste se retrouve ainsi dans une « position ambiguë [...] de souverain soumis, spectateur regardé », ce qui lui permet d'établir – et de déployer – un rapport nouveau « entre les mots, les choses et leur ordre » (*ibid*). Pour Foucault, les mutations qui touchent la pensée occidentale – à travers chacun des épistémès – traversent donc ces trois axes. Tels que résumés par Marcelo Otero : « les trois composantes de l'espace d'ordre foucauldien, c'est-à-dire la loi intérieure (ontologie), le réseau secret (dispositions et positions) et la manière de lire (grammaire) opèrent ensemble pour constituer une réalité qui existe, que l'on met en relation avec d'autres réalités et que l'on nomme » (Otero, 2019, p.84)

3.1.1 Le cadrage

Dans le film documentaire, le cadrage, pris au sens large, c'est-à-dire au-delà du seul « point de vue » choisi par le cinéaste, permet de saisir la vie en soi, le « bios », les personnages en action, le mouvement qui les propulsent, les émotions qui les habitent, les relations qu'ils ont entre eux, etc. C'est le sujet (personnage ou objet) qui bouge, pose un geste, pleure ou rit, est fixe ou en déplacement. Il est filmé en gros plan ou en plan large, en détail ou vu du ciel; il est seul ou en groupe, complet, tronqué, suggéré, inattendu, sans artifice, parfois choquant ou éloigné et flou; il est observé par une caméra discrète, ou participe à une reconstitution visible – avec une « vraie » personne ou un acteur – en direct ou en archives. Ce qui est vu est « réel » ou propose un imaginaire fantastique, onirique, peuplé de symboles, d'analogies, de métaphores.

Pour Siegfried Kracauer, le cinéma est le médium qui peut révéler la réalité matérielle, car « les autres mondes visibles confinent à ce monde-là sans toutefois en faire vraiment partie » (Kracauer, 2010, p.63). Il parle ainsi de l'image captée comme d'une « réalité physique, d'un existant matériel, réel, de nature – ou de vie » (*Ibid*). L'image et la manière dont elle est filmée fonde ainsi la « loi intérieure » de l'histoire racontée.

3.1.2 Le narratif

À la naissance du cinéma documentaire, la technologie ne permettait pas d'enregistrer la voix, alors le narratif se présentait sous forme d'écriture à l'écran, accompagné ou non d'une musique ajoutée en post-production. Puis, la possibilité de synchroniser l'image et le son a permis aux cinéastes de construire une trame narrative plus complexe, avec des témoignages en direct, des voix hors-champ (*voix off*), du bruitage, de la musique captée *live*, comme autant d'éléments significatifs qui ont le pouvoir de modifier la vérité filmée. On a ainsi « détaché le langage de la représentation » (Foucault, 1993, p. 315) en tissant une toile narrative qui colle parfois à l'image en synchronicité, mais qui peut aussi accompagner un paysage tourné par un drone, présenter des statistiques inscrites à l'écran, être illustrée par un gros plan des mains de celui qui parle ou par le hochement de tête de celui qui écoute.

Par exemple, la *voix off* est généralement enregistrée en studio, après le tournage et prend différentes formes selon le film. Elle peut devenir *Voice of god* (impersonnelle, descriptive), introduire de la *tekhnê*, passer aux aveux ou même se faire prophète. Que les mots soient captés en direct ou ajoutés en postproduction, ils deviennent explicatifs, militants, réflexifs, poétiques, etc. et sont portés par les personnages, visibles ou non, qui s'adressent à la caméra, aux autres personnages, ou même au réalisateur, s'il est présent à l'écran²⁴. Mais au-delà des moyens techniques utilisés, les « mots dits » sont toujours porteurs de sens, d'émotions, de connaissances, d'un savoir qui ne peut qu'être introduit par ce qui est nommé. C'est ce qui constitue le langage du film, le système significatif qui a donné accès à un nouveau savoir lorsque le cinéma est passé de muet à « parlant ».

Comme l'écrit si poétiquement Foucault, lorsqu'il parle du moment où le discours est devenu langage et objet de science : « faut-il y pressentir la naissance, moins encore, la première lueur au bas du ciel d'un jour qui s'annonce à peine, mais où nous devinions déjà que la pensée – cette pensée qui parle depuis des millénaires sans savoir ce que c'est que parler ni même qu'elle parle – va se ressaisir en son entier et s'illuminer à nouveau dans l'éclair de l'être ? » (Foucault, 1993,

²⁴ Plusieurs configurations sont possibles, par exemple, le film *One man dies a million times* (2019) est tourné avec des acteurs, mais le narratif est traversé, du début à la fin du film, par une *voix off* « documentaire » construite à partir de journaux intimes rédigés par de « vrais » captifs du siège de Leningrad (1941-1944).

p.392). Car c'est « à travers le langage, et en lui que la pensée peut penser : de sorte qu'il est en lui-même une positivité qui vaut comme le fondamental » (*Ibid*).

3.1.3 Le montage

Finalement, au montage, tous les mots énoncés (les VO, les discussions, les questions posées, les réponses données, les narrations à la caméra, les sons, la musique et les écrits, etc.) sont reliés entre eux pour tisser le récit. Peu importe le sujet du film ou le type de documentaire, une « forme » est choisie pour nouer les segments narratifs et donner un sens à leur unité, créer une continuité, ordonner les éléments du film pour raconter l'histoire. Selon Kracauer, de toutes les propriétés techniques qui distinguent le film des autres formes d'art, la « plus générale et la plus irremplaçable est le montage. Il permet d'établir entre les prises de vue une continuité significative » (Kracauer, 2010, p.64).

Alors que les moyens techniques utilisés lors du tournage permettent au cinéaste de séparer de plus en plus les mots et les choses, le montage offre la possibilité de créer une profondeur, de donner une « épaisseur » au film, en regroupant le contenu vidéo et audio sur des trames narratives qui s'entrelacent, se superposent et s'additionnent avec un rythme et des coupes qui modulent et réorganisent la réalité filmée.

Le temps est également altéré, modifié par le montage. Les coupes effectuées dans les *rush* « éliminent » en soi la réalité filmée entre deux instants. Ensuite, une séquence en particulier peut être accélérée ou ralentie pour souligner l'émotion d'un personnage ou le passage rapide d'un évènement à un autre; un arrêt sur image peut fixer un instant significatif; le rythme de l'assemblage créer une tension plus forte ou un moment plus introspectif.

Chacun des éléments constitutifs d'un film a été « travaillé » en postproduction, mais des extraits ont d'abord été « choisis » dans tout ce qui a été filmé, donc plusieurs minutes/heures de « rush » ont été rejetées et coupées au montage (cinq heures de tournage se résument parfois à cinq minutes de diffusion). Par les choix qui ont été faits, le film est ce qu'il est, mais des centaines d'histoires auraient pu être racontées à partir du même *footage*, selon ce que le cinéaste décide de « ne pas » conserver : une scène entière, un rire, un lieu, une idée, une phrase, une répétition de mots, un personnage. Ce que le film devient est directement lié à ce qu'il ne montre pas, il est

« aussi » ce qui a été éliminé. Le segment absent, comme une réalité un peu oubliée, ne fait pas moins partie de la vérité présentée.

Foucault parle de l'apparition jumelle de l'homme et de l'impensé dans la culture occidentale, car « à partir du moment où l'homme s'est constitué comme une figure positive sur-le-champ du savoir », il a découvert « ce qui précisément ne pouvait jamais être donné à sa réflexion ni même à sa conscience : des mécanismes sombres, tout un paysage d'ombres, l'inconscient » (Foucault, 1993, p.337). Un film documentaire ne pourrait exister sans cette part d'ombre qu'il produit en prenant vie. C'est « cette plage obscure qu'on interprète volontiers comme une région abyssale [...] de l'homme, [...] qui lui est liée sur un tout autre mode; elle lui est à la fois extérieure et indispensable » (Foucault, 1993, p.337).

Depuis un demi-siècle, l'ONF récupère les « chutes » de films exclues au montage de ses productions. Certains cinéastes ont même réalisé des films à partir de « l'impensé » québécois conservé dans cette bibliothèque de souvenirs enfouis. Arthur Lipsett et Jacques Leduc ont produit des œuvres qui proposent un voyage assez onirique, souvent étonnant, construit d'images un peu interdites – qui ne devaient pas être vues²⁵. Leur juxtaposition est parfois même comique, tellement on se croirait plongé dans l'encyclopédie chinoise de Borges (Foucault, 1993, p.7), et comme son personnage Ireneo Funes, mort de ne pouvoir oublier, sans ces chutes exclues, des centaines de films n'auraient pas existé. Funes le dit bien sur son lit de mort : « J'ai à moi seul plus de souvenirs que n'en peuvent avoir eus tous les hommes depuis que le monde est monde » en précisant que sa mémoire « est comme un tas d'ordures » (Borges, 2019, p.50). Le vertige que donne la surabondance de *rush* accumulés avant le montage est ainsi comme ses « souvenirs les plus anciens et les plus banals (qui sont) devenus intolérables à force de richesse et de netteté » (Borges, 2019, p.49).

La « vérité » du film est donc construite à travers tous ces mécanismes qui façonnent les trois piliers qui le constituent. Ils sont ensuite « soudés » ensemble lorsque le film est terminé et qu'on le « verrouille » (*picture lock*). L'image, les mots et leur ordre racontent alors une histoire figée. Le cinéma produit en quelque sorte des « métaphores pétrifiées », terme emprunté à Nietzsche

²⁵ Voir *A Trip down memory lane* (1965) d'Arthur Lipsett et *Le plan sentimental* (1978) de Jacques Leduc.

lorsqu'il réfléchit à la vérité comme « une foule de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes; bref, une somme de rapport humain qui ont été relevés, transposés et ornés de manière poétique et rhétorique » (Nietzsche, 2020, p.33). L'homme crée ainsi des images qui deviennent mots, puis « vérité », mais qui n'en sont pas moins des illusions formées d'abord par une « excitation nerveuse » (2020, p.28), puis « transformées en son » (2020, p.30), donc doublement métaphoriques. Ce qui est alors pris pour une vérité le devient « en figeant et en pétrifiant une masse d'images qui jaillissent à l'origine du flux tumultueux de cette faculté initiale de l'imagination humaine » (2020, p.37).

Avec ses images, ses mots, leur « position et positionnement » dans un ensemble imaginé par le cinéaste, le film documentaire est conçu avec l'ambition de dire la « vérité » sur le monde. Mais comme l'écrit Foucault : « Nous qui nous croyons liés à une finitude qui n'appartient qu'à nous et nous ouvre, par le connaître, la vérité du monde, ne faut-il pas nous rappeler que nous sommes attachés sur le dos d'un tigre ? » (Foucault, 1993, p.333).

Et à l'image de Dionysos, le cinéma documentaire ignore souvent la complexité et la quantité des formes de dire-vrai qui « inconsciemment le détermine », alors il prétend à LA vérité, en évitant de « regarder au dehors et vers le bas » car il « pourrait alors ressentir (qu'il) repose sur ce qui est impitoyable, avide, insatiable, (...) indifférent à sa propre ignorance, et suspendu à des rêves, en quelque sorte sur le dos du tigre » (Nietzsche, 2020, p.25).

Peut-être que cet exercice révélera, sinon la densité de la fourrure du félin, du moins quelques-unes des lignes qui en dessinent le reflet.

3.2 Limites et contours du corpus : le documentaire social au Québec au XXIe siècle

3.2.1 La production documentaire depuis le début du XXIe siècle

Le choix d'un corpus de films produits après l'an 2000 est justifié par la croissance accélérée de l'offre documentaire depuis une vingtaine d'années. Au Québec seulement, le nombre de longs métrages réalisés pour le cinéma ou la télévision est passé d'une dizaine par année à une moyenne de quarante-cinq depuis 2010 (Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2017). À partir de 2017, l'Institut de la statistique du Québec compile les films sur la base d'une année financière, plutôt que par année entière, ce qui fausse légèrement le calcul sur

l'ensemble de la période. Mais en cumulant tout de même les deux méthodes, on obtient un total de 854 longs métrages documentaires produits au Québec depuis 2000.

Tableau 3.1: Les longs métrages documentaires produits au Québec depuis 2000

2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
12	18	27	22	27	34	51	41	44	51	35
2011	2012	2013	2014	2015	2016	2016/17	2017/18	2018/19	2019/20	2020/21
50	71	56	64	65	56	20	23	39	21	27

Selon l'Observatoire du documentaire, « les raisons qui ont mené à ce changement sont: une explosion de la demande en documentaires, engendrée par une tendance au niveau mondial vers l'ouverture de la télévision aux nouvelles chaînes commerciales par câble ou par satellite et aux chaînes spécialisées; les coûts relativement avantageux du documentaire par rapport à la fiction (estimés comme étant le tiers des coûts); les moyens de réduire les coûts de production d'un documentaire grâce aux progrès en technologie numérique, à l'application des méthodes de production à la chaîne et à un marché du travail extrêmement compétitif composé de travailleurs indépendants » (Cox, 2002)

Le phénomène est mondial, mais au Québec on peut en constater l'ampleur avec l'augmentation du financement accordé par Téléfilm : « depuis l'arrivée des chaînes spécialisées en 1995, la production documentaire (québécoise) a considérablement augmenté. La moyenne annuelle en heures de tous les documentaires financés par Téléfilm s'est accrue, passant de 68 heures au début des années 90 à 288 heures une décennie plus tard, soit une augmentation de 323% » (Cox, 2002).

Les cinéastes ont ainsi la possibilité de brouiller de plus en plus les frontières entre les genres et ils en profitent ! Cette nouvelle ouverture, possible grâce à la technologie et à un intérêt croissant des diffuseurs (et du public) pour les propositions originales, permet aux équipes documentaires

de multiplier les expériences. Le genre est devenu beaucoup plus hybride, il mélange fiction/réalité, caméra à l'épaule/images léchées, captation du réel/illustrations infographiques, dessins, marionnettes²⁶, témoignages,danse²⁷, sketch, etc.

Les histoires sont ainsi racontées de manière à mettre plus d'emphase sur certains éléments, en expliquer d'autres plus précisément, insérer des moments ludiques ou émotifs, ouvrir des fenêtres sur des sous-histoires parallèles, etc.

3.2.2 Le documentaire social au Québec

Depuis les premiers documentaires de l'abbé Maurice Proulx sur la colonisation (*En pays neuf*, 1937) ou sur l'agronomie (*Les couches chaudes*, 1942, *Les ennemis de la pomme de terre*, 1949), les documentaristes québécois ont accordé une place particulière aux sujets considérés, selon les époques, comme une problématique sociale : exclusion, pauvreté, travail, santé mentale, prostitution, itinérance, famille en transformation, criminalité, etc. C'est donc ce qui constituera la thématique générale des films à l'étude.

Les problèmes sociaux « qu'ils s'agit de réguler, contrôler, encadrer, résoudre ou réprimer » sont « dessinées, désignés et construits » selon « les contextes et les époques » (Otero, 2012, paragr.2), alors pour permettre l'analyse d'un corpus sur une même base sociale, culturelle et historique, les films choisis ont été produits au Québec (même si certains sujets nécessitent l'inclusion de scènes filmées ailleurs dans le monde). Ils sont donc inscrits dans la longue histoire d'amour qui

²⁶ Notons par exemple, *Un ptit dernier pour la route* (2012), avec l'acteur Paul Buissonneau qui propose d'organiser ses propres funérailles. Pour éviter l'arrêt de la production lorsque sa santé se dégrade pendant le tournage, le réalisateur Mathieu Fontaine le remplace par une marionnette, confectionnée à son image. On retrouve le même jeu de réalisation dans *La sociologue et l'ourson* (2016), mais la contrainte est différente : Mathias Théry documente le combat mené par sa mère, avocate, pour faire adopter la Loi sur le mariage pour tous en France. Comme elle est souvent en déplacement et n'a que sa voix à offrir à son fils, il utilise le téléphone, mais remplace l'audio par une marionnette qui parle, marche, prend le métro, l'engueule. À mi-parcours, d'autres personnages, dont lui-même, font également leur apparition dans ce monde parallèle tout en peluches.

²⁷ Clément Cagiatore a tourné un court métrage documentaire (*Les Indes galandes*, 2017) à partir de sa mise en scène d'un *Krump battle* inspiré des émeutes qui ont eu lieu à la suite de la mort de George Floyd. Dans *Une courte histoire de la folie* (2014), Isabelle Hayeur, réalisatrice québécoise, utilise également la danse pour documenter l'histoire des traitements de la maladie mentale au Québec du XIXe siècle à aujourd'hui.

unit les Québécois et leur cinéma depuis le début du XXe siècle. Des premières « vues » sur les curés de village, jusqu'aux prix gagnés à Cannes par Xavier Dolan, le Québec s'est raconté en images et a cherché à se représenter à l'écran. Michel Coulombe, dans son livre sur le cinéma québécois (2022) recense près de 600 films de fiction qu'il classe par thèmes, brossant ainsi, au fil des œuvres, un grand portrait de la population (du bain, à l'hiver, en passant par le hockey et le confessionnal).

À travers cette vaste et constante production, le documentaire a toujours occupé une place de choix. En « l'institutionnalisant » en 1939 avec la création de l'ONF, Grierson a permis aux cinéastes de l'après-guerre d'avoir un levier pour s'approprier la nouvelle caméra légère et participer en première ligne à l'émergence du mouvement « cinéma-vérité ». Encore aujourd'hui, les documentaristes québécois ont une capacité d'innovation étonnante pour une si petite population. Considérant l'imposant répertoire, la constitution d'un corpus assez restreint pour être réaliste dans le cadre d'un mémoire représente un défi méthodologique.

Je me suis donc limitée à dix films longs métrages documentaires (61 minutes et plus), créés pour être présentés en salle ou à la télévision (les deux plateformes de diffusion répondant généralement aux mêmes cadres de production pour ce type de format). Aussi, les longs métrages québécois sont souvent diffusés en alternance sur les deux plateformes afin d'optimiser la visibilité de l'œuvre (et rentabiliser l'investissement).

Les films sélectionnés abordent des thématiques sociales dont la prégnance au XXIe siècle est confirmée par l'ONF (Y. Larocque, 2023): l'immigration, les femmes, la santé mentale et l'environnement. Les films sur la vieillesse, l'éducation et les handicaps sont pour leur part récurrents d'une année à l'autre. Certains sujets se font beaucoup plus rares, comme la question nationale (les « joutes politiques » en général) et les écarts de richesse, notamment. Une production importante de films sur la réalité autochtone est également constatée, mais surtout du côté des productions anglophones.

Des transformations plus qualitatives ont également été remarquées dans les dernières années (Y. Larocque, 2023). Notamment, le « cinéma direct », à l'avant-plan dans les années 60-70 laisse place à un cinéma plus structuré, avec des immersions moins longues et un recours plus fréquent

aux entrevues fixes « *talking head* », c'est-à-dire des témoignages livrés directement à la caméra. En plus d'une histoire davantage « scénarisée » et celle, plus intime, inscrite dans la société singulariste.

Ces thèmes et considérations, écho des transformations et préoccupations sociales de notre époque, ont orienté le choix du corpus qui sera utilisé pour répondre aux grandes interrogations de la problématique : identifier les formes de dire-vrai mobilisées par le film documentaire social produit au Québec au XXI^e siècle et tracer les contours des principaux caractères qui pourraient constituer un nouveau « mode documentaire ».

Tableau 3.2: Les films analysés

Films	Réalisatrices/eurs	Année diffusion	Producteurs	Durée	Thèmes principaux
Alexandre le fou	Pedro Pires	2019	Pedro Pires	1h05	Santé mentale
Antoine	Laura Bari	2008	EyeSteelFilm/ Besofilm	1h22	Santé/handicap
Impetus	Jennifer Alleyn	2018	Jennifer Alleyn	1h34	Rupture amoureuse
J'ai placé ma mère	Denys Desjardins	2023	Centaure films	1h15	Vieillesse
Je pleure dans ma tête	Hélène Magny	2021	ONF	1h15	Immigration/éducation/guerre

L'ampleur de toutes choses	Jennifer Abbott	2020	ONF	1H26	Environnement/deuil
Les histoires qu'on raconte	Sarah Polley	2017	ONF	2h20	Famille
Le profil Amina	Sophie Deraspe	2015	Esperamos	1h24	Rupture amoureuse/arnaque numérique/guerre
Pinocchio	André-Line Beuparlant	2017	Coop vidéo de Montréal	1h15	Santé mentale
Ressources	Hubert Caron-Guay et Serge-Olivier Rondeau	2021	Les Films de l'Autre	1h40	Environnement/immigration

Figure 3.1 : Synopsis des films analysés²⁸

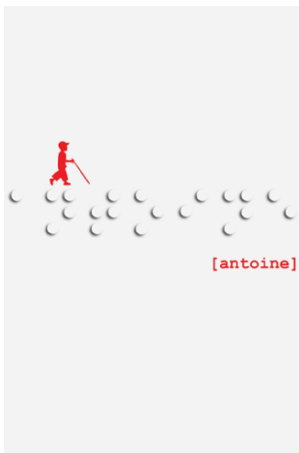
Alexandre le fou



Dix ans après qu'une crise psychotique en mer de Chine ait fait basculer son existence, Alex, schizophrène raffiné et sensible, est à

la croisée des chemins. À l'insistance de sa grand-mère et confidente, qui désire mourir l'esprit en paix, il se lance à la recherche d'une amoureuse. Sa rencontre avec une jeune femme psychotique donne naissance à une relation passionnelle incandescente qui le fait peu à peu dériver hors de ses frontières émotionnelles. Tandis que les eaux troubles de la mer de Chine refont surface en lui, il s'isole de plus en plus, au risque d'être aspiré jusque dans les abysses insondables de la paranoïa. Une odyssée intime, troublante et sublime.

Antoine



Antoine, un petit garçon montréalais d'origine vietnamienne, est aveugle de naissance. Laura Bari filme le parcours de cet enfant à ses débuts à l'école régulière, où tout est mis en œuvre pour qu'il puisse évoluer au même rythme que ses camarades de classe. Elle le suit également dans son monde imaginaire, dans lequel il est détective privé, conduit une voiture et mène des enquêtes. À l'aide d'un micro, Antoine capture aussi les bruits qui attirent son attention, participant ainsi à la création de la bande sonore du film.

