

# **Le r cit filmique entre le documentaire et la fiction**

**Par Ahmed Bedjaoui**

**Professeur. FSIC Alger03**

D s l'apparition du cinématographe, le film a fait intrusion dans la vie quotidienne des Algériens. En effet, Promio et Mesguish, deux des principaux opérateurs des équipes Lumi re ont rapidement élu domicile dans le quartier de Bab el-Oued Alger. Ce qui leur a permis de réaliser de nombreux films dans plusieurs villes du pays. Répertoriés la cinémath que algérienne, ces petits films de 90 secondes, sont des documents qui nous renseignent sur la société de ces grandes cités. On y voit comment s'habillait ou se dépla aient, il y a plus d'un si cle les citoyens. On aurait pu s'attendre ce que les opérateurs privilégient la population européenne, mais ce n'est pas le cas. Je ne partage pas le point de vue de certains de mes coll gues qui classent ces quelques vues dans la rubrique du cinéma colonial avec toute la connotation de haine que cela induit. Je pense au contraire, que ces petits films sont les premiers et les derniers exemples d'un cinéma marqué par l'innocence. A l'époque, les chargeurs ne permettaient qu'un plan unique d'une minute et demie, enregistré sur la pellicule partir d'un angle unique, ce qui excluait le choix d'un point de vue complexe et exclusif que le montage permettra avec Méli s ou Porter. Les chasseurs d'images incarnent le r ve de tous les documentaristes et partisans du cinéma vérité, de capturer le réel dans son opacité. Ils ont pendant des années, veillé restituer ou reproduire ce qui leur semblait tre la réalité. Pour cela, ils optaient pour des plans larges de groupes humains plut t que des individus, ce qui garantissait une profondeur de champ importante. L'exemple

typique réside dans « *A Nymph of the Waves* » (1903), des opérateurs Edison ou « l'Entrée du train en gare de la Ciotat » (1895) des cameramen Lumière. Dans les deux cas, les spectateurs ont cru que les vagues ou le train allaient les renverser. Plus d'un siècle plus tard, les entrées de train dans une gare sont toujours filmées sous le même angle et le train est resté un élément cinématique et un milieu dramatique privilégiés pour les films de suspense en particulier.

Poser au début du vingtième siècle sa caméra à l'angle d'une rue de New York ou de Bombay, apportait des informations réelles sur la nature des comportements de leurs habitants. En réalité, les inventeurs du cinéma n'avaient d'autre ambition que de fixer sur de la pellicule l'image photographique en mouvement. En ce sens, le cinéma est une découverte sans autre invention puisqu'il ne fait que continuer la tradition photographique qui a fasciné le 19<sup>ème</sup> siècle. La capacité du cinéma de reproduire une illusion de réalité a poussé les premiers critiques, à faire du documentaire l'art de l'objectivité. Il semble qu'il y ait ici confusion entre l'objectivité (qui est une vue de l'esprit) et l'innocence des premiers temps. C'est cette fragile innocence du regard que certains cinéastes essaient de temps en temps de capturer. Dans « *Smoke* » de Wayne Wang<sup>43</sup>, film de pure fiction, Auggie (Harvey Keitel) montre l'écrivain Paul (William Hurt) les albums des centaines de photos que tous les jours il prend en un seul exemplaire depuis des années. 8h précises depuis le même angle, au coin de sa boutique dans Brooklyn. Paul trouve que les photos sont les mêmes et ennuyeuses, jusqu'au moment où il aperçoit sur l'une d'elles, l'image de sa femme décédée dans un hold-up qui a mal tourné. C'est alors que la réalité s'empare de la fiction sous l'angle de l'innocence passagère. Le cinéaste capte également des instants

---

<sup>43</sup> Wayne Wang "Smoke", script de Paul Auster, 1995 adapté de sa nouvelle *Auggie Wren's Christmas Story*, 1990

fugitifs qui nous renseignent sur la vie quotidienne de Brooklyn que décrit dans ses romans l'auteur (Paul Auster). Tout cinéaste, même le plus extravagant et le plus imaginatif, tentera un moment ou un autre, d'introduire une dose de documentaire pour donner du sens à sa fiction.

## La grande aventure du documentaire

Avec l'évolution des moyens et techniques d'expression cinématographiques, les cinéastes se sont ouverts des champs et des options d'écriture très variés. Dans des pays comme les États-Unis, la fiction et le muet ont permis de conquérir des publics essentiellement composés d'immigrés et parlaient pas forcément l'Anglais. Mais les véritables héritiers des opérateurs Lumière, Edison ou Pathé sont apparus avant l'avènement du parlant. Le fait que les cinéastes ne pouvaient s'appuyer sur la parole, les a obligés « donner à voir » plutôt que de décrire. Ces pionniers s'appelaient Dziga Vertov ou Robert Flaherty. C'est en propos de ce dernier que John Grierson évoqua clairement la qualification de documentaire pour définir « Moana » tourné par Flaherty en 1926 dans les Samoa. Grierson définit alors le documentaire comme le « traitement créatif de l'actualité », mais sans en exclure une part de fiction ou de « re-création »<sup>44</sup>. Flaherty est l'un des premiers documentaristes à produire pour des grands studios des docu-fictions et même des ethno-fictions bien avant Jean Rouch. Au départ, le documentaire, souvent assimilé au reportage, est couramment considéré comme plus proche du réel et de la vérité. Depuis les débuts, on a beaucoup parlé des frontières qui séparent le documentaire de la fiction mais sans jamais les définir avec clarté. En tournant *Nanouk l'Esquimau* en 1922, Flaherty utilisait la direction d'acteurs pour faire « jouer » ses protagonistes, quitte à modifier la réalité en tentant de la reconstituer, telle qu'il l'imaginait. C'est ainsi qu'il enleva aux chasseurs de morses les fusils dont ils se servaient alors. Pour les besoins du film et d'une « authenticité » liée à la tradition historique, ces chasseurs durent ainsi se servir de harpons qu'ils n'utilisaient plus depuis longtemps. Dans la scène de la chasse au phoque on voit Nanouk tirer sur une corde au bout de laquelle, il y