²⁸ Synopsis officiels des producteurs/diffuseurs des films

Impetus



Une cinéaste en plein tournage à New York se questionne sur l'origine du mouvement. Alors qu'elle tente de se reconstruire après un chagrin d'amour, un événement imprévu

fait dévier la course de son film. Un ingénieur délaissé par son amoureuse, une cinéaste abandonnée par son acteur, une amie comédienne en recherche intérieure (Pascale Bussières), un musicien philosophe ayant remis sa guitare (John Reissner), tous ont frappé un mur. *Impetus* suit, de Montréal à New York, quatre individus qui entrent en collision, chacun provoquant chez l'autre un nouvel élan, un impetus libérateur. Dans une forme libre qui fait place au processus créateur, *Impetus* suit la fabrication du film, dans une ode aux possibilités qu'offrent les interstices entre le réel et l'imaginaire.

J'ai placé ma mère



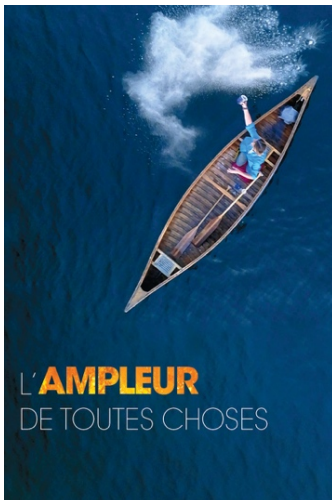
À la manière d'un journal filmé, ce film documentaire nous plonge dans l'expérience personnelle du cinéaste et de sa sœur qui veulent s'assurer que leur mère termine dignement ses jours dans le système des CHSLD. Dans les dédales de cette épreuve rocambolesque, Denys Desjardins pose un regard caméra d'une grande tendresse sur sa mère. Avec respect et amour, il dévoile l'humour insoupçonné de cette femme attachante.

Je pleure dans ma tête



Comment réussir l'intégration scolaire des enfants réfugiés au Québec, en tenant

L'ampleur de toutes choses



compte des violences indicibles qu'ils ont vécues? En suivant une psychologue spécialisée dans les traumatismes de guerre, Je pleure dans ma tête rend hommage à l'admirable résilience et aux stratégies de survie de ces « petits adultes » que les bombes et les camps n'ont pas totalement brisés, à une époque où il est crucial de sensibiliser les sociétés occidentales aux enjeux liés à la migration et aux droits des enfants.

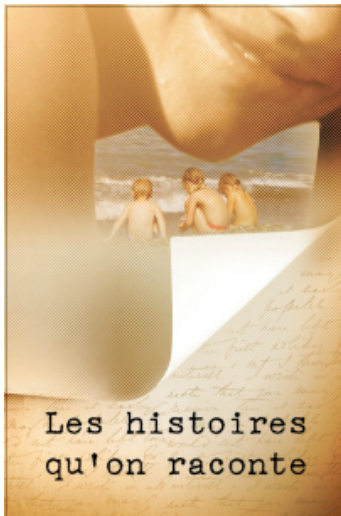
Le nouveau documentaire de Jennifer Abbott, amalgame les souvenirs de la perte de sa sœur aux récits des manifestations du changement climatique observées en première ligne, esquissant ainsi des parallèles intimes entre les deuils vécus à l'échelle personnelle aussi bien que planétaire.

Le profil Amina



Ce long métrage documentaire raconte l'histoire d'Amina Arraf, jolie révolutionnaire Américano-Syrienne qui entame une

Les histoires qu'on raconte

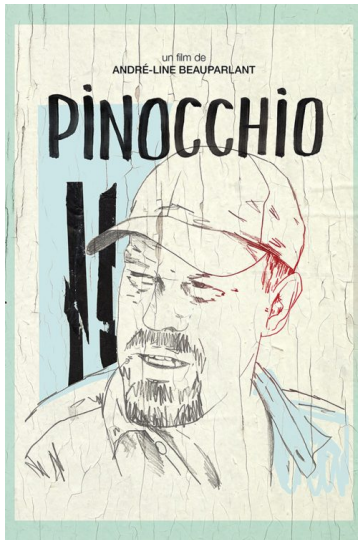


Dans ce long métrage documentaire, la scénariste et réalisatrice sélectionnée aux

relation érotique en ligne avec Sandra Bagaria, jeune professionnelle montréalaise, avant d'initier un blogue au nom provocateur de Gay Girl in Damascus (Une fille gaie à Damas). Alors que la révolution syrienne se met en place, le succès du blogue est fulgurant. Mais c'est le kidnapping d'Amina qui déclenche une mobilisation internationale pour la faire libérer. S'en suit un dérapage médiatique et sociologique sans précédent, tel un polar impliquant les services secrets et les grands médias du monde.

Oscars, Sarah Polley, découvre que la vérité est bien subjective. Jouant les détectives, Polley explore les secrets d'une famille de conteurs. Sur un ton mi-sérieux, elle interroge une série de personnages plus ou moins dignes de foi, obtenant des réponses étonnamment candides, mais combien contradictoires aux mêmes questions. Pendant que chacun relate sa version de la légende familiale, les souvenirs récents se muent en retours nostalgiques ou en questions qui demeurent sans réponse quant à la mère disparue.

Pinocchio



Éric a fait le tour du monde en travaillant sur les bateaux. Il semble vivre la vie dont il a toujours rêvé jusqu'à ce qu'il soit emprisonné au Brésil. En attente de sa déportation au Canada, la cinéaste André-Line Beuparlant perce peu à peu le mystère entourant son frère, un homme à l'imagination prodigieuse qui est passé maître dans l'art de la tromperie.

Ressources



Ressources s'intéresse aux conditions d'existence d'humains, d'animaux et de végétaux liés entre eux par la chaîne d'abattage et de transformation de viande. En suivant différents acteurs captés par cette chaîne, le film observe un état de précarité partagé au-delà des frontières de l'espèce.

3.3 La méthode d'analyse

L'analyse sera effectuée en trois temps : recherche des divers procédés de réalisation mobilisés par chaque cinéaste; identification des principales formes de dire-vrai qui s'en dégagent; à partir des données recueillies, identification d'un mode documentaire et de ses principaux caractères.

- (1) Un premier visionnement du corpus sera donc effectué afin de dépister les procédés de réalisation en action dans chacun des films. Les *Time codes* seront systématiquement notés pour relier l'œuvre à son « squelette » ainsi révélé. Afin de ne pas discriminer à tort certains jeux de réalisation qui pourraient sembler de moindre importance à première vue, aucun élément ne sera éliminé d'emblée. La première étape d'analyse permettra ainsi de dresser dix longues listes de matériaux « bruts », c'est-à-dire décrits tels que perçus, sans interprétation. Même si mon expérience comme cinéaste sera sollicitée pour débusquer ce qui résulte d'un choix de réalisation ou d'un travail sur la réalité filmée, tous les éléments retenus devront être clairement observables à l'écran – et non « soupçonnés » grâce à la connaissance des étapes qui précèdent le visionnement.

À partir de cette première cueillette de données, les récurrences ou éléments les plus significatifs identifiés dans chaque film seront regroupés pour créer une synthèse « personnalisée » des procédés utilisés. Cette étape permet d'avoir accès à la « recette » du film, à ce qui en constitue l'essence et la structure. Les résultats obtenus seront ensuite subdivisés et classés, pour chaque œuvre, sous le pilier approprié (élément fondamental d'un film documentaire tel que présenté en page 33) : cadrage, narratif ou montage.

- (2) Une analyse transversale sera ensuite effectuée : trois grands groupes seront formés à partir des procédés associés à chacun des piliers. À travers cet exercice de « coupe horizontale », les procédés de réalisation seront séparés de leur film d'origine et pourront être observés et comparés entre eux. C'est à cette étape que l'interprétation des données pourra permettre l'émergence des formes de dire-vrai.

Leur déclinaison et définition seront alors élaborées à l'aide d'un jeu d'aller-retour entre les films du corpus qui en ont inspiré la formation et les éléments pertinents du cadre théorique : formes de dire-vrai de Michel Foucault et souci de soi socratique; société singulariste de Danilo Martuccelli; six modes documentaires de Bill Nichols.

- (3) Enfin, à travers cet exercice, il sera possible de détecter les points communs, ou complémentaires, entre certaines formes de dire-vrai et, par une mise en dialogue avec les concepts théoriques qui y sont associés, évaluer si les contours d'un nouveau mode documentaire se dessinent autour des principaux caractères identifiés.

Cette méthode alliant une approche inductive et déductive permet « d'opérationnaliser » l'objet en articulant la théorie, les données brutes (les procédés de réalisation) et les formes de dire-vrai qui en résultent. Il devient alors possible de répondre à la question posée dans ce mémoire, en plus d'atteindre l'objectif de discerner les principaux caractères d'un nouveau « mode documentaire » produit au Québec au XXI^e siècle.

CHAPITRE 4

LES FORMES DE DIRE-VRAI ET LEURS DÉCLINAISONS

L'analyse des films du corpus a permis d'identifier les principaux procédés utilisés par les cinéastes pendant toutes les étapes de création. C'est en regroupant les plus significatifs, fréquents ou prégnants d'entre eux que les formes de dire-vrai liés à chacun des trois piliers fondamentaux ont émergé.

Tableau 4.1: Les formes de dire-vrai pour chaque pilier

CADRAGE	
Caméra-complice	La caméra se rapproche du personnage et multiplie les gros et très gros plans, sans filtrer l'image.
Image-choc	Image qui peut potentiellement déranger, déstabiliser, offenser, blesser ou dégoûter.
Image-symbole	Illustration imagée d'une réalité, d'une idée, d'une intention (métaphores, analogies, métonymies, etc.).
Archive-preuve	Élément passé mobilisé pour prouver, expliquer ou justifier un évènement présent.
Reconstitution	Mise en scène impliquant un personnage réel qui (re)joue son propre rôle pour servir le récit.
Acteur	Personnage qui n'appartient pas à la réalité filmée, il apprend un texte et incarne un rôle.
4 ^e dimension	Le cinéaste apparaît à l'écran et fait partie de l'histoire.

Réflexivité	La construction du film et ses rouages sont dévoilés, expliqués ou critiqués.
NARRATIF	
Narration	Mots « dits » à l'écran ou hors champ (<i>voix off</i>)
<ul style="list-style-type: none"> • Qui dit tout 	Est franche et direct, sans ornements rhétoriques
<ul style="list-style-type: none"> • Qui questionne 	Pose des questions aux autres et à elle-même
<ul style="list-style-type: none"> • Qui dénonce 	Exprime une injustice, un désaccord
<ul style="list-style-type: none"> • Qui poétise 	Brise la continuité, ne joue pas un rôle actif et est intemporelle.
Voix hors champ	Mots dits à l'extérieur du cadre, non synchronisés avec le personnage à l'écran.
Musique mélodramatique	Musique bouleversante qui teinte ou oriente le récit.
Bruitage	Son augmenté ou mis en valeur en post-production.
Tekhnê à l'écran	Texte qui transmet un savoir sur un lieu, une période, un évènement, une preuve ou un indice.
MONTAGE	
Rythme	Trames intercalées à intervalles courts ou longs.
Enchevêtrement	Trames qui se rencontrent et se parasitent.

Coupes performatives	Coupes réalisées pour modifier ou insuffler une idée, au-delà de la construction linéaire du récit.
Distribution des preuves	Preuves disposées intentionnellement pour construire l'intrigue et créer un suspense.
Temps présent	Disposition des évènements pour ancrer l'histoire au présent.

4.1 CADRAGE

Les principales formes de dire-vrai révélées lors de l'observation du cadrage des films sont : la caméra-complice, l'image-choc, l'image-symbole, l'archive-preuve, la reconstitution, l'acteur, la 4^e dimension, la réflexivité.

4.1.1 Caméra complice

Dans tous les films, la caméra se rapproche le plus possible du personnage filmé, jusqu'à multiplier les gros ou même les très gros plans. L'objectif zoome sur son regard, se pose sur son épaule, épouse ses mouvements. Son visage est cadré de face ou de profil, il est parfois tronqué : l'œil de Sarah Polley, l'oreille d'Antoine, les cheveux d'Alexandre, la nuque de Pinocchio, le sourire de la sœur dans *L'Ampleur*, la bouche de la « vraie » Amina, décontenancée sur le plateau de télé. D'autres parties du corps sont également magnifiées, comme les mains d'Antoine lorsqu'il peint ou celles du médecin d'Alexandre qui dessinent des gribouillis incompréhensibles. À quelques reprises, la caméra prend même la place des yeux d'Antoine, qui semblent tout à coup avoir retrouvé la vue. Les plans américains sont plus rares, même si certains films comme *Amina*, *Les histoires* ou *L'ampleur* adoptent parfois l'image complète ou le cadre à la taille. Ce sont d'ailleurs les seuls films qui présentent des entrevues de type *talking head*, avec une caméra fixe. Mais la plupart du temps, l'objectif est en mouvement, il suit les protagonistes avec fluidité et descend même à hauteur d'enfants pour mieux s'accorder aux gestes un peu chaotiques d'Antoine et ses amis.

Cette proximité nourrit un lien plus intime entre le médium et les personnages, comme si l'écran s'effaçait peu à peu pour mieux révéler la vérité filmée. *Je pleure*, *Alexandre*, *L'ampleur* et *Ressources* ont

fréquemment recours à ce procédé pour accroître la force émotive d'une scène : Antoine l'utilise pour nous chuchoter un secret à l'oreille; la sœur de *L'ampleur* lorsqu'elle regarde le ciel, consciente qu'elle va mourir; Pinocchio pour avouer sa duplicité et ses fourberies.

Dans l'ensemble, la caméra filme un, deux ou trois personnages, ils ne sont jamais nombreux, sauf pour les élèves de la classe d'Antoine ou dans *Je pleure*, qui laisse une grande place aux groupes de parole (mais la plupart des personnages à l'écran sont identifiables, connus et intégrés au récit). Les foules d'inconnus ne sont visibles que sur les scènes d'archives de manifestations dans le film *Amina*. Sinon, les personnages ont une relation personnelle, directe, singulière avec la caméra. Le protagoniste a un visage, une voix et joue un rôle précis dans l'histoire racontée. C'est lui qui s'adresse à la caméra, partage son expérience, avoue quelque chose sur lui-même, dénonce une situation ou donne son opinion. Tous les films du corpus sont construits sur ce modèle.

En général, les personnages sont clairs et bien découpés, sans flou ou altération de l'image, ils sont présentés tels quels, sans filtre, le plus proche du réel possible. Les cinéastes ont seulement recours au « brouillage » lorsque le personnage est distant ou un peu louche, comme dans plusieurs scènes avec *Amina* ou lorsque qu'Alexandre se sent extérieur aux propos tenus par la femme qu'il fréquente. Les plans de drone, vus du ciel, sont rares et réservés aux vastes territoires menacés de *L'ampleur* ou utilisés pour cadrer l'imposante et assommante répétition d'unités de logements pour aînés dans *J'ai placé*.

4.1.2 Image-choc

Dans plusieurs films, le cinéaste choisit de « tout montrer » avec des scènes qui présentent une « vérité crue » qui peut offenser, déstabiliser, blesser ou dégoûter : la violence, la douleur, la folie, la mort. La caméra se tourne alors vers le personnage principal, mais aussi vers des objets, des personnages secondaires, des animaux ou des paysages.

Dans *J'ai placé*, la réalité de la mère est filmée directement, sans cachoterie: elle a le regard perdu, babille, tombe, s'endort la bouche ouverte, oublie des informations. La caméra assiste même aux minutes qui suivent sa mort, en compagnie du fils réalisateur qui prend tendrement sa main jaunie dans la sienne, touchant ses doigts « encore chauds ». L'intime est en quelque sorte « à découvert », on voit la douleur du héros et la raison de sa souffrance, qu'il filme en simultané. Lorsque Roland Barthes, dans la Chambre claire, décide de prendre pour guide de sa recherche la « seule photo qui existât » pour lui, celle de sa

mère au Jardin d'Hiver, il précise qu'il ne la publiera pas, en expliquant : « je ne peux montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque »; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme; tout au plus intéresserait-elle votre studium : époque, vêtements, photogénie; mais en elle, pour vous, aucune blessure (Barthes, 1998, p.115). Entre le Jardin d'Hiver et le CHSLD, la monstration de l'intime s'est considérablement transformée. La perte de la mère intensément aimée est aujourd'hui « exposée » et « vue ». Dans toute sa brutalité, et sa douceur aussi, la réalité est en quelque sorte mise à nue.

Ressources filme les animaux de l'étable dans leur « vérité », avec la boue et les excréments au sol, l'accouchement d'une vache et le festin du chien qui dévore le placenta. Parfois l'objectif est tellement collé au corps de l'animal, que le cadre, oppressant, est rempli de peau craquelée, de boue et de matière organique difficilement identifiable.

Même lorsque les procédés sont plus indirects, l'image crue est partout présente dans les films du corpus. *Amina* utilise des archives et des scènes de fiction pour illustrer la guerre, la mort et la souffrance de la révolution arabe; *L'ampleur* se tourne également vers les archives pour exposer les forêts calcinées et les rivières pleines de poissons décomposés, en plus d'utiliser la fiction pour mettre en scène la mort de la sœur: la caméra est dans la chambre d'hôpital, puis dans le corbillard, avec le cercueil, et finalement à la morgue.

4.1.3 Image-symbole

Dans tous les films, on retrouve des métaphores, des analogies, des métonymies, des répétitions, des références symboliques... Le recours aux « figures » est fréquent et prend de multiples formes selon l'intention du cinéaste ou l'idée qu'il souhaite soutenir. L'image-symbole peut par exemple être liée au sujet du film, aux sentiments d'un personnage ou à son imaginaire.

Dans *Impetus*, l'actrice apprend que la queue du lézard peut repousser, à l'instar d'un chagrin d'amour qui guérit avec le temps. Alexandre lutte avec cet « autre » dans sa tête, et il est accompagné visuellement par son double tout au long du film : reflets dans les fenêtres, sur les surfaces réfléchissantes, les surfaces mouillées, les miroirs - beaucoup de miroirs. Son sentiment d'être épié est également représenté : le Juda incrusté dans la porte de son appartement, filmé du point de vue de son œil suspicieux, lui permet de voir

celui ou celle qui frappe en gros plan. Les horloges sur les murs et les instruments de navigation se succèdent lorsqu'il fait référence à l'espace-temps qui lui échappe constamment. Le brouillard, la houle et la fumée sont également omniprésents quand il est question de sa confusion par rapport à son diagnostic et au traitement proposé.

La tempête de neige, grand symbole d'adversité québécoise s'il en est, remplit le cadre d'*Amina*, d'*Impetus* ou de *Ressources* lorsqu'un nouvel obstacle se présente aux héros. Dans *J'ai placé*, le symbole du panoptique apparaît à plusieurs reprises à l'écran : entier, vu du ciel, tronqué, à travers les barreaux du CHSLD. Son emplacement, en face de la résidence, favorise l'utilisation du symbole et permet au cinéaste d'utiliser l'image pour appuyer sa dénonciation.

Comme pour les barreaux, qui croisent souvent l'objectif de la caméra dans *J'ai placé* et *Alexandre*, afin d'illustrer les propos sur l'enfermement ou d'évoquer le sentiment d'être pris au piège. Les deux films utilisent également de très gros plans de pilules, comme autre symbole de contrainte pour les deux protagonistes.

Ce type d'images-symboles est même complètement intégré à la trame narrative du film *Ressources* : entre les séquences de travailleurs saisonniers qui font des allers-retours à l'usine et les animaux d'élevage destinés à l'abattoir, les cinéastes ont intercalé des plans de machines agricoles un peu hypnotiques qui broient, touillent et déchiquètent le produit des récoltes, représentant ainsi l'entonnoir dans lequel ils sont tous un peu prisonniers.

L'ampleur juxtapose des images similaires par leurs formes pour lier symboliquement deux séquences, toujours en très gros plans : gouttes de pluie vs liquide de transfusion, cendre des feux de forêt vs cendres mortuaires, notamment. La réalisatrice intègre également – à plusieurs reprises – des images illustrant la planète en mode survie : insectes, oiseaux, ciel, étendue d'eau pour représenter ce qui est à disparaître.

Dans les films du corpus, l'image-symbole est fréquemment utilisée pour souligner un désaccord ou dénoncer une injustice sociale: le CHSLD-prison, l'industrie pharmaceutique, la planète qui se meurt, l'exploitation des ressources. Dans une trajectoire suivie par un héros singulariste, elle représente ainsi l'épreuve commune, celle à laquelle le personnage est lié et qu'il doit affronter.

4.1.4 Archive-preuve

L'archive dont il est question ici pourrait être définie comme un élément vidéo ou photo d'un événement passé, d'un lieu ou d'une personne, d'une voix ou de moments captés et conservés pour « documenter une époque et nourrir les mémoires futures » (Foucault, 2022, p.176). Cette forme de dire-vrai est présente dans plusieurs films du corpus, avec une importance et à degrés variables, mais son rôle, assez semblable d'une œuvre à l'autre, l'éloigne un peu de sa fonction initiale d'illustration « historique » du récit, pour devenir un élément explicatif ou justificatif du présent. L'archive est utilisée comme outil pour affronter une épreuve, comme indice nécessaire à une enquête ou en guise de preuve qui permet au héros de (se) comprendre et d'avancer.

Dans *Pinocchio*, les archives sont des preuves distribuées du début à la fin du film pour justifier ce que le frère est devenu, par exemple : le jeune cowboy/magicien est aujourd'hui téméraire et dissimulateur, l'amateur de trains électriques est toujours en déplacements, en cavale, en fuite. Pour bien expliquer le départ et l'abandon maternel, Alexandre a des flash-back du passé illustrés par des photos de sa mère qui se cache derrière les arbres et les voitures : elle est en retrait et fuyante, exactement comme il la décrit en *voix off*.

Les scènes filmées en super 8 dans *Les histoires*, présentées comme « vraies », ont un rôle d'appui aux nombreuses pistes narratives qui cherchent à valider les actions passées de la mère : elle aimait faire la fête, parler au téléphone en cachette, rire en famille, fréquenter les membres de la troupe après le théâtre. Plusieurs mises en scène illustrent littéralement les propos énoncés, ce qui est dit est simultanément représenté en images « authentiques », donc supposément avérées. Il y a double preuve. La cinéaste utilise également des archives matérielles pour prouver la véracité de certains faits : dépliants et pub de pièces de théâtre, journaux datés, lettres manuscrites, etc.

Dans *J'ai placé*, Desjardins mobilise ce procédé en filmant des journaux parus pendant la pandémie pour prouver que le système de santé a abandonné les résidents des CHSLD. La réalisatrice d'*Amina*²⁹ superpose articles, blogues, photos d'actualité aux entrevues menées par Sandra pour donner une crédibilité aux

²⁹ Sophie Deraspe

témoignages récoltés et une force aux indices accumulés. On appuie ainsi la vérité dite par celui qui parle en attachant son témoignage à une capture du passé.

Même exercice lorsque des archives numériques sont utilisées, par exemple dans *Amina*, avec des images de manifestations, tournées au téléphone cellulaire pendant le Printemps arabe (imprégnée de violence, de sang, etc.) ou bien dans *Je Pleure*, lorsque la jeune femme veut prouver qu'elle travaillait dans les mines d'or à l'âge de 8 ans : elle montre des photos numériques et des photos papiers pour corroborer doublement le souvenir.

Des extraits de bulletins de nouvelles, ou autres fils d'actualité, sont également utilisés, par exemple pour soutenir la crédibilité des intervenants de *L'ampleur* en les présentant dans leurs activités militantes : à l'ONU, devant une foule de jeunes manifestants, sur un plateau de télé ou au cœur d'un *die-in*. Le film atteste aussi les propos sur l'agonie de la planète avec des images de méga feux de forêts, de tempêtes tropicales monstres, de centaines de poissons morts, etc.

4.1.5 Reconstitutions

Même si la reconstitution en cinéma documentaire existe depuis les frères Lumière, elle est étonnement fréquente dans le corpus – sept films font appel à ce procédé - et elle prend une place importante dans chacune des histoires : personnage principal, trame narrative complète, séquences récurrentes tout au long du récit. Ce n'est donc pas la mise en scène d'un ou deux événements, mais plutôt un élément nécessaire à l'accomplissement de la quête du héros, à la résolution d'une intrigue ou à la reconstitution d'un moment passé, par exemple.

On recrée ainsi des images signifiantes pour servir le récit, avec les protagonistes qui sont « réellement » impliqués dans son évolution, mais qui « rejoue » une scène pour mieux représenter un contenu par l'image ou pour illustrer un souvenir qui n'a pas été capté par la caméra. La réalisatrice de *Les histoires* recrée ainsi plusieurs scènes pour servir le récit, notamment le repas partagé avec son père biologique (soutenue par une reconstitution sonore plus ou moins synchronisée), la rencontre avec sa sœur biologique ou l'humiliation au parc déguisée en femme Néandertal³⁰; Alexandre joue son propre rôle sur

³⁰ Sur la reconstitution dans *Les histoires qu'on raconte*, voir aussi : « Explorer l'intime familial à travers la reconstitution. *Stories We Tell*, Sarah Polley (2012) ». Froger, M. et Berthet, F. (2018).

le pont d'un bateau et dans la salle des machines pour illustrer le moment déclencheur de sa folie; il écrit aussi une lettre à son fils devant la caméra, avant de le retrouver à la fin du film; les victimes des changements climatiques interviewés dans *L'ampleur* sont mis en scène dans leur environnement pour valoriser le territoire menacé, par exemple le président de Kiribati se baigne dans l'océan, le chef Samaru est en pirogue sur l'Amazone et un Inuit traverse la banquise en *ski-doo*.

La réalisatrice d'*Antoine*³¹ utilise aussi ce procédé pour faire basculer l'imaginaire de l'enfant dans ce qui nous est présenté comme une réalité, au même titre que les plans filmés dans la classe : il est au volant de sa voiture, prend des rendez-vous téléphoniques avec des clients, cherche Mme Rouski avec une loupe, lui laisse des messages, l'attire avec des citrons... Même les éléments de l'environnement auxquels il fait référence sont utilisés pour enrichir la mise en scène de son récit : une rivière, un champ de fleurs jaunes, un oiseau mort, un cinéma, un chemin de fer, la pluie, etc. La reconstruction permet ici de donner vie à l'imaginaire d'Antoine, dans lequel il « est » détective Beck, accompagné de ses deux fidèles écuyers, Maëlle et Julietta, à la recherche de l'espionne russe. Thierry Hentsch décrit la folie de Don Quichotte comme « le décalage mental, la dichotomie identitaire, indispensable à cette rencontre incongrue des deux mondes. La fiction met à profit la liberté dont elle dispose pour composer un contrepoint – on serait tenté de dire : une fugue – entre le rêve et la réalité, entre le héros qui s'imagine et le monde auquel se heurte cette image de lui-même qu'il s'efforce de construire » (Hentsch, 2005, p. 356). Les films documentaires contemporains jonglent fréquemment avec cette ligne imaginaire, en intégrant des scènes oniriques ou de fiction pour présenter une réalité particulière à travers un récit plus « réaliste ».

4.1.6 Acteurs

Le cinéma documentaire, tel que défini par Grierson en 1932 (Grierson, 1932), s'appuie encore sur la présence de personnes réelles, mais lorsque la reconstitution n'est pas suffisante pour se rapprocher suffisamment du héros, les cinéastes se tournent maintenant vers la fiction pour raconter l'histoire. Dans son Introduction au documentaire, Nichols note que le film documentaire a toujours créé des scènes de fiction, mais en intégrant des objets ou des paysages pour mettre en place un univers imaginaire ou onirique, généralement à l'intérieur de ce qu'il définit comme le mode poétique (Nichols, 2017). Un

³¹ Laura Bari

élément nouveau, absent de sa classification, semble s'imposer dans les films du corpus. On constate l'arrivée d'un personnage jusque-là absent : l'acteur.

C'est un « comédien », professionnel ou non, mais il n'appartient pas au récit réel. Il apprend un texte, joue un personnage, incarne un rôle qui ne peut être joué autrement, soit parce que le personnage est mort, qu'il n'existe pas, qu'il est en prison ou en exil. Bref, on veut « montrer la vérité » de ce qui est dit, quitte à la construire de toutes pièces.

Par exemple, Amina est jouée par une actrice, car son vrai visage est masculin. Le fantasme devient ainsi vérité, l'instant du récit, car elle est présente à l'écran, dans toute sa sensualité, telle qu'imaginée par Sandra. Ses actions, tout au long du film, valident le récit : on la voit texter, écrire sur son clavier ordinateur, prendre un train, se faire kidnapper, participer à un comité révolutionnaire (constitué d'acteurs comme elle). Et pour mieux coller à l'histoire, l'actrice est mystérieuse, filmée de dos, de côté, toujours un peu floue.

L'acteur remplace parfois un personnage complètement imaginaire, comme Mme Rouski, qui laisse des messages à Antoine, ou bien il incarne un souvenir passé, qui n'a pas été capté, mais qui est nécessaire pour prouver ce qui est dit, par exemple le jeune Alexandre à la pêche. Les personnes décédées sont évidemment dans l'incapacité de jouer leur propre rôle, et lorsque les archives réelles s'avèrent insatisfaisantes pour « tout dire », le cinéaste fait appel à l'acteur : la mère dans *Les histoires* ou la sœur dans *L'ampleur*, par exemple.

Comme pour la reconstitution, le recours à la fiction n'est pas accessoire, les scènes sont généralement récurrentes et tissées à l'intérieur même de la grande trame du film. Dans *Les histoires*, ce qui est présenté comme de « vraies » archives super 8 s'avère un leurre que la cinéaste ne dévoile qu'à la toute fin. Elle est présente dans le cadre et dirige les comédiens qui ont joué sa « famille » dès le générique d'ouverture, dont sa « mère » disparue. Cette trame de fiction, essentielle à l'aboutissement de la quête de la

réalisatrice, est présente du début à la fin du film. Plusieurs lui ont d'ailleurs reproché d'avoir poussé la limite du genre un peu trop loin en présentant de faux souvenirs, comme du vrai matériel historique³².

À l'autre bout du spectre, *Impetus* fait tomber les barrières et intègre la question même de l'acteur à la trame principale du film. Les comédiens sont identifiés et ils passent constamment de leur rôle de fiction à leur réalité de vraie personne. Par exemple, Emmanuel Schwartz, le personnage principal, quitte son rôle de fiction – en peine d'amour – parce qu'il vit une « vraie » rupture dans la réalité. À mi-parcours, la réalisatrice remplace ainsi le protagoniste masculin par une femme, Pascale Buisnière, qui manie à merveille le funambulisme sur la ligne qui sépare la réalité et la fiction, entre ses répliques écrites et ses réflexions personnelles, jusqu'à la scène très introspective dans le taxi à la fin du film.

4.1.7 4^e dimension

La caméra cherche à se rapprocher du héros, à filmer les traits de son visage, ses yeux, ses cheveux, et faute de pouvoir entrer dans sa tête, elle reproduit ses pensées à l'aide de reconstitutions, « réanime » les morts ou donne vie aux fantômes pour présenter une image qui colle le plus possible à la « vérité » recherchée par le cinéaste. Il franchit un pas supplémentaire vers cette recherche de « vrai » lorsque lui-même – ou son équipe – traverse la métaphorique « 4^e dimension » et sort de la zone silencieuse et ombragée du « hors champs » pour apparaître à l'écran. Le réalisateur partage alors ses réflexions, pose les questions ou porte – de plus en plus – la quête filmée : il devient le héros traversant l'épreuve qu'il est en train de documenter.

La réalisatrice de *Pinocchio* visite son frère au Pérou, revient à Montréal, fait plusieurs appels et démarches pour le faire sortir de prison, rencontre parents et amis pour le comprendre, pour arriver à le déchiffrer. Elle est devant la caméra, dit que c'est son film, comme Desjardins qui annonce son objectif dès le départ, puis apparaît physiquement devant la caméra lorsque la pandémie s'installe et qu'une nouvelle épreuve se présente. *Impetus* met en scène des acteurs, mais la réalisatrice est clairement le personnage central de son propre film : elle parle de sa quête, se présente à l'écran, partage ses réflexions poétiques en *voix off*, discute avec les comédiens. Même procédé dans *Les histoires* alors que la réalisatrice filme et est

³² Plusieurs articles dans la presse de l'époque font état de la polémique, notamment le *Los Angeles Times* (Sperling, 2013). Pour un point de vue académique sur la question, voir l'article de Merkel, qui parle d'un « sentiment de trahison » à la fin du visionnement (Merkel.47, 2020).

filmée simultanément. Elle est présente au début, c'est sa recherche, jusqu'aux révélations sur son père : elle devient alors le centre de la quête et « joue » son propre rôle devant la caméra.

Bien que le film performatif tel que décrit par Nichols partage plusieurs caractéristiques avec cette forme de dire-vrai (« le cinéaste est émotivement impliqué, l'approche est subjective³³ » (Nichols, 2017, p.151), le réalisateur est encore plus investi aujourd'hui, alors que sa présence est nécessaire à l'écriture du récit, c'est « son » histoire ou celle d'un proche qui est racontée. Le film existe parce qu'il y a épreuve, il est en soi une action posée par le cinéaste pour transformer sa réalité³⁴. Autre élément qui nous éloigne du mode défini par Nichols au tournant du siècle, alors qu'il notait que ce type de film n'avait pas « le même pouvoir que le discours performatif » (Nichols, 2017, p.150), c'est-à-dire qu'il ne transformait pas « la nature de la réalité » (2017, p.151)

Un saut vers la 4^e dimension permet ainsi au cinéaste d'affronter une épreuve tout en documentant son expérience personnelle, qu'il peut du même souffle relier à l'enjeu collectif plus vaste. À travers ce processus, il singularise son aventure et en ceci se rapproche d'un aspect important du mode performatif élaboré par Nichols : « la connaissance apprise par l'expérience permet d'accéder à la compréhension des processus plus généraux à l'œuvre dans la société » (Martuccelli, 2010, p.163).

4.1.8 Réflexivité

Lorsque le cadre pivote et se tourne vers le cinéaste, c'est aussi le décor entier qui risque d'être exposé : la construction même du film est parfois dévoilée, expliquée, commentée. C'est alors que le réalisateur ne « parle pas seulement de la réalité matérielle, mais aussi des enjeux et des difficultés de la représenter »³⁵ (Nichols, 2017, p.123). Selon Nichols, le mode réflexif – dont s'inspire la forme de dire-vrai du même nom – remet en question « l'authenticité du documentaire en général » en dévoilant l'envers du décor. Le phénomène n'est pas nouveau, Vertov en a fait l'expérience avec *Un homme à la caméra* en 1925 et, déjà, il avait l'intention de « montrer la vérité de la réalité filmée » en intégrant la monteuse (sa femme) et le caméraman au film.

³³ Je propose une traduction

³⁴ La série *Black mirror* (2023) illustre très bien la tendance performative du cinéma documentaire dans l'épisode (de fiction) *Loch Henry*.

³⁵ Je propose une traduction

Par la suite, d'autres réalisateurs ont, à quelques reprises, mobilisé cette technique³⁶, mais sa fréquence à l'intérieur du corpus est significative (la moitié des films y ont recours) et la forme que les cinéastes lui donnent s'est considérablement transformée depuis son inclusion dans la proposition de Nichols il y a 20 ans. Aujourd'hui, la réflexivité prend une dimension plus personnelle, plus intime. Par exemple, lorsque le réalisateur parle des problèmes techniques d'un film dont il est lui-même le héros – et des conséquences éventuelles sur sa propre quête – ou qu'un personnage est assez complice avec le cinéaste pour manipuler l'équipement pendant son entrevue (jouer avec le micro ou avec un élément du décor). *Impetus* exploite au maximum ce procédé, tellement que le cadre est constamment traversé par la réalisatrice, qui parle de sa quête, dirige les acteurs et remet ouvertement en question l'existence du film. L'équipe CCM (coiffure/costume/maquillage), les techniciens au son et les responsables de l'éclairage sont également visibles – et audibles – alors qu'ils préparent les acteurs au tournage tout en discutant avec eux. Ce « déshabillage » permet d'avoir accès à la production même du film, et à sa vérité, en poussant encore plus loin la proximité entre les cinéastes et les personnages. Non seulement la réalisatrice met en scène les pensées et réflexions des acteurs/vraies personnes, mais elle dévoile en plus les mécanismes qui influencent la construction de l'histoire. Elle « montre » les petits et grands rouages de production, comme les problèmes que représentent une série d'images sans acteur ou les « récits en suspension », *rush* récupérés de tournages précédents et un peu oubliés, finalement intégrés à la trame du film pendant le tournage.

La réflexivité est également au cœur de la recherche de vérité dans *Les histoires*, lorsque la réalisatrice enregistre son père en studio, que ce dernier soupire lorsqu'il doit reprendre un extrait ou essuie ses larmes en parlant du montage du film et de « toutes les histoires qu'elle pourrait raconter ». De l'ouverture au générique, Sarah Polley parle du film en train de se construire, demande à sa fratrie si c'est une bonne idée, écoute son père lui dire qu'elle est une réalisatrice cruelle.

³⁶ Notamment Agnès Varda, qui a fréquemment eu recours à la réflexivité, avec par exemple *Les plages d'Agnès* (2008) et *Visages, villages* (2017) ou, autre exemple parmi plusieurs : dans *La vierge, les coptes et moi* (2011), Namir Abdel Messeeh enquête sur la réincarnation de la vierge dans son village natal et entraîne sa famille, finalement toute sa communauté, dans son aventure chaotique mais remplie d'humour: étapes (et problèmes) de financement, tournages qui se compliquent, écran vert visible, montage filmé, etc.

Ce procédé prend toutes sortes de formes, parfois plus subtiles : la sœur de Pinocchio explique pourquoi elle filme son frère, le réalisateur de *J'ai placé* se confie à la toute fin du film : c'est la première fois qu'un personnage meurt pendant un tournage, aussi la première fois et la dernière fois que sa mère le quitte.

4.2 NARRATIF

Le narratif est constitué de tous les éléments qui tissent le récit : la narration (les mots dits), la musique (trame sonore), le bruitage modifié ou ajouté (*sound design*), les mots écrits filmés ou inscrits à l'écran. L'analyse de cet ensemble pour chacun des films du corpus a permis de débusquer les principales formes de dire-vrai produit par ce deuxième pilier du cinéma documentaire : la narration (qui dit tout, questionne, dénonce et poétise), la voix hors champ, la musique mélodramatique, le bruitage et la *tekhnê* à l'écran.

4.2.1 La narration

Les mots « dits » dans les films ont été analysés selon leurs « formes » narratives et non à partir du sujet ou du sens porté par le discours. Les sous-catégories suivantes sont donc construites à partir de la « manière » de dire-vrai : qui dit tout, qui questionne, qui dénonce et qui se fait poète.

4.2.1.1 Qui dit tout

C'est une narration directe, franche, sans détour ni ornements rhétoriques ni figure de style (Foucault, 2009, p.11). Souvent au cœur même de la problématique sociale observée, elle est portée par le ou les protagonistes qui en épousent les contours et en assument les conséquences, au risque de brusquer ou blesser celui qui reçoit les mots qu'il ou elle dit : le public, un autre personnage ou le cinéaste lui-même. Le franc-parler est synchronisé ou non à l'image de celui qui parle, il est associé à un paysage, au personnage principal ou à d'autres protagonistes.

Par exemple, Pinocchio dit tout sur lui-même, sans cachoterie, sans flagornerie : mythomane, sociopathe, menteur, joueur. Comme pour Alexandre, qui prononce fou et schizophrénie devant son groupe de thérapie ou en présence de son médecin. Les mots dits dans *Je pleure* sont directs et francs : assassinat, viol, abus, mort, faim.

Dans *L'ampleur*, la mort est nommée sans détour par tous les protagonistes : mort de la sœur, de la mère des intervenantes, des membres de la famille, voisins ou amis victimes des feux, des inondations, des glissements de terrain. Le mot prend toute sa force lorsque la sœur de *J'ai placé* le prononce devant sa

mère, étonnée tout à coup de constater qu'elle va mourir. Malgré la vieillesse et la maladie, elle reçoit la vérité qu'on lui dit. Même Antoine, qu'on croit caché derrière son imaginaire de détective, sort de son personnage inventé et dit à son amie, qui le confronte: « je sais que je suis aveugle, je sais, on fait semblant ! ».

À travers les témoignages à l'écran, ceux en VO ou à l'écrit, les protagonistes parlent beaucoup - et avec franchise - de leur vécu, trajectoire, défis, écueils et réussites. Ils se livrent, partagent pensées et souvenirs, secrets et expériences, ils donnent ainsi la vérité sur eux-mêmes. Comme Foucault l'a découvert dans *Le courage de la vérité* (Foucault, 2009), la présence d'un autre est nécessaire pour dire la vérité sur soi. Ce personnage, le *parrésiate*, écoute, enjoint à parler et parle lui-même. Il prend plusieurs formes selon le film, mais il est toujours présent : cinéastes, intervenants, amis, parents, professeurs.

Ce sont par exemple, les agents d'intégration dans *Ressources*, alors que l'aveu est l'une des étapes essentielles à l'admission au Canada. Les migrants, les uns après les autres, se prêtent à l'exercice et racontent tout sur leur passé. Celui qui écoute et enjoint à parler est d'ailleurs essentiellement une « narration » sans visage : on voit des mains, une épaule, parfois un dos, mais rarement le visage d'un intervenant à la caméra. On « entend » les questions, mais l'aveu du migrant-répondant prend toute la place.

Du début à la fin de *Les histoires*, la réalisatrice incite les autres à dire la vérité sur eux-mêmes pour (re) découvrir son propre passé. Ils disent donc tout sur la mère, sur la paternité remise en doute du père, sur les soupçons concernant le père biologique. Le père se prête lui-même au jeu de deux manières : il répond aux questions de sa fille en entrevue, en plus d'enregistrer en studio sa propre version de l'histoire. Il dit tout à la première personne dans l'intimité de sa cuisine, puis se raconte à la troisième personne, lorsqu'il devient lui-même un personnage du récit familial qu'il a rédigé.

Dans *Je pleure*, les enfants sont capables de tout dire à leurs professeurs parce qu'un lien de confiance a été tissé entre eux bien avant l'arrivée de la caméra. Les jeunes victimes de trauma de guerre se confient à travers le lien *parrésiasique* qui leur permet de dire la vérité, même si elle bouscule, même si elle peut être dangereuse pour celui qui la dit ou celui qui la reçoit. À travers les groupes de parole, le jeu *parrésiasique* est accepté par tous les participants – adultes ou enfants – et la relation permet de raconter le passé, le présent et de dire l'innommable devant les autres. La psychologue, grande *parrésiate*, le mentionne à quelques reprises : « ici vous pouvez tout-dire ».

On observe un procédé similaire dans *Pinocchio*, lorsqu'il affronte ses propres contradictions et avoue tout à sa sœur, prenant ainsi le risque de briser le lien qui les unit – mais sans lequel cette franchise ne pourrait exister. Il parle de ses magouilles, du mensonge, de son rapport à la vérité, de la mise en danger et de la manière d'évaluer les risques. Il explique même comment mentir et donne des trucs, un mode d'emploi. Il avoue tout sur lui-même car il « ne se raconte pas d'histoire ».

4.2.1.2 Qui questionne

Cette forme narrative est en quelque sorte un dérivé de la précédente, en ce sens que « tout dire » est nécessaire à son apparition, mais elle diffère dans la manière de se déployer. Son modèle est celui d'une recherche terrain, avec un enquêteur, des témoins, une intrigue, des indices et des preuves accumulées par le héros tout au long du récit. Annonçant sa quête dès le départ, il avance en posant des questions aux autres ou à lui-même, et à l'exemple de Socrate qui parcourt la cité pour enquêter sur la prophétie de l'oracle, il utilise la « mise à l'examen » pour se comprendre lui-même, se (re) connaître et éprouver son âme à travers celle des autres. Lorsqu'il doute, il ne tente pas « d'interpréter », il questionne pour trouver la vérité et aller au bout de sa quête.

Par exemple, la sœur de Pinocchio est méfiante et décide d'enquêter sur son frère du début à la fin du film. Elle pose des questions aux autres, à elle-même et à lui aussi. Elle cherche à connaître sa vérité, elle accumule les preuves, parle à l'ambassade, aux amis, aux parents, à une « victime » inconnue. Elle veut comprendre son frère, mais aussi l'aider à retrouver le droit chemin, à sortir de prison, à se soucier et à s'occuper de lui-même. Pendant tout le processus, chaque témoin se questionne sur son propre rapport à la vérité sur le frère : comment froter sa propre âme aux mensonges de Pinocchio ?

Sandra, comme Socrate, « enquête partout dans la ville, cherche à comprendre ce qu'(elle) sait et ne sait pas, ce que les autres savent ou ne savent pas sur eux-mêmes. (Elle) mène une enquête, une « planê » (Foucault, 2009, p.76). À travers son enquête dans plusieurs grandes villes du monde, elle cherche des indices sur Amina en contestant le passé pour reconstituer le présent. Elle met ainsi les autres à l'examen dès qu'ils acceptent le « jeu *parrésiasique* » et se soumettent à l'exercice en « éprouvant leur âme », en partageant avec elle leur propre rapport au canular. Ils se remettent en question eux-mêmes, car ils ont cru, aimé, défendu Amina, comme Sandra, qui confronte ultimement l'escroc à la fin du film pour lui dire toute sa vérité. L'énigme est résolue, mais là encore, c'est le souci de soi qui est au cœur de l'enquête.

La réalisatrice de *Les histoires* utilise le même procédé. Elle questionne sa fratrie, passe son père et plusieurs proches à l'examen, qui témoignent d'un passé qu'elle souhaite comprendre, avec des mots, des souvenirs, des aveux. Plus le film avance, plus la vérité est dévoilée, plus la réalisatrice est elle-même impliquée, jusqu'à se retrouver au centre de l'intrigue qui portait d'abord sur sa mère. Finalement, non seulement elle résout l'enquête, mais, avec la « vérification par la discussion » (*elegkhos*) (Foucault, 2009, p.77), elle arrive à mieux se connaître elle-même en retrouvant son père biologique. Le souci de soi est le moteur de sa recherche de vérité.

Dans *J'ai placé*, Desjardins cherche lui aussi à comprendre ce qui s'est passé avant la mort de sa mère, sans succès, jusqu'à la toute fin du film où il dévoile les réponses du coroner, vagues et décevantes. Le héros se confronte aux autres et à lui-même, puis conclut, après toutes ses recherches, qu'il a échoué devant l'épreuve. Antoine mène également une enquête à sa manière. Partout dans la ville, il questionne les éléments, fait des recherches sur le terrain, accumule les preuves pour de « vrai », même si Mme Rouski n'existe pas. Son intrigue est fictive, mais n'en prend pas moins une place réelle dans l'histoire racontée. Superposée à ses nombreux défis individuels – apprendre à lire, écrire, jouer au ballon, ouvrir une fenêtre, sa vie d'enquêteur lui permet d'éprouver la réalité et de confondre la fiction du rôle de Beck et la vérité du mystère autour de l'espionne russe.

Comme pour les autres formes, l'enquête, d'abord très personnelle, s'inscrit ensuite dans une trame plus grande, au cœur d'une épreuve commune : printemps arabe, virtualisation des relations, homosexualité, familles disloquées, vieillesse, santé mentale. Et même si elle est construite autour du modèle traditionnel « question-réponse », parfois avec caméra fixe et plan moyen - comme pour certaines scènes dans *Les histoires* ou *Amina* -, le témoignage de l'interviewé n'est pas de l'ordre de la description scientifique ou du « type explicatif », tel que décrit par Nichols: qui « s'appuie fortement sur une logique informative portée par la parole »³⁷ (Nichols, 2017, p.123). L'échange est surtout construit à partir de l'expérience vécue, de l'ordre du témoignage personnel.

4.2.1.3 Qui dénonce

Cette forme narrative est liée au défi personnel du héros mais il n'en dénonce pas moins les grands rouages sociaux, politiques ou économiques à l'origine de l'épreuve qu'il doit traverser. Alexandre tente

³⁷ Je propose une traduction

d'équilibrer son traitement individuel, tout en remettant en question l'industrie pharmaceutique, qu'il juge trop présente auprès des patients avec des problèmes de santé mentale. Il l'exprime devant son médecin, en parle à un ami et en discute avec son père toujours à l'écoute. Dans *J'ai placé*, le réalisateur va encore plus loin et dénonce clairement le système de résidences publiques pour aînés, opaque et désorganisé pendant la pandémie. Devant la mort imminente de sa mère, il partage ses incertitudes, tient des propos engagés, militants et incrimine même l'État, incapable de s'occuper de « ses vieux ».

Dans la deuxième moitié du film *L'ampleur*, on assiste à plusieurs scènes plus « politiques » dans lesquelles des victimes témoignent de l'impact de l'exploitation minière sur le territoire, des ravages de l'industrie pétrolière ou de la catastrophe que représente le brûlage agricole de la forêt amazonienne pour les membres de la communauté Usumu. Les victimes se révèlent finalement être des militants « actifs » qu'on entend, archives à l'appui, tenir des propos sur les inégalités climatiques Nord-Sud ou sur les ravages du capitalisme. Ils scandent des slogans et manifestent sur toutes sortes de tribunes. Ils portent ainsi leur expérience personnelle dans l'espace public; les victimes individuelles s'inscrivent dans l'épreuve sociale et collective qu'elles combattent.

D'autres films sont plus suggestifs, comme *Ressources*, qui dénonce l'exploitation des travailleurs migrants, des animaux et de la terre, sans propos explicites et directs sur la situation. Le narratif entremêle toutefois : mots partagés par les migrants sur leur passé et leur nouveau quotidien difficile à apprivoiser, bruits d'animaux promis à l'abattage et sons stridents des machines agricoles.

Peu importe le sujet ou la manière de dénoncer (parole d'un individu, cris d'animaux ou son d'un objet), le narratif qui dénonce est lié à un défi personnel, qui s'inscrit ensuite dans une épreuve plus grande, nécessairement collective.

4.2.1.4 Qui poétise

Le mode poétique, telle que défini par Bill Nichols, « sacrifie les conventions de la continuité et du sens d'un emplacement très spécifique dans le temps et dans l'espace pour explorer des associations et des modèles qui impliquent des rythmes temporels et des juxtapositions spatiales »³⁸ (Nichols, 2017, p.116). Lorsque la forme poétique est mobilisée dans les films du corpus, elle brise effectivement la continuité de

³⁸ Je propose une traduction

la trame narrative et n'a pas un rôle « actif » à jouer dans la quête du héros, mais elle n'est pas indirecte et lointaine, au contraire, elle complète, atténuée ou représente la douleur du héros. La forme poétique est d'ailleurs fréquemment décelée dans les films qui mobilisent le franc-parler. Elle précède ou suit une séquence particulièrement bouleversante et aide alors à supporter la vérité crue, en proposant une respiration intemporelle entre deux segments accrochés au présent.

Dans *L'ampleur*, le texte lu en *voix off* par la sœur est très intime, elle s'adresse à ses « amis chers », elle parle de la vie et de la mort. Ses mots sont parfois accompagnés ou remplacés par ceux de la réalisatrice qui s'adresse à son tour à sa sœur sur un mode doux et bienveillant. Cette longue trame introspective est souvent insérée entre deux segments sur la douleur insupportable du deuil. Même procédé dans *Impetus*, alors que la perte et la solitude sont illustrées par des images poignantes, déprimantes, puis adoucies par des mots.

Les personnages-poètes des films analysés parlent d'eux-mêmes, moins des choses en général, comme le ferait le sage antique. Sauf pour Antoine, qui fait parfois preuve de sagesse avec des réflexions un peu énigmatiques qui révèlent « l'être du monde » et qui ne sont pas reliées à sa propre quête.

L'humour est rarement présent, mais sa fonction apaisante est la même, par exemple dans *Antoine* lorsque son amie dit « on s'engueule, c'est ça la vie ! » après une discussion sur le handicap d'Antoine, ou bien dans *J'ai placé*, lorsque le cinéaste colle l'extrait sur la vérité de la mort de sa mère à celui sur ses dents manquantes, immédiatement suivi d'un rigodon qu'elle chantonne, enthousiaste: « Tigidou ! ». C'est aussi le cas dans *Pinocchio*, alors que la sœur rit avec son frère pendant qu'il lui parle franchement de sa mythomanie, ou vers la fin du film, lorsqu'elle a un fou rire avec l'ami en racontant « l'emprunt » de la scie ronde et qu'elle sourit à la caméra en parlant à son frère qui lui demande de l'argent au téléphone, encore.

4.2.2 Voix hors champ

La *voix off* est présente dans tous les films du corpus, mais elle ne correspond plus du tout à ce que Bill Nichols a d'abord défini comme la « *voice of god* » du mode explicatif : impersonnelle, désincarnée, objective et extérieure à l'action, narrée par une voix anonyme, mais rassurante, endossant le rôle de l'autorité savante qui raconte l'histoire (Nichols, 2017). Le théoricien note toutefois dans la dernière version de son *Introduction au documentaire* (Nichols, 2017) que la *voix off* a subi une flexion dans les dernières années et qu'elle est parfois portée par le cinéaste lui-même, qu'on le voit ou non à l'écran. Il

constate un début de « transition entre l'autoritaire et le personnel » (Nicols, 2017, p.124). Cette tendance est non seulement constatée dans les films étudiés, mais c'est le seul procédé utilisé par les cinéastes. Dans tous les films, la *voix off* appartient à un personnage connu, souvent le héros, qui partage ses réflexions, ses sentiments, ses difficultés et ses découvertes. Celui qui pense, parle, crie ou chuchote est identifié, même lorsqu'il n'est pas visible à l'écran en synchronicité.

En général, il y a alternance entre les deux modes (*synchro* ou *voix off*), mais *J'ai placé*, *Impetus* et la trame de la sœur dans *L'ampleur* font un usage beaucoup plus fréquent de la voix hors champ. Du début à la fin, la douleur et l'émotion des trois personnages en deuil (respectivement de la mère, de l'amoureux et de la sœur) s'exprime en *voix off*, comme si de descriptive et impersonnelle, elle avait fait demi-tour pour devenir individuelle et intime. L'information transmise n'est plus formelle, mais intérieure et sentimentale. Même lorsqu'elle appartient à des acteurs : la sœur de *L'ampleur*, complètement muette à l'écran, est en *voix off* seulement, même procédé pour Amina, elle aussi personnage de fiction, l'une morte dans la réalité, l'autre qui n'a jamais existé. La *voix off* est particulièrement utile pour faire parler les absents.

Alexandre l'utilise de manière plutôt introspective : sa voix raconte, mais ses lèvres ne bougent pas, pendant que son personnage à l'écran regarde au loin, fume la pipe, marche. Sa voix correspond à son présent, mais elle est dans sa tête, comme sa folie, à laquelle il réfléchit beaucoup. Le même scénario est appliqué pour Antoine : sa voix est superposée à sa propre image, surtout lorsqu'il est détective. Comme si, dans les deux cas, le personnage était coincé dans un univers étanche qui s'ouvrirait peu à peu grâce aux mots qui s'en échappent.

Dans quelques films (*Pinocchio*, *J'ai placé*, *Antoine*, *Impetus*), la *voix off* se niche dans une boîte vocale pour se transformer en « message enregistré » : indice laissé par un personnage pour faire avancer la quête d'Antoine ou celle de la sœur de *Pinocchio*; preuve déposée par les intervenants du système de santé dans *J'ai placé*; annonce d'abandon ou de retour dans *Impetus*. La *voix off* enregistrée, comme fossilisée, devient alors archive sonore, conservée pour aider – ou nuire – au héros dans son épreuve.

Les deux seuls films qui ne font presque pas appel à la *voix off* sont *Je pleure* et *Ressources*. Le son est synchronisé aux personnages à l'écran, et les mots, souvent difficiles, déstabilisants, éprouvants (viols, enlèvement, morts, bombes) sont prononcés en synchronicité, clairement et directement par les migrants des deux films lorsqu'ils partagent leur réalité passée. C'est une approche de réalisation sans « ornements rhétoriques ni figures de style » (Foucault, 2009, p.11). qui rapproche encore plus le sujet de sa vérité.

4.2.3 Musique mélodramatique

La musique joue un rôle important dans plusieurs films analysés. Rarement « générique » ou d'ambiance, elle a souvent un sens, incarne une émotion, annonce une intrigue, souligne un moment déterminant. La trame sonore fait ainsi partie du narratif lorsqu'elle « dit » quelque chose, avec ou sans paroles, et qu'elle oriente ou teinte le récit.

Que ce soit pour couvrir un paysage ou le visage d'un personnage, la musique ajoutée au corpus est assez sombre : troublante, nostalgique, bouleversante. Elle accompagne le héros dans sa quête et amplifie ses déceptions, difficultés, défis ou incertitudes. Par exemple, de la musique dramatique est superposée : à la mort de la mère dans *Les histoires*, aux moments de solitude d'*Impetus*, aux parcours des enfants de *Je pleure*, à presque toutes les scènes de *J'ai placé*, aux rencontres entre Pinocchio et sa soeur ou bien aux segments de fiction avec Amina, filmés sur fond de musique orientale langoureuse et envoutante. La trame tissée pour la sœur malade de Jennifer Abbott est plongée du début à la fin dans une pièce musicale mélancolique et profondément désespérante.

Antoine et *Amina* font parfois figures d'exception, avec une trame – toujours obscure – mais plus rythmée, pour installer un suspense lorsque le détective Beck se lance à la recherche de Mme Rouski, ou que Sandra découvre un indice important sur la jeune femme énigmatique. *Ressources* est le seul film qui n'a pas recours à la musique. Les cinéastes ont plutôt choisi de laisser place aux bruits ambiants et aux nombreux silences, eux-mêmes porteurs de sens lorsqu'associés à une image froide et aseptisée. L'absence de musique souligne alors le sentiment de solitude, de détachement, la perte de repère.

La musique – ou son absence – peut donc avoir une fonction de véridiction. Lorsque Michel Foucault étudie le cycle de la mort de Socrate dans son dernier cours au Collège de France (2009), il revient sur la notion du souci de soi (*epimeleia*) et s'intéresse brièvement à la signification de la racine grecque *melô*, qu'il croise partout depuis le début de son intérêt pour la question. Il se tourne alors vers Dumézil, qui propose une hypothèse (« une idée, folle d'abord » (Foucault, 2009, p.119) : penser le *melos* (melodia/chant) dans le sens de « ça me chante », mais qui serait orienté vers « l'appel au devoir au lieu de la liberté et du plaisir » (*ibid*). Donc, vers le souci et le devoir. C'est « quelque chose qu'on a dans la tête, qui vous vient dans la tête, qui vous reste dans la tête, qui vous obsède jusqu'à un certain point et qui vous chante, mais sous la forme d'un ordre, d'une injonction, d'un devoir à accomplir » (Foucault, 2009, p.110), comme le verbe *camere* qui veut dire « être chaud » en latin et qui est devenu « chaloir », pour ensuite prendre la valeur

de souci (il ne m'en chaut, je ne m'en soucie pas). Foucault teste même l'idée auprès de Paul Veyne qui confirme cette possibilité, car *melos* peut signifier le « chant d'appel » du berger pour son troupeau. Il ajoute que « *Meilei moi* » voudrait dire quelque chose comme [...] « ça me chante, dans la mesure où ça m'appelle, où ça me convoque » (Foucault, 2009, p.110).

L'omniprésence de la musique, surtout dramatique, dans les films à l'étude, est peut-être la résultante – ou l'incarnation – de l'importance du souci de soi dans les histoires racontées, car « il y aurait comme un secret musical, un secret de l'appel musical dans la notion du souci » (*Ibid*)

4.2.4 Bruitage

Depuis les années 60, on peut capter simultanément l'image et le son émit en temps réel par un personnage, un objet ou dans la nature. En post-production, tous les éléments sonores sont donc plus ou moins au même niveau. Mais dans plusieurs films du corpus, on a utilisé une technique de bruitage qui consiste à mettre en valeur un son plutôt qu'un autre pour lui donner plus d'importance, de sens ou pour suggérer la présence d'une source hors champ si elle n'apparaît pas l'écran.

Par exemple, dans *Alexandre*, le tic-tac de l'horloge est particulièrement fort et anxiogène, dans *J'ai placé*, le son d'un chronomètre a été ajouté pour marquer le temps qui passe et proposer un décompte face à la mort. *Je pleure* et *L'ampleur* sont traversés d'éléments de la nature calmants, mais amplifiés (la mer, les vagues, les oiseaux, beaucoup d'oiseaux), surtout lors des moments de recul après un moment intense ou bouleversant.

L'environnement sonore de certains évènements violents ou troublants est souvent magnifié, par exemple dans *Je pleure* et *Amina* (bruits de bombes, explosion, fusillade, moteur, tonnerre, vents puissants) ou dans *Impetus*, avec le grincement du plancher et les sirènes new-yorkaises qui supposent l'anxiété et la solitude. Le son peut également être reconstruit (*sound design*), par exemple pour illustrer la schizophrénie d'Alexandre avec un concert de chuchotement suggérant les voix entendues dans sa tête.

Ressources a souvent recours au bruitage, qui remplace d'ailleurs la musique, et parfois les dialogues, peu fréquents après les premières scènes d'entrevues au début du film. Le grognement des cochons, les néons qui crépitent, le bruissement des feuilles des formulaires à remplir, les soupirs fréquents des migrants, les pas dans la neige, le bruit de succion de la trayeuse : l'environnement sonore est à l'avant-plan de la trame

narrative du film. Comme pour le petit Antoine, qui perçoit de manière aiguë les sons autour de lui, surtout à l'avant plan lorsqu'il est dans son imaginaire : bruit de la machine à écrire, sonnerie du téléphone, bip bip de la boîte vocale, essuie-glace de la voiture, pluie.

4.2.5 *Tekhnê* à l'écran

Il y a très peu de films analysés qui ajoutent du texte écrit à leur narratif, mais lorsque ce procédé est utilisé, il a généralement une fonction informative pour transmettre un savoir sur un lieu, une période, un événement, ou bien il sert de preuve ou d'indice : discussion écrite entre Sandra et Amina, ou entre la réalisatrice et son père biologique dans *Les histoires*. Mais même lorsqu'une information factuelle est donnée, elle s'insère dans la quête du héros, elle n'est pas simplement destinée à informer le public, elle a un rôle à jouer pour faire face à l'épreuve. Par exemple, le nom des villes visitées par Sandra au cours de son enquête, ou bien les dates qui marquent le temps séparant le fils de la mort de sa mère dans *J'ai placé*.

À la toute fin du film, le réalisateur de *J'ai placé* inscrit d'ailleurs à l'écran que son film est dédié aux 5060 personnes mortes dans les CHSLD au Québec entre mars et novembre 2020. Les données statistiques – le nombre de morts pendant la première vague de covid – sont ainsi reliées à sa propre histoire, à sa quête inachevée. On constate la même chose dans *L'ampleur*, alors que le nombre d'hectares de forêts brûlées, de terres immergées, de populations décimées est inscrit à l'écran avant d'être raconté « de l'intérieur » par une victime de l'évènement, ou bien dans *Impetus*, lorsque le temps entre deux tournages est révélé (huit mois !) ou que des extraits de scénario défilent à l'écran. Les quelques fois où de l'information est lisible, c'est donc pour transmettre un savoir, mais l'objectif premier du cinéaste n'est pas explicatif, il est toujours personnalisé : la *tekhnê* est en quelque sorte singularisée.

4.3 MONTAGE

Le cadrage et le narratif sont finalement réunis par le montage pour construire l'histoire. À cette étape, des choix sont faits, des images et des mots sont sélectionnés, donc d'autres sont éliminés, puis les éléments choisis sont disposés sur de multiples pistes qui vont ultimement se combiner en une seule et même séquence. Cette « ligne » unique relie l'ouverture d'un film à la fin du générique de fermeture. Par le montage, les éléments constituant le cadrage et le narratif sont donc, en quelque sorte, couper-copier-coller, pour s'enchaîner, se superposer ou s'intercaler.

La recherche des formes de dire-vrai à partir du résultat de ce processus complexe – et pas linéaire du tout, comme pourrait le laisser croire la finalité de l'exercice – a d'abord nécessité un nouveau découpage, horizontal, de chaque film, car les trois piliers qui les composent sont en fait actifs à divers niveaux et suivent des règles et orientations différentes selon la « trame » sur laquelle ils se rencontrent. Un film a ainsi plusieurs « couches », racontant autant d'histoires qui pourraient exister par elles-mêmes : avec un cadrage, un narratif et un ordre particulier. Mais pour ajouter une profondeur, une texture, un contenu ou une perspective au film, on les additionne et on les entrelace entre elles. Chaque trame peut avoir un rythme d'apparition régulier ou atypique, une fonction primaire ou secondaire, un rôle informatif ou esthétique à jouer.

Elles sont imaginées à l'étape de l'idéation ou s'imposent soudainement pendant la production; elles sont généralement approfondies et rédigées à la scénarisation, mais évoluent toujours pendant le travail sur le terrain; elles prennent « vie » grâce au tournage, mais sont parfois modifiées ou multipliées au montage. Un film pourrait être constitué, par exemple, d'une trame qui implique l'observation des personnages sur le terrain, une autre qui regroupe des entrevues fixes avec spécialistes ou témoins, une autre avec des acteurs ou créée exclusivement avec des archives, des images-symboles, de la réflexivité, etc.

Les trames narratives repérées dans les films analysés sont particulièrement nombreuses et complexes. Et au-delà de la constitution même de chacune d'entre elles, déjà analysées dans les sections sur le cadrage et le narratif, c'est maintenant à travers le type de relation qui les unit et selon le genre de rapports qu'elles entretiennent que les formes de dire-vrai engendrées par le montage d'un film seront débusquées. Ce sont donc les points de rupture et de rencontre, la forme qu'elles prennent et la fonction qu'elles se donnent qui seront étudiés, dans toute leur discontinuité, en ce sens où chaque trame est un « évènement » en soi et comporte « des séries, des limites, des unités, des ordres spécifiques, des autonomies et des dépendances différenciées » (Foucault, 2022, p.22). La notion de discontinuité, telle que définit par Michel Foucault dans l'Archéologie du savoir (Foucault, 2022), permet en effet de porter un regard, non sur les trames en elle-même, mais sur leur enchaînement créé par le montage, car le film documentaire s'est beaucoup développé et diversifié au XXI^e siècle, et « aux successions linéaires, qui avaient fait jusque-là l'objet de la recherche, s'est substitué un jeu de décrochages en profondeur » (Foucault, 2022, p.9).

Chaque film a « ses ruptures multiples, chacun comporte un découpage qui n'appartient qu'à lui » (Foucault, 2022, p.10). Les trames se « forment et se transforment » (Foucault, 2022, p.13) différemment, elles n'ont pas les mêmes « limites », les mêmes « seuils », mais elles se combinent tout de même pour exister en simultané et former un tout lorsque le film est terminé. L'analyse des films a révélé – et c'était une surprise – que chaque œuvre contenait entre trois et six trames narratives, ce qui est considérable par rapport à certaines périodes où le documentaire était construit avec une ou deux trames, par exemple les films de Michel Brault au tournant des années 60 au Québec (*Les Raquetteurs, Pour la suite du monde*). Par exemple, *Amina* comporte au moins six trames narratives : entrevues de Sandra, échanges avec le personnage Amina à l'écran, scènes de fiction énigmatiques avec l'actrice, scènes de fiction avec acteurs révolutionnaires, archives du Printemps arabe filmées au cellulaire, archives de documents vidéo ou écrits sur l'actualité (bulletins de nouvelles, journaux, blogues, etc.).

En se rapprochant autant de l'individu filmé, en illustrant ses pensées, en reconstituant son passé ou ses morts, en appuyant son témoignage par des indices, des preuves, des images-symboles ou des écrits, l'histoire racontée se complexifie et les trames se multiplient.

Pinocchio est construit d'une première trame qui met la sœur en scène au téléphone, alors qu'elle enquête pour faire sortir son frère de prison; d'une deuxième dans laquelle elle questionne ses amis ou ses parents pour tout connaître sur lui; puis d'une troisième où son frère lui-même est mis à l'examen, au Pérou, l'année précédente; et finalement, d'une quatrième trame construite en archives, pour faire la preuve de ce qu'il est devenu aujourd'hui. Les trames permettent ainsi de créer un dialogue entre le passé et le présent. Dans *Les histoires*, les trames sont en deux temps. Au présent, avec la réalisatrice qui questionne les autres et son père qui fait la lecture en studio, puis au passé, avec les archives super 8 de sa mère disparue et les mises en scène de son père biologique.

La combinaison des trames permet également au film documentaire de représenter fidèlement la multiplication des épreuves infligées simultanément au héros contemporain. Issu de la société singulariste, il fait face à plusieurs défis, et comme il est de plus en plus difficile de les hiérarchiser, les récits ont tendance à se superposer.

Par exemple, Alexandre cherche l'amour, en plus de reprendre contact avec son fils, tout en apprivoisant ses problèmes de santé mentale. La cinéaste d'*Impetus* aborde les questions de deuil, d'isolement et de production cinématographique à travers quatre trames qui s'entrelacent et s'invitent les unes dans les

autres : une réflexive sur le film en construction, une de fiction avec les acteurs, une entrevue de type observation avec son ami John, une poétique avec narration et paysages.

L'équilibre entre les trames a parfois une influence importante sur le récit. Dans *L'ampleur*, l'espace accordé à la trame de fiction présente la relation de sororité – et le sujet du deuil – comme thème central du film sur les changements climatiques. L'impact est similaire pour Antoine : la trame construite avec son imaginaire occupe la moitié du film et devient ainsi une part équivalente de sa « réalité ». L'enfant est tout autant détective (voyant), qu'élève de maternelle (aveugle). Il est en quelque sorte « normalisé » par l'équilibre des trames.

Avant d'être mises en relation entre elles, les trames contiennent déjà des éléments superposés (image, musique, texte à l'écran, VO) pour renforcer une idée, donner une profondeur à un propos ou cibler un élément particulièrement important du récit. Par exemple, dans *Amina* ou dans *Les histoires*, on colle du texte à l'image filmée, puis une *voix off* en fait la lecture, souvent accompagnée d'une musique mélodramatique qui souligne le caractère bouleversant du moment. Que ce soit à l'intérieur d'une même trame ou pour les trames entre elles, le procédé, poussé trop loin, peut devenir indigeste et produire l'effet inverse, comme dans la trame de fiction de *L'ampleur*, lorsque la *voix off* poétique, le ralenti de l'image, le flou de la sœur, son rôle joué par une actrice, la musique mélodramatique sont superposés en simultané et que le surplus d'ornement déguise la vérité. L'intention est trop visible et perd de sa force.

L'analyse des relations entre les trames qui composent les films du corpus a révélé la présence de cinq formes de dire-vrai : le rythme, l'enchevêtrement, les coupes performatives, la distribution des preuves et le temps présent.

4.3.1 Rythme

Les trames, en s'intercalant les unes aux autres, produisent un rythme qui est rapide lorsqu'elles se succèdent à intervalles courts, comme dans *Les histoires* ou *Amina*. Le montage est serré et la cadence enlevante, ce qui accentue le suspense produit par l'enquête.

Le rythme est lent, par exemple dans *Ressources*, pour souligner le temps long et le travail ardu pendant l'hiver froid, ou bien dans *Alexandre*, alors que tout est au ralenti, dans sa tête et dans sa vie. Il se dit

alourdi et le passage lent entre un plan et un autre appuie sa réalité, lui donne une vérité, car le montage prend son temps lui aussi.

4.3.2 Enchevêtrement

En général, les trames se succèdent, mais parfois elles se mélangent, se visitent et se parasitent dans un ballet totalement inattendu qui transforme la réalité présentée, ou la questionne, la remet en doute, comme dans *Impetus* quand l'acteur regarde la « vraie » entrevue avec l'ami John par le viseur de la petite caméra trouvée dans l'appartement new-yorkais, ou bien lorsque la musique de la « vraie » pianiste devient la trame sonore de l'actrice, nouvellement arrivée dans le même loft. Cette forme de jeu de vérité est également perceptible dans *Antoine*, lorsque son père surveille les enfants qui cherche Mme Rouski dans le parc : la trame de l'imaginaire et celle de la réalité coexistent. Dans la séquence sur le voyage au Vietnam, trois trames se visitent ainsi l'une et l'autre et, à la toute fin du film, la cinéaste dévoile un petit pan de la réalité (l'enfant conduit son *bigweel*) derrière la fiction (il est au volant de la voiture), en étirant un peu la trame sonore pour qu'elle enjambe les deux univers.

Ce procédé est parfois utilisé pour brouiller carrément les pistes entre fiction et réalité, par exemple lorsque le « vrai » John, dans *Impetus*, sonne à la porte de l'actrice pour lui livrer un disque. À l'inverse, lors des tournages de fiction du même film, les acteurs interagissent avec des personnes réelles dans le métro, à l'animalerie, au musée, chez le bouquiniste. La réalité s'invite dans la fiction et toute la vérité de leur relation devient un peu embrouillée.

4.3.3 Coupes performatives

Les coupes au montage sont parfois effectuées avec l'intention d'appuyer, de modifier, d'insuffler une idée précise, pour déstabiliser la construction de l'histoire au-delà de l'organisation linéaire du récit.

Dans les films analysés, beaucoup de coupes ont comme fonction de relier des éléments qui semblent hétérogènes, contradictoires, éloignés. Par exemple, la coupure nette et franche entre la neige québécoise et le paysage aride syrien dans *Amina*, ou bien le passage rapide entre les saisons – hiver blanc et printemps jaune – pour Antoine.

Dans *Ressources*, plusieurs coupures sont réalisées sans transition ni explication pour coller des scènes a priori distinctes, mais symboliquement reliées : de l'usine à l'étable, des animaux aux machines agricoles.

C'est d'ailleurs le seul film qui contient des plans aussi longs, sans coupures, et même quelques plans-séquence, ce qui est aussi une manière de dire une vérité sans cachoterie, sans dissimulation. Par exemple, la caméra suit longtemps le chien qui fait le guet, avec beaucoup d'autorité, dans l'étable, ou lorsque les nouveaux arrivants répondent aux interminables formulaires d'immigration. Le même procédé est appliqué pour présenter l'entrevue médicale imposée au personnage principal : questions nombreuses, précises, (trop) détaillées sur l'état de ses dents, de sa digestion, de ses tendons (!). L'intention de réalisation n'est pas de documenter son état de santé, mais bien d'exposer le processus entier, avec le contrôle des moindres détails sur les habitudes alimentaires, le sommeil, les maux corporels. Une séquence sans coupure est également utilisée dans *Pinocchio* lorsque le frère fait un tour de magie avec des cartes. Preuve qu'il est bon « magicien », la caméra derrière l'épaule de la sœur ne ferme jamais l'œil et nous présente le jeu complet, sans « tricherie ». Les plans longs et lents sont également fréquents dans *Alexandre et Impetus*. La caméra, quasi fixe, capte un moment immobile, par exemple un temps d'arrêt sur un paysage ou un personnage : regard par la fenêtre, champ enneigé, actrice devant sa machine à écrire ou migrant qui attend l'autobus dans la tempête, comme autant de pauses introspectives qui représentent la longueur du temps qui pèse sur les protagonistes.

4.3.4 Distribution des preuves

Lorsqu'il y a enquête, la structure de l'intrigue est en grande partie construite grâce au montage. À partir d'une énigme initiale à résoudre, les preuves s'accumulent, une à une: témoignages successifs, indices disposés tout au long du récit, archives intégrées stratégiquement pour souligner un rebondissement. Par exemple, du début à la fin de son film, la réalisatrice de *Les histoires* met en place des éléments nouveaux, tous dévoilés au moment opportun, pour faire avancer sa quête: l'annonce de la mort de la mère, son premier mariage, la perte de ses enfants, la présence d'un « autre » père, le test ADN, les gencives similaires de la sœur biologique, etc. De nouveaux personnages témoins apparaissent tout au long du récit, aussitôt corroborés par des archives – réelles ou fictionnelles – qui illustrent leur propos. En insérant les preuves au fur et à mesure, dans un ordre choisi pour nourrir le récit, les éléments s'emboîtent, se justifient les uns les autres, montent l'intrigue comme un suspense.

Même procédé, quoique plus subtil, pour *Pinocchio*, qui se dévoile peu à peu : sur son enfance, ses parents, sa vie en cavale, ses mensonges, son fils (élément surprise !). Sa famille, ses amis, sa sœur ou lui-même sèment ainsi, pendant tout le film, les éléments qui permettront de percer un peu son mystère.

Dans *Amina*, Sandra dévoile petit à petit sa relation avec le personnage un peu obscur, dessiné au fil des indices déposés sur – ou contre – elle à chaque nouvelle étape de l'enquête. Au fil des entrevues, découpées en fonction de l'intrigue, le vrai visage d'Amina est peu à peu dévoilé, jusqu'à apparaître sur un plateau de télé. Avec le montage réalisé au « scalpel », les témoins, les archives, le texte à l'écran, les journaux télévisés, la fiction, sont assemblés et organisés pour faire du récit une enquête pleine de rebondissements. Du début à la fin, le montage nous tient en haleine.

4.3.5 Temps présent

Au montage, le temps peut être altéré à deux niveaux : sur l'image elle-même (accélérée ou ralentie) et sur l'ensemble du film (disposition des trames). Pour expliquer l'interrelation entre ces deux types de mouvements, Gilles Deleuze se tourne vers l'ornithologie : « le temps comme tout, l'ensemble du mouvement dans l'univers, c'est l'oiseau qui plane et ne cesse pas d'agrandir son cercle. Mais l'unité numérique du mouvement, c'est le battement d'aile, l'intervalle entre deux mouvements ou deux actions qui ne cesse de devenir plus petit. Le temps comme intervalle est le présent variable accéléré, et le temps comme tout est la spirale ouverte au deux bouts, l'immensité du passé et du futur. [...] Ce qui naît du montage ou de la composition de l'image-mouvement, c'est l'Idée, cette image indirecte du temps » (Deleuze, 2019, p.50). Les deux mouvements sont simultanés et exercent une influence sur le temps à l'échelle du personnage mais aussi sur le récit global.

Dans les films étudiés, le mouvement même de l'image a été très peu altéré au montage. On présente en général les personnages et objets tels quels, avec le mouvement « réel », tel que capté. Le temps n'a été ralenti qu'à quelques reprises, toujours pour souligner une émotion éprouvante – la tristesse, la nostalgie – dans *Alexandre* et dans *Je pleure*, mais surtout dans *L'ampleur*, qui mobilise au maximum le procédé pour la trame de fiction de la sœur : elle marche, nage, regarde au loin, se fait même un thé au ralenti.

Selon la disposition des événements et leur emplacement sur la séquence finale, l'histoire s'étire sur une période plus ou moins longue : elle traverse les mois, les années, les saisons, elle se déroule au présent, au passé ou est projetée dans le futur. Les récits des films du corpus sont tous ancrés dans le présent, même si l'origine des épreuves traversées prend à chaque fois racine dans une expérience passée. Le héros est « ici maintenant », il appartient à la réalité d'aujourd'hui. Les périodes couvertes sont d'ailleurs assez courtes : le temps de mener une enquête, surmonter un obstacle, tout dire sur soi-même ou relever un défi.

La plupart des histoires ont une durée de plus ou moins un an, espace-temps attesté visuellement à plusieurs reprises par le cycle des saisons, très cinématographique et symbolique au Québec. On repère cette forme de dire-vrai dans *Impetus*, *Ressources*, *Les histoires* ou *Antoine*, dont la grille temporelle est aussi ponctuée par les fêtes annuelles, à hauteur d'enfant : Halloween, Noël, son anniversaire.

Le temps présent devient parfois une épine au pied du héros, il est alors intégré à même la trame narrative du film, comme dans *J'ai placé*, alors que les moments importants avant la mort de la mère sont tous soumis au passage des minutes, des heures, des jours : trouver un logement décent, déménager, demander des soins, lui parler, être avec elle. Le monteur ordonne les événements pour que la tension liée au temps soit sentie, pesante, vécue en direct par le fils impuissant devant le chronomètre inséré entre les scènes.

Même course contre la montre dans *Impetus*. Par le montage, le temps est complètement imbriqué au récit, il fait partie de l'épreuve, c'est lui qui détermine si le film sera réalisé ou non, c'est aussi, et surtout, lui seul qui pourra guérir un chagrin d'amour. On le voit défiler à l'écran, il est nommé par la réalisatrice, utilisé comme jonction entre les trames de réalité et de fiction. Le passage du temps pose problème au financement, au tournage, pendant la scénarisation, lorsque les personnages sont absents – ou à leur retour. Par exemple, entre l'arrêt de production et la reprise du tournage - huit mois plus tard - la réalisatrice raconte l'incohérence entre deux scènes, alors que son acteur a rasé sa barbe... Le temps d'arrêt entre les prises ne passe pas tout à fait le test de vérité, malgré le copier-coller au montage, mais elle le nomme et ne cache pas la réalité compliquée de la construction du film, constamment sur pause depuis deux ans.

L'ampleur joue avec le temps en inversant les événements au montage : la réalisatrice parle du décès de sa sœur en ouverture, alors qu'une actrice joue son rôle, bien vivante, du début à la fin du film. Le temps n'est pas « nommé » dans *Pinocchio*, mais deux trames se croisent tout au long du film : celle au passé, lorsqu'elle visite et questionne son frère au Pérou, et celle au présent, alors qu'elle tente de le faire sortir de prison. La « mise à l'examen » déjà filmée (la rencontre péruvienne) permet de corroborer les événements qui se déroulent aujourd'hui (l'enquête auprès des proches, la prison et le retour). Une trame d'archives se superpose en plus pour confirmer, avec des images encore plus anciennes, la vérité du frère dans son épreuve actuelle. Un jeu similaire est identifiable dans *Amina*, avec une mise en scène du passé qui appuie la vérité dite par les témoins lors des entrevues menées par Sandra, au présent.

Finalement, l'analyse a révélé la présence de vingt-et-une formes de dire-vrai dans les dix films à l'étude. Elles sont étonnamment nombreuses, ce qui prouve que plusieurs mécanismes de production de la vérité sont à l'œuvre, et leur déclinaison laisse entrevoir le profil des tendances qui traversent les films du corpus. C'est en étudiant de plus près ce qui les relie, les rassemble ou les oppose qu'il sera possible de définir les principaux caractères du cinéma documentaire produit au Québec au XXI^e siècle.

CHAPITRE 5

L'ÉMERGENCE D'UN NOUVEAU MODE DOCUMENTAIRE

Le cinéma documentaire est construit à partir d'une multitude d'actions successives, ou simultanées, qui s'additionnent, se chevauchent et s'entrelacent pour finalement fusionner en un grand tout fermé : le film. Et, comme les trames narratives qui le constituent, la manière dont il documente la réalité peut varier d'un genre à l'autre (animalier, biographique, scientifique), d'un cinéaste à l'autre, selon l'époque ou dans l'œuvre d'un même réalisateur. Pensons par exemple à Sophie Deraspe, qui a exploré autant le cinéma documentaire, la fiction que le « documenteur »³⁹.

L'exercice effectuée précédemment a donc permis d'identifier certaines formes de dire-vrai qui se démarquent particulièrement pour un corpus constitué de documentaires sociaux produits au Québec au XXI^e siècle. C'est ensuite en observant les liens qui unissent les formes entre elles, les éléments qui les opposent et le type de dialogue qu'ils entretiennent, qu'une grande tendance s'est progressivement dessinée. Cette étape de l'analyse a révélé l'émergence d'un nouveau mode documentaire, imprégné de certains éléments de la classification de Nichols, mais profondément influencé par la société dans laquelle le cinéma documentaire se développe aujourd'hui.

Premièrement, la structure narrative de tous les films étudiés est traversée par la notion de société singulariste, telle que définie par Martuccelli (Martuccelli, 2010). De la mise en place de l'épreuve jusqu'à l'évaluation du héros, le singularisme est imbriqué dans chacune des histoires racontées, peu importe les spécificités de l'œuvre.

Ensuite, à partir de ce socle commun, le regroupement des données a dévoilé la présence de quatre grands caractères reliés entre eux par la racine mais distincts dans leur manière de se déployer : le *parrésiasite*, l'enquêteur, le militant et l'éthique.

³⁹ Notamment *Le profil Amina*, documentaire (2015), *Antigone*, fiction (2019), *Rechercher Victor Pellerin*, documenteur (2006)

Chacun d'entre eux est né autour de la rencontre entre les formes de dire-vrai qui ont nourri son émergence et les influences théoriques qui y sont associées. Ils ne sont pas étanches, se côtoient la plupart du temps et se chevauchent parfois, mais ils ont chacun des particularités assez précises pour en esquisser certaines orientations et délimitations.

Les éléments du corpus influencés par le singularisme seront d'abord exposés, puis les grands caractères seront développés. Le profil d'un nouveau mode documentaire qui s'en dégage pourra ensuite être défini.

5.1 L'influence singulariste

5.1.1 Le héros de la vie ordinaire

Plusieurs éléments constitutifs de la société singulariste se manifestent dans les films étudiés, peu importe le sujet abordé, la trame développée ou la forme de dire-vrai utilisée. D'abord, l'individu est au cœur de toutes les histoires, il personnalise le récit, n'est pas « générique » ni collectif. Il met de l'avant un objectif personnel, un défi particulier qui touche sa famille, son état de santé, ses relations, son travail, etc. Le protagoniste principal part de son expérience intime pour affronter, à sa manière, une problématique sociale qui est clairement identifiée au départ (par lui-même, par le cinéaste ou par des proches). Et loin d'être motivée par une volonté d'isolement ou de retrait, cette façon de parler de soi, de documenter sa propre expérience, a pour but de témoigner et de partager ce qui la différencie.

Les films du corpus racontent donc une histoire à partir d'une expérience singulière, liée à une épreuve sociale commune, structurelle, mais affrontée différemment selon celui ou celle qui porte la quête. Peu importe le thème du film, cette « problématique » de départ prend d'abord la forme d'un défi personnel, très incarné, situé en plein cœur de l'intimité du héros : dans la maison ou la classe d'Antoine, dans le salon de la fratrie de la réalisatrice de *Les histoires*, avec les amis et la famille Pinocchio, plongé dans la solitude d'une chambre d'hôtel avec la réalisatrice d'*Impetus*, chez la jeune femme de *Je Pleure* ou dans l'appartement d'Alexandre, qui nous invite même dans le cabinet de son médecin. La caméra suit les personnages en mouvement, elle est tout près d'eux, en gros ou très gros plans. L'individu se distingue par son visage, ses traits et ses mots, synchronisés ou en *voix off*, mais aussi par ses pensées, que l'objectif ne peut pas vraiment « filmer », mais que le cinéaste reconstitue, illustre avec des images ou met en scène avec des acteurs. Le réalisateur est d'ailleurs de plus en plus présent devant l'écran, en tant que porteur de quête. Il personnalise alors l'histoire, mais aussi la manière de la raconter, comme dans *Les histoires*, *J'ai placé*, *Impetus* ou dans la trame de la sœur de *L'ampleur* (la réalisatrice est en *voix off* seulement).

Qu'il soit cinéaste ou personnage filmé, le défi du protagoniste, par sa singularité, est toujours inscrit dans l'espace commun. Il n'est pas dans un parcours biographique (comme le serait un portrait ou un *biopic*, par exemple), mais en interaction constante avec une problématique collective. Il est en « rapport constitutif à ce qui est commun » (Martuccelli, 2010, p.73) et affronte ainsi une même épreuve à plusieurs : deuil, exil, santé mentale, handicap, arnaques numériques, système de santé, vieillesse, etc. C'est à partir de ces grandes épreuves que les protagonistes vont « articuler les structures et l'expérience » (Martuccelli, 2010, p.81) pour singulariser l'histoire racontée.

5.1.2 L'épreuve

Elle se décline différemment selon les films, mais la notion d'épreuve est à la base de la structure de chacun des récits. Par exemple, le réalisateur de *J'ai placé* documente son aventure personnelle à travers le système des CHSLD, luttant pour le bien-être de sa mère, puis pour l'accompagner face à la mort, dans le grand chaos collectif qui a touché les résidences pour personnes âgées pendant la pandémie; ou bien la réalisatrice d'*Amina*, qui fait des allers-retours constants entre l'histoire personnelle de Sandra et les enjeux plus globaux dans lesquels sa quête s'inscrit : Printemps arabe, question homosexuelle, communications numériques. L'héroïne navigue ainsi dans ce grand bassin de problématiques sociales, politiques, économiques, avec toute sa douleur et son humiliation, qu'elle partage avec ceux qui ont cru, eux aussi, à l'existence de la blogueuse syrienne.

La singularité des multiples expériences vécues par les personnages de *Je pleure* est exprimée tout au long du film, notamment au sein des groupes de parole et de la classe d'intégration. Les histoires particulières de violence, de deuil ou d'exil sont mises en dialogue avec la grande épreuve commune de la guerre. Les enfants, mais aussi les professeurs, la jeune femme et la psychologue, partagent leurs témoignages individuels, tous différents, en se regroupant autour d'une expérience commune. Alexandre se retrouve lui aussi face à l'épreuve collective en partageant ses réflexions, ses craintes et ses espoirs concernant son diagnostic de schizophrénie avec ses amis, sa conjointe, son groupe de thérapie.

L'épreuve permet donc « d'appréhender dans leurs particularités les phénomènes sociaux » (Martuccelli, 2010, p.83) et « implique une vision particulière de l'acteur », qui devient le « héros » de sa propre histoire. La psychologue de *Je pleure*, les immigrants dans *Ressources*, la réalisatrice de *Les histoires*, celle d'*Impetus*, la sœur de *L'ampleur*, Antoine ou Alexandre, sont les « héros banalisés » (Martuccelli, 2010, p.112) qui font face aux obstacles et embûches dressés sur leur parcours. Comme des figures héroïques « ordinaire

de la vie sociale » (*Ibid*), car ils affrontent des défis communs à tous, ils cherchent à « donner un sens à leurs trajectoires » (*Ibid*): la sœur de Pinocchio décide d'aider personnellement son frère à confronter les institutions, beaucoup trop normatives pour lui; Cesar et Maria racontent leur trajectoire individuelle et expliquent pourquoi ils ont fait le choix d'immigrer, tout en ne constituant qu'un petit rouage dans les grandes épreuves sociales que représentent l'exil, la précarité et le travail saisonnier.

Le héros, en tant qu'individu, « est représenté plus que jamais comme le véritable auteur de sa propre vie » (Martuccelli, 2010, p.112). Dans chaque film, il est seul responsable de son combat contre les dragons qui pourtant ne menacent pas que lui : adoucir la mort de sa mère, « revivre » après une peine d'amour, avoir des relations sociales malgré un problème de santé mentale, guérir de la violence de la guerre.

Et comme « il n'y a pas de mise à l'épreuve sans l'expérience de son caractère plus ou moins éprouvant » (Martuccelli, 2010, p.114), les héros du corpus « pâissent » tous à un moment ou à un autre. Selon le film, cette sensibilité, ce « ressenti », s'exprime, avec plus ou moins d'intensité, par un gros plan sur un visage triste, un œil larmoyant, un narratif qui avoue, un poème introspectif ou une musique dramatique. Cette vulnérabilité du héros, mise de l'avant dans chacune des histoires, accorde une place importante à une « conception plus sensible aux doutes, aux joies, aux émotions, aux efforts que les individus font quotidiennement dans la vie sociale » (Martuccelli, 2010, p.116). Au-delà de sa position économique, professionnelle ou de son appartenance à tel ou tel groupe, le héros a une souffrance qui lui appartient, mais qui lui permet aussi d'entrer en relation avec les autres pour se lier à l'épreuve collective.

5.1.3 L'évaluation du héros

Un film est une histoire figée dans un espace-temps précis, il a ainsi un début et une fin. Même si les personnes filmées sont réelles et qu'elles ont une vie avant et après le tournage (elles continuent à bouger, aimer, rire, pleurer), elles n'en sont pas moins encapsulées dans le récit filmique qu'elles ont contribué à tisser. Avant le générique de fermeture, l'épreuve traversée par le héros est donc résolue – ou pas – et, comme « toute mise à l'épreuve est inséparable d'une évaluation, d'un moment de vérité » (Martuccelli, 2010, p.120), la finale comporte un retour sur l'expérience. L'évaluation, comme la quête, est ancrée dans la vie sociale contemporaine, elle existe par rapport à elle et c'est à ses paramètres que le héros se réfère lorsqu'il est jugé. Et même si la finale des films analysés est généralement lumineuse, car le cinéma aime les fins heureuses, le type d'évaluation diffère selon le contexte, la nature du test, et surtout selon le défi réel que le héros aura réussi à surmonter, car l'épreuve de départ est parfois appelée à se transformer.

Certains héros arrivent effectivement à traverser une épreuve « formelle », claire et définie, annoncée dès le début du film, comme pour Sandra, qui lève le voile sur le réel profil d'Amina et confronte son arnaqueur, ou Alexandre qui retrouve son fils, finalement la relation qui compte le plus pour lui, ce qui le fait d'ailleurs sourire pour la première fois, à la toute fin du film. Même si la quête de la réalisatrice de *Les histoires* a subi une inflexion – de la recherche de la mère à celle du père – elle réussit à connaître la vérité sur sa famille et à retrouver son père biologique, le tout confirmé par un test ADN.

Dans plusieurs films, le héros n'atteint pas l'objectif « officiel » qu'il a identifié au départ, mais le résultat final n'en demeure pas moins positif, car à travers son parcours, sur les traces qu'il suit pour traverser son épreuve, il réussit à trouver des réponses à certaines questions qui sont devenues, au fond, la matière première de son évaluation. Souvent, l'épreuve réelle est davantage de l'ordre de la connaissance de soi, du souci de soi et des autres.

Quatre films du corpus utilisent une technique « circulaire » pour mettre en scène ce changement de cap. Le film se termine comme il a commencé, les éléments du cadrage ou du narratif se répètent, l'histoire tourne en boucle : le héros n'a pas réussi l'épreuve formelle. Mais même si le début et la fin se font écho, il a tout de même évolué, car sa situation personnelle et son rapport à la problématique a changé. Par exemple, Pinocchio sort de prison, revient au bercail... pour mieux repartir en cavale. Mais lorsqu'il (re) demande de l'argent à sa sœur à la toute dernière minute du film, elle regarde la caméra et sourit, apaisée, alors que le même type d'appel avait nourri son inquiétude et déclenché sa quête au départ. À la fin de *Ressources*, on retrouve un nouveau groupe de migrants, assis sous le même néon, dans la même salle, devant le même film promotionnel d'Olymel. L'histoire se répète, l'exploitation continue, mais le couple du début s'enracine tranquillement, apprivoise la situation, a un meilleur rapport au présent. Juste avant le déroulement du générique, Antoine est de retour dans son rôle de détective, toujours à la recherche de l'introuvable Mme Rouski. Son enquête est toujours en cours, mais tout au long du récit, il a relevé plusieurs défis, a appris à lire, écrire, à entrer en relation avec les autres. La première et la dernière image de *L'ampleur* sont exactement les mêmes : des cendres-flocons tombent du ciel sous une narration de la réalisatrice. Entre le début et la fin, la sœur est décédée, la planète est toujours en danger, mais elle a appris à apprivoiser tous ces deuils superposés.

La boucle, comme symbole de retour à la case départ, pourrait sembler déclarer l'échec face à l'épreuve, mais elle permet plutôt d'opérer un déplacement vers une forme d'éthique de soi, finalement au centre de la réelle évaluation du héros: se connaît-il davantage ? Arrive-t-il à se comprendre, à mieux réagir face à la problématique, à s'occuper de lui-même ? À se soucier de lui pour mieux s'occuper des autres ? Qu'ils réussissent ou non à traverser l'épreuve officielle, la quasi-totalité des protagonistes du corpus répond favorablement à ces questions devenues centrales. Sauf pour le réalisateur de *J'ai placé*, qui conclut ne pas avoir réussi à sauver sa mère ni à l'accompagner dans ses derniers moments. Il dit son échec par rapport à lui-même, mais aussi face au système, car certaines épreuves sont effectivement encadrées, limitées ou même situées à l'intérieur d'un cadre institutionnel.

5.2 Les quatre principaux caractères

C'est donc à partir de ce socle singulariste que certains caractères ont commencé à émerger et à se différencier. Même s'ils ont une base commune, ils se distinguent les uns des autres par le recours à des formes de dire-vrai spécifiques à chacun : selon le franc-parler utilisé pour faire face à l'épreuve (*parrésiate*), par la manière de l'affronter (enquêteur), en fonction de la nature du lien entre l'expérience singulière et le défi commun (militant); ou lorsque le rapport à soi et aux autres est abîmé et doit être reconstruit (éthique).

Les caractères *parrésiate*, enquêteur, militant et éthique sont parfois incarnés par un personnage réel et « tangible », mais le plus souvent, ils sont façonnés par les formes de dire-vrai qui s'agencent pour modeler les particularités du film, ses qualités propres. Comme le note Foucault à propos du prophète, du sage, du *parrésiate* et du technicien : « aussi distincts que soient ces rôles, et même s'il est vrai qu'à certains moments, dans certaines sociétés ou dans certaines civilisations, vous voyez ces (...) fonctions prises en charge en quelque sorte par des institutions ou des personnages très nettement différents, il faut bien remarquer que ce ne sont pas, fondamentalement, des personnages ou des rôles sociaux » (Foucault, 2009, p.26).

Pour les délimiter et les définir, un classement des formes de dire-vrai a été effectué à partir de chacun des trois piliers (cadrage, narratif et montage). Comme plusieurs formes se rapportent à deux, voire à trois caractères, c'est leur mise en relation, leur regroupement et parfois même leur absence qui a permis de tisser les liens qui les rassemble autour d'un axe commun.

Tableau 5.1: Les formes de dire-vrai pour chaque caractère

	PARRÉSIASTE	ENQUÊTEUR	MILITANT	ÉTHIQUE
CADRAGE				
Caméra-complice	X	X		X
Image-choc	X	X		
Image-symboles			X	X
Archives-preuves		X	X	
Reconstitutions		X		X
Acteurs		X		X
4 ^e dimension	X		X	X
Réflexivité	X			X
NARRATIF				
Narration				
• Qui dit tout	X	X	X	X
• Qui questionne		X		
• Qui dénonce			X	

• Qui poétise				X
Voix hors champ		X	X	X
Musique mélodramatique		X	X	X
Bruitage	X	X		X
Tekhnê à l'écran		X	X	
MONTAGE				
Rythme		X		X
Enchevêtrement				X
Coupes performatives	X		X	X
Distribution des preuves		X		
Temps présent	X	X	X	X

5.2.1 Le parrésiasite

Tableau 5.2: Le parrésiasite et ses formes de dire-vrai

PARRÉSIASTE	
Je pleure, Alexandre, Pinocchio, Les histoires, Antoine, Impetus, Ressources, J'ai placé, L'ampleur, Amina	
CADRAGE	<ul style="list-style-type: none">• Caméra-complice• Image-choc• 4^e dimension• Réflexivité
NARRATIF	<ul style="list-style-type: none">• Narration qui dit tout• Bruitage
MONTAGE	<ul style="list-style-type: none">• Coupes performatives• Temps présent

Le caractère *parrésiasite* teinte tous les films du corpus, à degrés divers et sous différentes formes. On le retrouve lorsque le cinéaste cherche à dire « toute la vérité, sans dissimulation, ni clause de style, ni ornement rhétorique qui pourraient (le) chiffrer ou (le) masquer ». Ce tout-dire socratique est repérable dans plusieurs formes de dire-vrai mobilisées par le cadrage, le narratif ou le montage.

D'abord, par la caméra qui s'invite dans l'intimité des protagonistes en filmant la vérité de leur visage en gros plan – ou en très gros plan. Le cinéaste capte le regard, l'émotion ressentie, sans camouflage ni flou pour brouiller l'image. La caméra ne se pose pas sur de grands groupes pour montrer « l'être des choses et du monde », elle filme plutôt un personnage ou deux à la fois, car elle « pointe vers des individus et des situations pour dire ce qu'ils sont en réalité » (Foucault, 2009, p.19), comme pour les témoignages d'enfants dans *Je Pleure* ou ceux de la thérapie de groupe d'Alexandre.

Ce caractère ne fait pas appel aux acteurs et ne présente pas de reconstitution visible pour illustrer une scène ou une pensée, car les protagonistes sont filmés dans *l'aléthês bios*, la vraie vie, avec une caméra qui s'adapte à leur mouvement, qui bouge avec eux, s'appuie sur une épaule comme dans *Pinocchio* ou devient les yeux d'Antoine lorsqu'il cherche Mme Rouski.

Pour montrer la vérité « sans réserve », le cadre est parfois traversé par le réalisateur ou un membre de l'équipe. Un accès est alors donné à la vérité du cinéaste à travers la « 4^e dimension ». Il se raconte lui-même ou interagit avec les personnages, mais c'est toujours l'opinion personnelle de celui qui parle. Il se dévoile et dit « ce qu'il pense, il signe en quelque sorte lui-même la vérité qu'il énonce, il se lie à sa vérité » (Foucault, 2009, p.12), et à celle du film qu'il réalise, comme dans *Pinocchio* et *J'ai placé*, aussi dans *Les histoires* et *Impetus*, deux films qui questionnent, en plus, le processus de création avec réflexivité.

Des images-chocs, dérangeantes, sont également utilisées pour dire la vérité crue sur un sujet ou pour illustrer une idée qui peut déranger, par exemple avec les animaux dans *Ressources* ou les mains de la mère qui vient de mourir dans *J'ai placé*. Le tout dire peut bousculer lorsqu'il a comme objectif d'éveiller les consciences, de contribuer à changer ce qui pose problème. Il prend alors une valeur prescriptive, mais « pour aider les hommes dans leur aveuglement [...] sur ce qu'ils sont sur eux-mêmes » (Foucault, 2009, p. 17). Celui qui l'utilise peut ainsi mettre sa relation avec les autres en danger, car une parole dure, directe est difficile à entendre, par exemple dans les groupes de parole de *Je Pleure*.

Le tout dire fait aussi l'économie d'artifices, par exemple par l'absence de relenti ou de musique pendant les témoignages dans *Je pleure* ou dans *Ressource*. Dans ce dernier, la vérité d'un son peut toutefois être soulignée avec du bruitage, lorsque le silence est brisé par le fort bruissement des feuilles de formulaires ou par le vent en rafale sur la neige.

Celui qui dit tout est devant l'écran, en synchronicité et en unicité avec ce qu'il énonce, il « parle en son propre nom », donc n'est pas médiateur comme le prophète. Il y a ainsi manifestation d'un « lien fondamental entre la vérité dite et la pensée de celui qui l'a dite » (Foucault, 2009, p. 13). Par exemple, *Je pleure* ou *Ressources* ne font pas appel à la *voix off*, ceux qui parlent le font directement, sans cachotterie, ils ne déguisent pas non plus leurs propos avec de la poésie, des analogies ou des symboles. Le caractère *parrésiate* implique un franc-parler. Le réalisateur de *J'ai placé* montre toute sa vulnérabilité lorsqu'il parle de son échec face à la mort de sa mère. Sandra confronte l'usurpateur d'Amina avec des mots crus et brutaux. Pinocchio, Alexandre, Antoine nomme la vérité sur eux-mêmes, franchement, devant la caméra et sans détour : mythomane, schizophrène, aveugle.

Le *parrésiate* parle clairement du présent, il ne dévoile pas le futur de façon énigmatique comme le prophète. Tous les films sont profondément ancrés dans « l'instant » du protagoniste principal, les références au passé sont mobilisées pour appuyer le présent seulement. Même dans *L'ampleur*, les projections et les craintes pour l'avenir sont rares. On est dans la vérité du deuil à faire en ce moment, devant la catastrophe qui se passe maintenant. Les changements climatiques ne sont plus prophétiques, ils sont là, aujourd'hui, et les personnages du film en sont conscients. Ils racontent leur histoire singulière en lien avec la perte d'un environnement commun. Ils sont ainsi confrontés à la solastalgie, un « sentiment de détresse spécifique (qui) émane de la manière dont les personnes vivent leur espace de naissance ou d'existence et composent, dans leur vie quotidienne, avec sa plus ou moins lente transformation » (Uhl et Niemeyer, 2023, p.2).

Les personnages de *L'ampleur* sont témoins directs de la disparition de leur milieu de vie, ils racontent ce nouveau présent à la caméra, pointent du doigt le chaos autour d'eux et chiffre les phénomènes à l'écran pour marquer l'ampleur du bouleversement en cours. Lorsqu'il y a solastalgie, « ce n'est pas l'ailleurs vers lequel (les personnes) sont parties qui semble étranger, mais le sol qu'elles foulent quotidiennement qui est devenu méconnaissable » (Uhl et Niemeyer, 2023, p.2). Pour dire la vérité sur leur détresse, deux

femmes endeuillées se confient à une spécialiste de l'éco-anxiété⁴⁰ autour d'une table de soutien portée par une trame narrative qui revient à intervalles réguliers du début à la fin du film. La présence d'un autre personnage est souvent nécessaire pour tout dire : il écoute, enjoint à parler et parle lui-même.

Ils sont plusieurs à jouer ce rôle essentiel dans les films à caractère *parrésiasite*. Par exemple, dans *Je pleure avec les professeurs*, la psychologue ou l'intervenante, le lien de confiance incite à parler, à tout dire, même ce qui est insoutenable. Ce sont aussi les intervenants dans *Ressources*, la sœur dans *Pinocchio*, la réalisatrice de *Les histoires*. Lors des échanges, l'image n'est pas altérée, le temps n'est pas transformé, sauf parfois en longs plans de caméra, sans coupure, pour souligner la vérité du jeu *parrésiasique*, comme dans *Ressources* lors du questionnaire sur la santé ou pendant le tour de magie avec les cartes dans *Pinocchio*. Lorsque ce caractère est présent, les trames ne sont pas nombreuses, sans trop d'histoires parallèles et d'entrelacements.

⁴⁰ Sally Gillespie, autrice et psychologue spécialiste de l'éco-anxiété

5.2.2 L'enquêteur

Tableau 5.3: L'enquêteur et ses formes de dire-vrai

ENQUÊTEUR Les histoires, Pinocchio, Amina, Antoine, J'ai placé	
CADRAGE	<ul style="list-style-type: none">• Caméra complice• Image-choc• Archives-preuves• Reconstitution• Acteurs
NARRATIF	<ul style="list-style-type: none">• Narration qui dit tout• Narration qui questionne• Voix hors champ• Musique mélodramatique• Bruitage• Tekhnê à l'écran
MONTAGE	<ul style="list-style-type: none">• Rythme• Distribution des preuves• Temps présent

L'enquête est à la source de l'émergence de ce caractère: le héros traque une vérité, et pour la trouver, il entreprend une recherche sur le terrain, il soumet les autres à l'examen et accumule des preuves pour résoudre l'énigme qui est au centre de sa quête. L'objectif de cette *plané* est bien sûr de dénouer une intrigue, mais il s'agit surtout d'une démarche qui permet au personnage principal de se (re)connaître pour mieux s'occuper de lui et des autres.

À l'image de Socrate qui parcourt Athènes pour « tester et éprouver la vérité de l'oracle » (Foucault, 2009, p. 76), les protagonistes mènent une enquête dans la ville ou par le monde pour découvrir leur propre vérité. Sur les pas du philosophe grec, ils ne se contentent pas de la traditionnelle « interprétation », et vont à la rencontre de plusieurs témoins pour entreprendre cette recherche sous « la forme d'une discussion, d'une réfutation possible, d'une preuve » (Foucault, 2009, p. 76). La réalisatrice de *Les histoires*, Sandra dans *Amina*, la sœur de Pinocchio questionnent plusieurs témoins et comparent le savoir d'autrui avec celui qu'elles croient avoir, c'est un « examen des autres en comparaison avec soi-même » (Foucault, 2009, p. 77). Le réalisateur de *J'ai placé* se questionne sur lui-même, sur ce qu'il sait et ne sait pas, il questionne sa mère, passe le personnel des CHSLD à l'examen pour comprendre, pour percer le mystère et naviguer à travers le système. Par souci pour lui, pour sa sœur, pour sa mère et à la toute fin, par souci pour tous ceux et celles qui sont décédés en résidence pendant la pandémie.

Par une narration-questionnement, le héros vérifie, par exemple, si les autres ont eu les mêmes doutes sur le père biologique, si la belle Syrienne a dupé tout le monde – et pourquoi –, si Pinocchio sait, comme sa sœur, ses parents et ses amis, qu'il joue avec la vérité. Questions, réponses et rapport à soi s'articulent tout au long des films avec ce caractère pour organiser la preuve et résoudre l'enquête. La sœur de Pinocchio ne cherche pas seulement à savoir qui est réellement son frère, elle veut aussi comprendre le lien que les autres entretiennent avec lui et leur propre rapport à eux-mêmes lorsqu'ils se questionnent sur sa vérité. Sandra est à la recherche du même regard sur soi, du même souci de soi.

Le tout dire est au cœur du narratif de l'enquête (il faut que le sujet, en disant cette vérité qu'il marque comme étant son opinion, [...] prenne un certain risque qui concerne la relation même qu'il a avec celui auquel il s'adresse (Foucault, 2009, p.12) », mais plusieurs jeux de vérité sont permis pour rythmer le récit et donner des airs de suspense à l'histoire. La *voix off* est fréquente et peut même représenter des témoins sans visage, enregistrés sur boîte vocale, comme pour les intervenants du réseau de la santé dans *J'ai placé*, ou avec Mme Rouski, qui laisse des messages intrigant à Antoine, avec son accent d'espionne russe.

La musique est utilisée pour mettre en valeur, révéler ou donner du poids aux indices importants. Par exemple, dans *Amina* ou dans *Les histoires*, la trame sonore donne une ambiance nostalgique aux faux échanges du passé avec l'amour perdu, puis elle devient rythmée lorsque l'enquête avance et que Sandra découvre de nouveaux témoins. Les bruitages permettent au cinéaste de surprendre ou de pointer telle ou telle preuve décisive : coup de fusil et moteur d'avion dans *Amina*, chronomètre angoissant dans *J'ai placé*. La *tekhne* à l'écran ponctue l'avancée de l'enquête avec des données sur l'espace-temps (noms des villes, périodes de l'année).

Le cinéaste aide le héros dans son enquête en mobilisant tous les indices qui pourront lui permettre de remplir sa mission semée d'embûches. La caméra est en gros – ou très gros – plan pour montrer la vérité d'un personnage, l'image-choc est utilisée pour appuyer un témoignage important (par exemple, les jeunes blessés ou les morts dans les manifestations syriennes d'*Amina*), la reconstitution et les acteurs sont essentiels pour monter la preuve, illustrer des faits encore inconnus ou suivre les traces de la *plané* qui avance (notamment dans *Les histoires*, *Amina*, *Antoine*)

Les archives-preuves sont particulièrement utiles pour corroborer un fait, un témoignage ou une image. Qu'elles soient rattachées à l'enfance de Pinocchio, tirées de l'actualité dans *Amina* ou tournées avec des acteurs dans *Les histoires*, les archives jouent le même rôle qu'un cheveu trouvé sur les lieux du crime ou qu'une image de caméra de surveillance : elles sont déposées en preuve contre un suspect.

Les indices « matériels » d'Antoine (clou, fleurs, feuilles, gouttes de pluie, oiseau mort) et la documentation papier ont la même fonction que les archives-preuves (journaux datés, billets de train, dépliants promotionnels de théâtre, etc.).

Pendant l'enquête, des indices sont disposés par le montage au bon moment, dans un ordre précis. La vérité est dévoilée au fil des révélations. Dans *Les histoires*, le récit est ficelé pour produire des rebondissements et créer la surprise : la mère est décédée, elle a été mariée une première fois, a perdu la garde de ses enfants, il y a plusieurs possibilités de père biologique, test d'ADN, etc. Même procédé dans *Amina*, alors qu'on découvre, au fil des indices distribués au compte-gouttes, qu'il y a eu arnaque et qui en était le responsable. Les trames narratives des films ayant ce caractère sont généralement multiples et entremêlées, comme autant d'indices accumulés, et le rythme est rapide, comme dans un *thriller*.

5.2.3 Le militant

Tableau 5.4: Le militant et ses formes de dire-vrai

MILITANT J'ai placé, Ressources, Je pleure, L'ampleur, Amina, Alexandre	
CADRAGE	<ul style="list-style-type: none">• Image-symbole• Archives-preuves• 4^e dimension
NARRATIF	<ul style="list-style-type: none">• Narration qui dit tout• Narration qui dénonce• Voix hors-champ• Musique mélodramatique• Tekhnê à l'écran
MONTAGE	<ul style="list-style-type: none">• Coupes performatives• Temps présent

Le caractère militant est présent lorsque le cinéaste relie explicitement la quête personnelle du héros à l'épreuve sociale à laquelle elle se réfère. Tous les héros du corpus affrontent un défi collectif, mais le film militant l'intègre à son récit : il le cadre, le narre et l'ordonne. Des liens sont faits en images, en sons, avec des coupes ou par l'entrelacement des trames entre l'individuel et le commun.

L'histoire implique un mouvement d'extrospection qui « propose à l'individu de s'approprier de façon singularisée la connaissance sociologique pour qu'il parvienne à comprendre les événements sociaux qui, tout en dépassant sa personne, n'en ont pas moins des conséquences importantes et parfois décisives pour lui » (Martuccelli, 2010, p.176). C'est donc une manière d'interroger un phénomène social pour mieux l'appréhender.

Le héros est face à une épreuve collective et il le sait, alors il s'y réfère, questionne, dénonce un système ou une situation. Par leur prise de parole, les réfugiés de *Je pleure* révèlent la réalité effroyable de la guerre et de la violence; à travers son expérience de fils-cinéaste, le réalisateur de *J'ai placé* lutte contre une institution qu'il considère opaque et indifférente aux « vieux » qu'elle prétend soutenir; les migrants de *Ressources* font face à un système qui les pousse dans un entonnoir mis en scène par les cinéastes tout au long du film, en plus d'être surligné au montage par des liens entre les humains, les animaux destinés à l'abattoir et les machines agricoles qui aspirent et pulvérisent la matière; et même si ce n'est pas au cœur de sa quête, Alexandre réfléchit, tout au long du film, au rôle joué par l'industrie pharmaceutique et médicale sur son bien-être.

La caméra ne suit pas les actions militantes d'un groupe, d'un mouvement ou d'une formation politique, elle est plutôt tournée vers le héros qui cherche à « s'émanciper » d'une situation qui échappe parfois à son contrôle. Comme le note Martuccelli : « La nécessité d'accorder plus de place aux dimensions personnelles dans les luttes sociales est devenue une nouvelle exigence de l'émancipation. Sans rompre avec l'action collective, la subjectivation est progressivement devenue aussi un projet individuel. Même lorsque la référence à l'action collective est présente, la tendance est à chercher un nouveau lien entre les dimensions du sujet collectif et du sujet personnel, en étudiant notamment les possibilités de construction de soi produites collectivement » (Martuccelli, 2010, p.185).

Entre le début et la fin du film, le héros pose des gestes, il est en action pour « agir autrement » et dénouer la situation qui pose problème : dans *J'ai placé*, le réalisateur filme sa sœur qui multiplie les appels téléphoniques; la psychologue de *Je pleure* forme les professeurs pour animer des groupes de parole et retourne à Beyrouth pour affronter les traumatismes de son enfance. Lorsque le personnage est « en action », la caméra prend un petit peu de recul et laisse le gros plan pour capter un personnage entier qui arpente une forêt calcinée, organise le déménagement de sa mère, marche dans la neige vers l'usine ou se balade dans la forêt amazonienne en voie de disparaître.

Dans les films qui ont ce caractère, les trames sont souvent entrecroisées pour mettre en parallèle l'expérience individuelle et l'épreuve collective, et comme le cadre n'embrasse qu'un ou quelques personnages, les cinéastes ont recours aux archives pour représenter les enjeux collectifs, par exemple : manifestation du Printemps arabe dans *Amina*, bombardements dans *Je pleure* ou *die in* dans *L'ampleur*. Dans ce dernier, seule la trame sur les victimes des changements climatiques est associée au caractère militant, car celle qui met en scène la sœur de la réalisatrice est plutôt enroulée sur elle-même, en mode introspection, ce qui empêche le dialogue avec l'épreuve sociale d'avoir lieu.

Généralement, la trame principale du film militant est en grande partie tissée autour du mode observation : « pas de commentaire en *voix off*, pas de musique ou d'effets sonores supplémentaires, pas d'intertitres, pas de reconstitutions historiques, pas de reconstitution pour la caméra et pas d'entrevue »⁴¹ (Nichols, 2017, p.132). Effectivement, la reconstitution est rare dans les films analysés qui ont ce caractère, mais la définition de Nichols est tout de même à nuancer. Les entrevues, notamment, ne sont pas totalement inexistantes, même si elles sont menées « sur le terrain », dans l'environnement des protagonistes, et sont de l'ordre du témoignage personnel, non de la transmission d'informations spécialisées. L'expert est d'ailleurs pratiquement absent, même lorsqu'il est question d'affronter des systèmes comme ceux de la santé et de l'immigration, ou face à un enjeu comme les changements climatiques. L'individu, celui qui a « vécu » l'expérience, devient spécialiste de la situation, il raconte, explique, porte le sujet. Si nécessaire, des informations « factuelles » sont inscrites à l'écran pour indiquer un lieu (villes ou pays dans *Amina* et *L'ampleur*); décrire un phénomène (la force des feux de forêt dans *L'ampleur*) ou transmettre des données quantitatives (le nombre de décès de personnes âgées pendant la pandémie dans *J'ai placé*).

⁴¹ Je propose une traduction

La musique mélodramatique est fréquente pour marquer l'étendue de la douleur, mais on ne retrouve pas « d'ornements » visuels ou rhétoriques, car le héros qui dénonce utilise le franc-parler, il dit le vrai, avec toute la violence et la dureté qui peuvent être portées par les mots, par exemple ceux au cœur des histoires personnelles des migrants dans *Ressources* ou des enfants dans *Je pleure*. Ces deux films sont d'ailleurs les seuls à ne pas avoir recours à la *voix off*. Les personnages parlent franchement à la caméra, ce qui dérange, choque parfois, mais qui donne ainsi un poids plus fort à la réalité dénoncée, sous la forme d'une « *parrésia* militante ».

Lorsqu'utilisée, l'image-symbole a comme fonction d'appuyer cette dénonciation en illustrant l'injustice visée par une analogie, une représentation, une métaphore. Par exemple, avec la vue fréquente du panoptique de la prison de Bordeaux dans *J'ai placé* ou par les gros plans de machines-spirale qui dirigent les ressources vers un anéantissement inéluctable. Ce dernier s'appuie également sur la longueur des plans pour donner de la force à la parole militante, notamment avec la « tournée » du chien dans l'étable ou l'observation des cochons qui engraisser dans l'enclos.

Le film militant est bien ancré dans le présent. Le passé, souvent raconté ou mis en images, représente l'élément déclencheur, le détonateur de l'épreuve vécu en ce moment. Le héros, parfois incarné par le cinéaste qui traverse la 4^e dimension, affronte son défi dans « la vie réelle », en posant des actions et en racontant son histoire simultanément.

5.2.4 L'éthique

Tableau 5.5: L'éthique et ses formes de dire-vrai

ÉTHIQUE Impetus, Alexandre, Antoine, L'ampleur	
CADRAGE	<ul style="list-style-type: none">• Caméra complice• Image-symbole• Reconstitution• Acteurs• 4^e dimension• Réflexivité
NARRATIF	<ul style="list-style-type: none">• Narration qui dit tout• Narration qui poétise• Voix hors-champ• Musique melodramatique• Bruitage
MONTAGE	<ul style="list-style-type: none">• Rythme• Enchevêtrement• Coupes performatives• Temps présent

Dans les films qui ont ce caractère, l'épreuve sociale est bien présente, mais le lien qui unissait le héros et les autres s'est brisé, cassé, effrité. À travers sa quête, il cherche donc à rebâtir ce rapport en passant par une (re)connaissance de soi, à travers une série de questionnements, de réflexions et par une « mise à l'épreuve de l'âme » (Foucault, 2009, p.80). Pour relever son défi, il se donne « La tâche de s'éprouver, de s'examiner, de se contrôler dans une série d'exercices bien définis face à la question de la vérité – de la vérité de ce qu'on est, de ce qu'on fait et de ce qu'on est capable de faire – (qui est) au cœur de la constitution du sujet moral » (Foucault, 2009, p.94). Tout au long du film, le héros se révèle ainsi à lui-même et arrive graduellement à s'occuper de lui, à se soucier de son âme et à se tourner de nouveau vers les autres.

L'épreuve traversée dans le film éthique est née d'un évènement qui pourrait être associé à l'idéal type existentiel décrit par Martuccelli, car une « rupture » a profondément transformé la vie de celui qui raconte : la mort de la sœur de *L'ampleur*, une peine amoureuse dans *Impetus*, une naissance prématurée pour Antoine, une crise de folie en mer de Chine pour Alexandre. Puis, chacun à sa manière tente de reconstruire, ou de remplacer, le lien social brisé, car l'épreuve n'est pas de reticoter le passé, mais de se reconstituer dans le présent. Même si la cécité, la santé mentale, la mort n'ont pas disparu à la fin du film, les protagonistes ont tout de même considérablement évolués face à l'épreuve.

Pour capter ce travail sur soi, la caméra se rapproche le plus possible des personnages, qu'elle cadre en gros et très gros plans (œil, cheveux, oreille, nuque). Le héros regarde au loin, à la caméra, il partage ses réflexions directement, mais le plus souvent en *voix off*. C'est toujours sa voix, il n'a pas besoin de médiateur, il est dans le présent et se lie à ce qu'il pense ou dit, mais sa narration est parfois enrobée de plusieurs jeux de vérité: reconstitution, acteur, 4^e dimension, réflexivité, image-symbole. Le cinéaste plonge dans l'intimité du héros et cherche à illustrer avec le plus d'outils possibles ses réflexions, questionnements, découvertes sur lui-même. Une pensée peut être illustrée par des instruments de navigation dans *Alexandre*, incarnée par une voiture, une ombre et une bouée pour Antoine, ou être métamorphosée en lézard dans *Impetus*.

Son questionnement sur lui-même permet au héros de jouer avec les frontières entre la réalité et la fiction. Il teste sa vérité avec des trames imaginaires, oniriques, il passe du flou au lumineux, de la poésie au dire-vrai, de l'aveu au silence. Antoine cherche son espionne imaginaire, tout en testant la relation « réelle » avec ses amis. Entre les rires et les chicanes, la classe de maternelle et le champ de fleurs, il se met à l'épreuve, dans les deux réalités, et apprend à se connaître, qu'il soit détective Beck le voyant ou Antoine l'aveugle. La réalisatrice d'*Impetus* écrit son film pour se remettre d'un chagrin d'amour et « réapprendre à vivre », tout en mélangeant la fiction, la réalité, une histoire racontée et une autre incontrôlée. Entre un champ sibérien, une scène « filmée sans toi », des images destinées à l'oubli, tout dans ce film, au fond, boude les conventions.

Avec le caractère éthique, on passe d'une trame à l'autre, souvent sans préambule. Les récits se côtoient, s'entrelacent, se superposent (observations sur le terrain, scènes de réflexivité ou jouées par des acteurs). La musique mélodramatique est partout, du début à la fin, à plein volume, collée à une image poétique, symbolique ou au ralenti. Beaucoup de mélodies « se chantent dans la tête » comme un « secret musical » pour mieux se soucier de soi-même. Le bruitage, comme tous les autres artifices, est très présent. Le vent souffle fort, la glace craque, l'horloge fait tic-tac, le train passe. Le héros réfléchit, se languit, et les sons augmentés en post-production le soulignent fréquemment.

Les procédés sur le réel sont nombreux, mais le rythme est lent, comme le héros qui cherche à se soucier de lui-même : l'actrice est figée devant sa machine à écrire et l'acteur avance aux pas du lézard dans *Impetus*, la sœur regarde le ciel au ralenti dans *L'ampleur*, Alexandre fume la pipe, tranquillement, caché derrière la fumée qui envahit le cadre, Antoine écrit son journal de bord en braille, sur sa grosse machine lourde. L'image prend son temps, comme pour permettre au moment d'introspection de se déplier.

Les lieux ne sont pas identifiés, il n'y a pas d'information à l'écran, la *tekhnê* n'est pas nécessaire, sauf pour le temps, parce qu'il est souvent lié à l'épreuve qui s'allonge et à la douleur qui reste. Il défile sur les horloges d'Alexandre, passe à travers les saisons et les fêtes d'Antoine, il est inscrit à l'écran entre les arrêts et reprises de tournages d'*Impetus*.

Le héros éprouve, beaucoup, dans le film éthique. Il se montre « sensible et vulnérable », car son « épreuve, c'est toujours quelque chose de difficile » (Martuccelli, 2010, p.114). Ses propos sont principalement personnels, liés à sa quête, ils ne sont pas militants, ne questionnent pas en entrevue « fixe », la narration est plutôt construite autour d'une confession, d'un aveu, mais par rapport à soi et à

la relation entre l'épreuve collective (santé mentale, deuil, handicap) et le héros. Antoine dit qu'il sait qu'il est aveugle, mais qu'il joue avec la réalité, Alexandre parle de la crainte que sa « folie » inspire aux autres, la réalisatrice d'*Impetus* dit ne pas savoir comment elle peut continuer à vivre en société. Un peu de sagesse se glisse parfois dans le récit, par exemple avec Antoine, alors qu'il parle en son propre nom, mais récite des poèmes un peu énigmatiques sur l'ordre du monde et des choses.

L'exercice de mise en commun des données démontre que tous les films du corpus sont influencés par le singularisme, en plus d'être associés, par les formes de dire-vrai qu'ils mobilisent, à un ou plusieurs des grands caractères identifiés: l'enquête, le militant, l'éthique et le *parrésiasite*. Ce dernier s'avère être présent, à divers niveaux, dans tous les films analysés. Il est visible au cadrage, impliqué au montage, se faufile dans le narratif, teinte l'histoire entière ou apparaît par surprise au détour d'une trame narrative superposée. Peu importe la forme de dire-vrai qu'il emprunte ou la manière dont il se manifeste, il est définitivement ancré dans l'ontologie du film documentaire social produit au Québec au XXI^e siècle.

À partir de ces constatations, les contours d'un mode documentaire en émergence commencent à se dessiner.

5.3 Le mode documentaire parrésiasique

Le parrésiasique est traversé par une structure singulariste et raconte une histoire à partir de l'expérience singulière d'un héros qui personnalise le récit tout en l'inscrivant dans une problématique sociale plus large. Il n'est pas générique, parle en son propre nom et cherche la reconnaissance du commun en liant sa souffrance à une épreuve collective. Il montre ce qui le différencie et prouve qu'il peut agir autrement devant les difficultés et les défis qui menacent l'aboutissement de sa quête. Dans ce mode documentaire, le réalisateur se lie de plus en plus à son propre film et peut même apparaître devant la caméra pour affronter lui-même les épreuves.

Le film parrésiasique se termine toujours par un retour sur l'expérience et par une évaluation du parcours du héros. Même si l'objectif formel de départ n'est pas toujours atteint, c'est plutôt le rapport à soi qui oriente le regard qu'il porte sur son cheminement. Avec ce mode, une place importante est accordée à la connaissance de soi et à la manière dont le porteur de quête tente de bien s'occuper de lui-même, de se soucier de lui et éventuellement des autres.

Peu importe la nature de l'épreuve, l'objectif à atteindre ou la forme choisie pour y arriver, le héros cherche, au fond, à découvrir la vérité sur lui-même, et c'est en mobilisant la notion de *parrêsia* qu'il tente de s'en approcher. Elle est déclinée sous toutes ses formes : visuelles, narratives ou dans l'ordonnance des trames entre elles. Le tout-dire, qui implique de dire « toute la vérité, sans dissimulation, ni clause de style, ni ornement rhétorique » (Foucault, 2009, p.11) est alors incarné par un gros ou très gros plan, une image-choc qui bouscule, un franc-parler ou un mot cru qui dérange. La *parrêsia* n'a pas toujours la même importance mais elle est partout présente, soit comme caractère principal, en tant que thème central ou simplement de passage, accroché à une forme de dire-vrai qui ensuite disparaît. On la retrouve lorsque le réalisateur traverse la 4^e dimension ou pendant un moment de réflexivité, révélant une preuve ou soulignant le temps présent, si important dans l'ensemble du corpus. Elle peut blesser aussi, par une parole ou une image, et mettre en danger la relation de celui qui la dit ou la montre avec celui qui l'entend ou la voie.

Selon le film ou les trames narratives qui le constituent, trois autres grands caractères sont repérables dans le mode parrésiasique. D'abord l'enquête, par laquelle le héros cherche la vérité en soumettant les autres à l'examen, en menant une *planê*. Il accumule ainsi des preuves pour résoudre l'énigme qui lui permettra de traverser son épreuve. Il veut dénouer l'intrigue, mais cherche surtout à mieux se connaître, à s'occuper de lui-même et des autres à travers son parcours. Ensuite, on peut déceler le caractère éthique, qui se développe autour de la notion du souci de soi. Le héros, par la mise en place d'un réseau de « pratique de soi » et grâce à une mise à l'épreuve de son âme et de celle des autres, souhaite recréer un lien social brisé. Finalement, le caractère militant est observable lorsque le lien entre le défi personnel et l'épreuve sociale est montré, narré ou ordonné. Le héros veut aider à changer ce qui pose problème, il est conscient que sa singularité s'inscrit dans un grand tout collectif et il le nomme, agit et dénonce.

CONCLUSION

Mon questionnement de départ s'appuyait sur un malaise ressenti en pratiquant mon métier, un inconfort nourri par la perception d'une distance entre le discours, qui affirme que le film documentaire dit la vérité sur le monde, et le travail de création, qui façonne le réel à chaque étape de la production. C'est en appréhendant cet écart, non pas à l'aide d'une analyse épistémologique du cinéma documentaire, mais avec une étude « aléthurgique » du film, donc en m'attardant à la manière de produire la vérité et aux formes qui s'en dégagent, que j'ai constaté que les formes de véridiction sont nombreuses et complexes. Les interventions sur le réel sont constantes – et nécessaires – pour faire du cinéma documentaire. Mais même si la vérité présentée est effectivement reconstruite, elle n'en demeure pas moins perçue et reçue comme « vraie ».

C'est donc en plongeant au cœur du processus de création qu'il a été possible d'observer les transformations, modulations, apparitions des formes de dire-vrai mobilisées par les cinéastes pour dire la vérité. L'analyse des différentes manières de capter, organiser et présenter la réalité a en effet révélé la présence de vingt-et-une formes de dire-vrai, qui ont ensuite été croisées et regroupées entre elles pour dessiner les contours d'un mode documentaire émergent au Québec au XXI^e : le parrésiasique.

Certains outils proposés par les études cinématographiques ont été utilisés – en plus de mon expérience comme cinéaste – lors de la première étape de l'analyse, afin d'identifier les occurrences dans les procédés de réalisation au cadrage, au narratif et au montage. Les inspirations théoriques ont ensuite été mobilisées pour apporter un regard sociologique sur les résultats obtenus.

D'abord, dans les films parrésiasiques, il y a une forte influence de la société singulariste. Même si le cinéma a souvent documenté un fait social à partir d'un personnage unique, les éléments identifiés dans le corpus vont au-delà de l'histoire biographique d'un individu, pour suivre les traces propres au singularisme telles que développées par Martuccelli (Martuccelli, 2010). Le personnage principal a un défi personnel à relever, il affronte des obstacles et avance « individuellement » sur un parcours semé d'embûches, mais son aventure s'inscrit toujours dans une plus grande épreuve sociale. Pour souligner encore davantage la force du singularisme, plusieurs cinéastes traversent même l'écran et deviennent les héros de leur propre quête. L'histoire - et sa construction – prennent alors un tournant performatif: le film devient l'outil pour affronter l'épreuve. Qu'il soit ou non devant la caméra, le cinéaste souhaite être

entendu, il ne cherche pas à s'isoler, il veut plutôt, avec son film, montrer qu'il peut agir autrement et partager ce qui le différencie, tout en maintenant un dialogue avec la société à laquelle il demeure lié.

Plusieurs formes de dire-vrai confirment cette tendance: la caméra filme un ou peu de personnage – non un groupe d'inconnus ou un mouvement ; la 4^e dimension est traversée dans plusieurs films du corpus; les épreuves (quête, défis, enquêtes), sont soulignées à l'écran avec des images-chocs ou symboliques, des archives-preuves, des narrations qui disent tout ou qui dénoncent, avec la disposition des preuves au montage, l'enchevêtrement des trames ou des coupes performatives. Le montage permet également d'organiser les trois éléments de la « structure narrative ternaire » (Martuccelli, 2010, p.83) : le début de la quête, les épreuves et la finale (l'évaluation). Le héros peut ainsi, dans chacun des films, être « jugé » ou faire lui-même le bilan de son aventure. Cette évaluation finale est parfois effectuée par rapport à une épreuve formelle (personnelle ou institutionnelle) généralement annoncée au début du film, mais un autre type de retour sur l'expérience a été observé : dans tous les films parrésiasiques, le héros se confronte à lui-même, il se questionne sur l'évolution de son rapport personnel à l'épreuve, qu'il ait ou non atteint son objectif initial. La forme de ce travail sur soi est variable selon le caractère du film étudié, mais l'analyse a permis d'en déceler plusieurs déclinaisons dans l'ensemble du corpus.

D'abord à travers l'enquête, menée à la manière de Socrate qui parcourt la cité pour vérifier la vérité de l'oracle. À l'image du philosophe antique, ce héros ne cherche pas à « interpréter », mais pose des questions et met les autres à l'examen pour connaître la vérité sur ce qu'ils savent sur eux-mêmes et sur le monde. Ce processus de véridiction permet aux personnages-enquêteurs de se connaître, de s'occuper d'eux-mêmes et de trouver la vérité à travers la forme socratique du souci de soi. La narration qui questionne tisse le récit qui a ce caractère, alors que l'organisation des preuves au montage structure l'énigme, elle-même soutenue par plusieurs formes de dire-vrai, comme des images-symboles, des archives-preuves, des reconstitutions ou même des mises en scènes jouées par des acteurs.

Les films ont un caractère militant lorsque la forme du rapport à soi implique un lien clair avec l'épreuve sociale que le héros traverse. L'enjeu commun et l'expérience personnelle sont alors mis en dialogue par l'image, la narration ou le montage. Ce type de travail sur soi demande des allers-retours entre la conduite du héros et une vision éclairée – et nommée – de l'épreuve sociale qui en limite les possibilités. Cette relation peut être soulignée par le héros lui-même ou par le cinéaste, qu'il soit ou non devant l'écran. La problématique collective est ainsi pointée du doigt, dénoncée, mais toujours à partir d'une expérience

singulière. Dans les films qui ont ce caractère, l'épreuve est illustrée avec des images-symboles, des archives-preuves, des mises en scène, des acteurs ou par le cinéaste qui traversent la 4^e dimension; elle est soulignée avec de la musique mélodramatique ou avec de la *tekhnê* à l'écran pour lier le commun et le singulier ou pour appuyer une dénonciation. Devant l'épreuve sociale, la caméra se fait moins complice et prend un peu de recul pour avoir une vue d'ensemble.

Dans les films qui ont un caractère éthique, le rapport à soi est plutôt de l'ordre de la (re) constitution du sujet moral. En affrontant les obstacles, le héros cherche à s'éprouver, à agir sur lui-même, à se connaître et à se transformer (Martuccelli, 2010). À travers sa quête, il souhaite se repositionner par rapport à un code, des valeurs, une trame sociale qui lui échappe. Il y a eu rupture dans son parcours et il se demande comment faire et quel type de conduite adopter pour recréer le lien avec les autres. Le héros – ou le cinéaste - utilise tous les moyens pour y arriver, alors les formes de dire-vrai sont nombreuses : reconstitution, acteur, réflexivité, 4^e dimension, image-symbole, musique mélodramatique, bruitage, poésie et enchevêtrements, etc. Il y a toutefois des absents, car la narration qui dénonce, la *tekhnê* ou les preuves ne sont pas nécessaires pour s'occuper de son « âme ».

Un autre caractère est essentiel au développement des pratiques de soi, et central à la recherche de vérité du sujet sur lui-même: le *parrêsia*ste, celui qui consiste à tout-dire. Tous les films du corpus ont ce caractère sous différentes formes: image-choc, caméra-complice, narration qui dit-tout ou montage articulé autour du temps présent. Dans les films à caractère *parrêsia*ste, l'Autre nécessaire pour dire vrai sur soi-même est incarné par le cinéaste ou par un personnage à l'intérieur du film. Lorsque le jeu *parrêsia*stique est accepté, il parle, enjoint à parler et accompagne beaucoup de moments de vérité.

Peu importe le caractère ou le sujet du film, l'ancrage clair dans le temps présent force à constater la quasi-absence de la prophétie, telle que décrite par Foucault (Foucault, 2009). Aucune forme de dire-vrai n'est tournée vers le futur pour dévoiler « ce que le temps dérobe aux hommes » (*Ibid*), et les personnages ne sont jamais en posture de médiation comme le prophète, au contraire, ils parlent et se lient à ce qu'ils énoncent, que ce soit en synchronisation ou en VO. La sagesse aussi se fait rare, car lorsqu'il y a des réflexions poétique ou énigmatique, elles sont tournées vers celui qui parle. Il singularise ainsi son propos en parlant de lui, non de l'ordre du monde et des choses. La *tekhnê* est également singularisée, elle n'est pas impersonnelle ou désincarnée, et lorsqu'elle est informative, c'est un savoir qui aide le héros dans sa quête ou qui le soutient face à une épreuve.

L'analyse a également permis de constater l'absence de deux « modes » inclus dans la classification de Nichols: l'explicatif et le participatif. D'abord, en se singularisant, le héros n'est jamais détaché de son sujet comme dans le mode participatif. Lorsqu'il intervient, il est impliqué directement et lié personnellement au problème, ou bien il est lui-même au cœur de l'intrigue. Lorsque des questions sont posées, elles se rapportent à l'épreuve du héros et si le cinéaste est devant l'écran, c'est pour porter sa propre quête, il est au centre de l'histoire.

Le mode participatif a donc tendance à glisser vers le mode performatif, très présent dans les films du corpus. Le cinéaste est alors émotivement impliqué, l'approche est clairement subjective et personnelle. Souvent, il va même plus loin que dans la définition de Nichols, qui précise que la performativité du cinéma n'a pas d'impact sur le réel, ne « change pas les choses comme ce qu'on entend généralement pour un discours performatif »⁴² (Nichols, 2017, p.150). Avec le mode documentaire parrésiasique, certains films vont jusqu'à devenir un outil pour le cinéaste, qui l'utilise pour changer le cours de sa propre histoire. Il se rapproche ainsi du cynique antique qui « ne se contente pas de coupler ou de faire se correspondre, dans une harmonie ou une homophonie, un certain type de discours et une vie conforme aux principes énoncés dans le discours. (il) lie le mode de vie et la vérité sur un mode beaucoup plus serré, beaucoup plus précis. Il fait de la forme de l'existence une condition essentielle pour le dire-vrai. [...] Il fait encore de la forme de l'existence une façon de rendre visible, dans les gestes, dans les corps, dans la manière de s'habiller, dans la manière de se conduire et de vivre, la vérité elle-même. En somme, le cynisme fait de la vie, (...) du bios, [...] une aléthurgie, une manifestation de la vérité » (Foucault, 2009, p.159). En documentant sa propre recherche de vérité, le cinéaste incarne alors lui-même son histoire, donc réalise son film « sous la forme d'une manifestation d'existence » (Foucault, 2009, p. 200).

Dans les dix films du corpus, il n'y a pas non plus de trace du mode explicatif. La *voix off* n'est jamais impersonnelle et lointaine, on connaît toujours celui qui parle, c'est le héros ou le cinéaste-héros, on le voit, on suit son aventure. Les protagonistes ne sont pas détachés d'une réalité qu'ils voudraient expliquer scientifiquement. Ils narrent eux-mêmes le récit, donnent leur opinion et éprouvent des émotions. C'est la rencontre entre le singularisme et la *parrésia*, il n'y a aucune place pour « l'enseignement de faits extérieurs » (Nichols, 2017, p.122). Le héros prend un risque en se liant à la vérité qu'il énonce. Les faits, l'information ou les preuves présentés sont rattachés au héros et à sa quête.

⁴² Je propose une traduction

Par contre, lorsque le cinéaste traverse la 4^e dimension et qu'il réfléchit en plus au film en construction, on se rapproche du mode réflexif décrit par Nichols. Toujours en quête de plus de vérité, le cinéaste questionne sa propre démarche et présente l'envers du décor. Non seulement il veut montrer la vérité de sa propre histoire, mais il veut aussi tout dire sur son film. Le mode observation est également très présent, on le retrouve dans tous les films, comme une colonne vertébrale qui porte le cinéma documentaire depuis l'arrivée de la caméra légère et de la synchronisation de l'image et du son. Chaque film du corpus a au moins une trame narrative en mode observation et, même s'il y a de plus en plus d'intervention sur le réel, on continue à garder cette fenêtre ouverte sur le « terrain », en filmant les personnages dans leur environnement, dans leur intimité.

Finalement, certains éléments du mode poétique sont identifiables, surtout pour adoucir l'effet choc de la *parrêsia* ou pour donner une pause au héros, qui s'éloigne du moment présent pour un court instant, même si la poésie dite ou montrée est toujours en relation avec son épreuve. Le mode poétique est particulièrement repérable dans les films au caractère éthique, car « nous apprenons (...) par l'affect ou le sentiment, en acquérant un sens de ce que l'on ressent lorsque l'on voit et expérimente le monde d'une manière particulière et poétique » (Nichols, 2017, p.117).

Même si les personnes réelles sont encore de loin majoritaire, les acteurs, absent des modes documentaires développés par Nichols, font souvent leur apparition dans les films à l'étude, ce qui ébranle aussi la définition de Grierson, dans laquelle il affirme qu'un « film documentaire ne fait pas appel à des comédiens » (Grierson, 1932). Les acteurs du corpus n'ont toutefois pas d'histoire « autonome », leur fonction est de contribuer au récit de vérité du héros et de le soutenir dans son épreuve en interprétant un personnage manquant, mais nécessaire à l'histoire: un mort, un fantasme, une enfance à la pêche.

Le « traitement créatif du réel » (Grierson, 1932), deuxième élément de la définition de Grierson, est encore indispensable à la production documentaire, et les résultats obtenus confirment qu'aujourd'hui, plus que jamais, le cinéaste agit sur la réalité filmée. Il abaisse les frontières entre réalité et fiction, jongle avec les artifices et pousse la mise en scène beaucoup plus loin que l'igloo reconstruit de Flaherty. Pourtant, malgré le nombre important de procédés utilisés pour « modifier » le réel, la recherche de vérité est toujours au cœur des préoccupations du cinéma documentaire, et se niche, en quelque sorte, dans les formes de dire-vrai qu'il choisit pour s'en approcher. L'émergence d'un nouveau mode documentaire évoluant sur une base singulariste et constitué en son essence par la *parrêsia* le démontre bien.

Pour arriver à « tout dire », le cinéaste utilise les nouveaux moyens techniques à sa disposition, mais il fait aussi – et surtout – appel à son imagination, en jouant avec les règles établies et en repoussant les possibles pour aider son héros à mieux se connaître et à se rapprocher de sa vérité (toujours extrospective et transcendant l'individu). Le très gros plan ou la superposition multiple de trames narratives sont davantage de l'ordre de la construction du récit que le fruit d'une nouvelle technologie. La manière de raconter se transforme et modifie le processus de production de la vérité, ce qui confirme l'énoncé de Foucault cité au départ : la vérité, au-delà de sa forme directe, est le résultat d'un système de contraintes complexes en constante transformation avec « des savoirs, étudiés dans la spécificité de leur véridiction; des relations de pouvoir, étudiées (...) dans les procédures par lesquelles la conduite des hommes est gouvernée; et enfin des modes de constitution du sujet à travers les pratiques de soi ». (Foucault, 2009, p.10).

Le cinéma est ainsi profondément ancré dans la société qu'il s'aventure à documenter. Il est influencé par son mouvement, en suit les principaux courants et entretient une discussion constante avec le monde dans lequel il évolue en cherchant, toujours, à le révéler dans sa vérité. Les films analysés dans ce mémoire étaient ciblés géographiquement, mais la multiplication des propositions d'ici et d'ailleurs montre bien que les formes de véridiction à l'œuvre sont nombreuses, diversifiées, audacieuses et que leur abondance n'éloigne pas nécessairement le cinéma documentaire de la vérité. Pour moi, cette longue réflexion a commencé derrière l'œil d'une caméra il y a quelques années, et elle me réconcilie avec un genre qui, au fond, malgré ses prétentions, fait preuve d'une immense créativité pour se rapprocher d'une réalité qu'il a toujours modifiée et qu'il façonnera encore selon son époque et au gré de la société qui le porte. Comme la métallurgie, la vérité est ainsi produite, mais n'en demeure pas moins « vraie ».

Alors, finalement, à chacun son tigre.

ANNEXE A
FILMOGRAPHIE

Alexandre le fou Pedro. Pedro Pires (réalisateur). (2019). Pedro Pires

An inconvenient truth. Davis Guggenheim (réalisateur). (2006). Lawrence Bender Productions

Antigone. Sophie Deraspe. (réalisatrice). (2019). Corporation ACPAV Inc.

Antoine. Laura Bari (réalisatrice). (2008). EyeSteelFilm, Besofilm.

A Trip down memory lane. Arthur Lipsett (réalisateur). (1965). ONF.

Beyond paper. Oana Suteu Khintirian (réalisatrice). (2021). ONF.

Ce qu'il reste de la folie. Joris Lachaise (réalisateur). (2014). KS Visions, Babel XIII.

Fantastic Fungi. Louie Schwartzberg (réalisateur). (2019). Moving Art.

Fire of love. Sarah Dosa (réalisatrice). (2022). Sandbox Films Intuitive Pictures, Cottage M.

Framerate: pulse of the earth. Matthew Shaw, William Trossel (réalisateur). (2022). ScanLAB Projects.

Impetus Jennifer. Alleyn Jennifer (réalisatrice). (2018). Jennifer Alleyn.

J'ai placé ma mère. Denys Desjardins (réalisateur). (2023). Centaure films.

Je pleure dans ma tête. Hélène Magny (réalisatrice). (2021). ONF.

L'ampleur de toutes choses. Jennifer Abbott (réalisatrice). (2020). ONF

La parfaite victime. Monic Néron et Émilie Perreault (réalisatrices). (2021). Cinémaginaire.

La vierge, les coptes et moi. Namir Abdel Messeeh (réalisateur). (2011). Oweda Films, Doha Film Institute, Maison de l'image Basse-Normandie.

Le plan sentimental. Jacque Leduc (réalisateur). (1978). ONF.

Le profil Amina. Sophie Deraspe (réalisatrice). (2015). Esperamos.

Les histoires qu'on raconte. Sarah Polley (réalisatrice). (2017). ONF.

Les plages d'Agnès. Agnès Varda (réalisatrice). (2008). Ciné-Tamaris, Arte France Cinéma.

Minino macho, Minino Fêmea. Pedro Costa (réalisateur). (2005). Ventura Film GmbH, Pandora Film.

Octopus my teacher James Reed, Pippa Ehrlich (réalisateurs). (2023). Craig Foster, The Sea Change Project, Off the Fence.

One man dies a million times. Jessica Oreck (réalisatrice). (2019). Myriapod Productions.

Pinocchio. André-Line Beauparlant (réalisatrice). (2017). Coop vidéo de Montréal.

Rechercher Victor Pellerin. (réalisatrice). (2006). Les films Siamois.

Ressources. Hubert Caron-Guay et Serge-Olivier Rondeau (réalisateurs). (2021). Les Films de l'Autre.

Space Metropoliz. Fabrizio Boni et Giorgio de Finis (réalisateurs). (2011). Irida Produzioni.

Stop filming us. Joris Postema (réalisateur). (2020). Janneke Doolaard production.

Tahrir, Place de la libération. Stefano Savona (réalisateur). (2011). Picofilms, Dugong Films.

Tangerine. Sean Baker (réalisateur). (2015). Through Films production.

The color of ink. Brian D. Johnson (réalisateur). (2022). ONF, Canada Sphinx Production.

The edge of democracy. Petra Costa (réalisatrice). (2019). Busca Vida Filmes

Tenir tête. Mathieu Arsenault (réalisateur). (2019). InformAction.

Une fenêtre ouverte. Khady Sylla (réalisatrice). (2005). Production Athénaïse, Guiss Guiss Communication.

Visages, villages. Agnès Varda (réalisatrice). (2017). Aeternam Films, Cofinova 10.

RÉFÉRENCES

- Barsam, R. M. (1992). *Non-fiction film: a critical history revised and expanded*. Indiana university press.
- Barthes, R. (1998). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Cahier du cinéma. Éditions Gallimard.
- Besson, R. (2015). *Pierre Sorlin, introduction à une sociologie du cinéma*. Les comptes rendus. Open edition journals. <https://doi.org/10.4000/lectures.17480>
- Besson, R. (2015). Séverine Graff, Le cinéma-vérité. Films et controverse. Note de lecture. Open edition journals. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3574>
- Bizern, C. (1999). *Le documentaire au cinéma du réel*. Regards.fr. <http://www.regards.fr/archives/archives-web/le-documentaire-au-cinema-du-reel,1300>
- Boily, C. (2010). *La représentation du réel dans le cinéma direct : à la jonction de la pratique et de la théorie documentaire*. Mémoire. Université du Québec à Montréal, maîtrise en communication.
- Boltanski L. et Chiapello E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Éditions Gallimard.
- Borges, J.L. (2019). *Le Sud*. (Traduit par Paul Verdevoye et Roger Caillois, révisé par Jean Pierre Bernès). Éditions Gallimard.
- Bourdieu, P. (1971). Le marché des biens symboliques. *L'année sociologique*, (n° 22). Presse universitaire de France. 49-126.
- Campbell, J. (2013). *Le héros aux mille et un visages* (Henri Crès, trad. Publication originale 1949). J'ai lu.
- Coulombe, M. (2022). *Le Québec au cinéma. Ce que nos films disent de nous*. Édition Saint-Jean.
- Cox, K. (2002). La production documentaire au Québec et au Canada : phase 2. Observatoire du documentaire. <https://obsdoc.ca/publication/la-production-documentaire-au-quebec-et-au-canada-phase-2/>
- Darré Y. (2006). *Esquisse d'une sociologie du cinéma*. Actes de la recherche en sciences sociales, 1-2 (n° 161-162). 122-136.
- De Heusch, L. (1992, octobre). *Naissance du cinéma documentaire sociologique en Europe*. Fondation Henri Storck. Conférence Grenade. <https://fondshenristorck.be/autres/luc-de-heusch/textes/ecrits/naissance-du-cinema/>
- Deleuze, G. (2019). *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Les éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2021). *L'image-temps. Cinéma 2*. Les éditions de Minuit.
- Foucault, M. (1993). *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.

- Foucault, M. (2001). « L'écriture de soi » (1983), dans *Dits et écrits II*. 1976-1988, Paris, Gallimard. 1235-1249.
- Foucault, M. (2022). *L'archéologie du savoir*. Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (2009). *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et les autres II*. Gallimard-Seuil.
- Froger, M. (2003). *Pour la suite du documentaire*. Ciné-Bulles, 21 (n° 2). 26–27.
<https://www.erudit.org/fr/revues/cb/2003-v21-n2-cb1089878/33383ac/>
- Graff, S. (2011). *Cinéma-vérité ou cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ?* Open edition journals. Décadrages, cinéma à travers champs. 32–46.
<https://doi.org/10.4000/decadrages.215>
- Grierson, J. (1932). First principal of documentary. Barsam, R. M. (1976). *The nonfiction film theory and criticism*. E.P. Dutton & Co.
- Grierson, J. (1933). *The documentary producer*. Cinema Quarterly.
- Hastie, A. (2013). The vulnerable spectator: vagaries of memory, verities of form. *Film Quarterly*, 67 (n° 2). 59–61. University of California press. <https://doi.org/10.1525/fq.2014.67.2.59>
- Heidegger, M. (1986). *Les chemins qui mènent nulle part*. (traduit par Wolfgang Brokmeier). Éditions Gallimard.
- Hentsch, T. (2005). *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Les presses de l'Université de Montréal.
- Hoggart, R. (2006). *Mass Media in a Mass Society*. Royaume-Uni: Bloomsbury Academic. Bloomsbury publishing.
- Jacquinet, G. (1994). *Le documentaire, une fiction (pas) comme les autres*. Université de Paris VIII.
- Kracauer, S. (2010). *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. (Blanchard B. et Orsoni C., trad). Flammarion.
- Krajewski, P. (2020). Vertov ou l'apothéose de l'appareil. *Appareil* [en ligne], Open edition journals. 22.
<https://doi.org/10.4000/appareil.3457>
- Lill Rajala, A. (2017). *Documentary film, truth and beyond on the problems of documentary film as truth-telling*. Degree thesis film & television. Arcada University of applied sciences – Helsinki.
- Martuccelli, D. (2010). *La société singulariste*. Individu et société. Armand Colin.
- Martuccelli, D. (2015). « Les deux voies de la notion d'épreuve en sociologie », *Sociologie*, 6 (n° 1), 2015, pp.43-60.

- Merkel, A. (2020). Truth and Fiction in Documentary Film: Stories We Tell. *OSU film studies blog*. The Ohio State University. <https://u.osu.edu/english6778autumn2020/2020/11/03/truth-and-fiction-in-documentary-film-stories-we-tell/>
- Metz, C. (1996). Quelques points de sémiologie du cinéma. *La linguistique*, 2 (n° 2). Presse universitaire de France. 53-69.
- Morin, E. (1978). *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie* (2^e édition, augm.). Collection Arguments. Les éditions de minuit (publication originale en 1956). XIII et X.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*, (2^e édition). Indiana University Press.
- Nichols, B. (2016). *Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary*. University of California Press.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary* (3^e édition). Indiana University Press.
- Nietzsche, F. (2020). *Vérité et mensonge au sens extra-moral. Langage et métaphore*. (traduit par Marc de Launay). Éditions Desclée de Brouwer.
- Niney, F. (2010). L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire, Bruxelles, De Boeck. *Medium* 3. 340-354.
- Noppen, P.-F. (2020). Le langage des images : schématisme, cinéma et régression chez Adorno. *Théorie critique de la propagande* [en ligne]. Éditions de la Maison des sciences de l'homme. <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.25149>
- Observatoire de la culture et des communications du Québec. (2017). *Étude sur le nombre de longs métrages produits selon le principal marché, le genre et le format*. Institut de la statistique du Québec. Gouvernement du Québec.
- Otero, M. (2012). *Repenser les problèmes sociaux. Le passage nécessaire des populations « problématiques » aux dimensions « problématisées »*. Open edition journals. SociologiesS. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4145>
- Otero, M. (2021). *Foucault sociologue. Critique de la raison impure*. Presse de l'Université du Québec.
- Piault, M.-H. (2011). Vous avez dit fiction ? À propos d'une anthropologie hors texte. *L'Homme*. 198-199, 159-190. <https://doi.org/10.4000/lhomme.22739>
- Robles, A. et Savelli J. (2014). *Histoire du cinéma documentaire : 1878, galop du cheval et 1888-1894, chute du chat*. Université Populaire des images. <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-documentaire>
- Sellier, G. (2005). *Gender studies et études filmiques*. Cahiers du Genre. (n° 38). 63-85. DOI : <https://doi.org/10.3917/cdge.038.0063>
- Sorlin, P. (2015). *Introduction à une sociologie du cinéma*. Collection d'esthétique. Klincksieck.

- Sperling, N. (2013, 21 mai). Sarah Polley reveals moviemaking secret about Stories We Tell. Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-xpm-2013-may-21-la-et-mn-sarah-polley-secret-stories-we-tell-20130520-story.html>
- Uhl, M. et Niemeyer, K. (2023). Solastalgie. *Anthropen, Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain*. Université Laval. <https://doi.org/10.47854/anthropen.v1i1.51945>
- Froger, M. et Berthet, F. (2018). *Le partage de l'intime : Histoire, esthétique, politique : cinéma*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal. 131-147.
- Utterback, A. S. (1977). The Voices of the documentarist. *Journal of the university film association*, 29, (n° 3). University of Illinois Press. 31-35.
- Winston, B. (2009). Claiming the real II. Documentary: Grierson and beyond (3e édition). British film institute.histoï"
- Yung Soo K. et James D. K. (2013). *Photojournalist on the Edge: reactions to Kevin Carter's Sudan famine photo*. Visual communication Quarterly. 205-219. <https://doi.org/10.1080/15551393.2013.849980>