---

<sup>44</sup> John Grierson, ("the Moviegoer") « Flaherty's Poetic Moana », *New York Sun*, 8 février 1926

a un phoque qui *en réalité* est déjà mort. Ces deux scènes nous montrent bien les limites de la pure captation du réel telle que voulue par l'esprit documentaire. Peut-on pour autant parler de « manipulations » ? Flaherty a sans doute voulu montrer comment les Esquimaux du Nord Canadien ont vécu et chassé pendant des siècles et la vraie question qui se pose est la même que pour le respect des lois : faut-il demander au documentaire de s'en tenir à un réel improbable ou au contraire transposer le réel en réalisme en respectant **l'esprit** et non **la lettre** du documentaire. Le malentendu vient du fait que la photo n'est pas le réel, mais une représentation fugitive qui peut ressembler à la réalité sans être la réalité.

### **Reportage, mensonge et objectivité**

Si les ancêtres des documentaristes étaient déjà des reporters, ils ne faisaient que re-porter (au sens étymologique de port en port) un spectateur distant, un fragment de la réalité qu'ils avaient vue, mais qui renaît chaque fois que la scène sera projetée sur un écran. Comme pour le journalisme, de l'objectivité est une fausse réponse à la vraie question qui est celle de la précision. Ne serait-ce que par le choix du cadre (excluant certaines parties du champ visuel), une image n'a rien d'objectif. Elle n'est en réalité que le résultat d'un ensemble de choix techniques et de représentation. Un cinéaste, qu'il s'exprime par la fiction ou le documentaire, ne fait que proposer à son public une représentation du monde, qui sera forcément différente si le même sujet était réalisé par quelqu'un d'autre. C'est justement cette multitude de représentations qui fait la magie du cinéma et ses affinités avec le sentiment de liberté.

On ne demande pas à un journaliste reporter ou à un documentariste d'être objectif, mais d'être précis et de contrôler ses sources. Le mythe de l'objectivité a mené à une subjectivité construite et mensongère. C'est cette attitude qui a mené tant de reporters

reconstituer des scènes de bataille telles qu'ils pensaient qu'elles s'étaient déroulées. Comme Flaherty, ces documentaristes ou reporters sont pris entre la perception qu'ils ont du sujet et celle qu'ils imaginent comme étant l'attente ultime du public auquel ils destinent l'œuvre finie. Mais certains, Timisaora lors de la chute du régime communiste de Ceausescu, ont cru servir leurs idées en filmant des cadavres qu'ils avaient sorti des morgues pour faire croire un massacre qui n'avait jamais eu lieu. Lors de la guerre des six jours, un photographe a façonné la perception de toute une génération (au moins) d'Occidentaux en alignant dans le désert, des milliers de chaussures, sensées être celles des soldats Arabes en fuite devant les armées israéliennes. D'autres ont reconstitué au cœur des Etats-Unis, de vraies batailles hollywoodiennes pour simuler le bourbier dans lequel les Soviétiques s'étaient englués en Afghanistan. D'un autre côté, beaucoup croient encore, que les images qu'Eisenstein avait filmées de la révolution d'Octobre 1917, étaient des vues prises sur le vif. En réalité, elles ne sont (comme tout ce que faisait l'auteur de « *Potemkine* »), que le produit d'une mise en scène très élaborée et préalablement story-boarded (dessinée). Son contemporain Dziga Vertov a consacré sa vie au documentaire dont il a fait (en l'assumant pleinement) une arme de pure propagande.

Ainsi donc, **la frontière qui sépare le documentaire de la fiction est elle-même une fiction**. Le mythe critique des Cahiers du Cinéma, Jean Louis Comolli déclarait très justement lors du festival de Lussas en 1997 : "La question du vrai ou du faux au cinéma est un faux débat. C'est ne pas tenir compte de l'ambiguïté fondamentale de la représentation. En dernière analyse, c'est au spectateur de décider ce en quoi il veut croire ou non".<sup>45</sup> En rappelant le rôle du spectateur dans la réception du film et donc de sa

---

<sup>45</sup> Etats généraux du film documentaire de Lussas 1997, rapporté par Nicolas Philibert l'Université Populaire de Caen

renaissance, Comolli a raison de recentrer le débat autour du vrai enjeu du documentaire qui est sa perception par le ou plutôt les publics. Lors des premières décennies de l'aventure cinématographique, tout était objet de curiosité et de découverte ; également d'inventions d'idées cinématographiques nouvelles capables de surprendre le spectateur. Avant l'avènement de la télévision, les distributeurs présentaient souvent des documentaires comme spectacle principal. On oublie trop souvent que le spectateur recherche avant tout une bonne histoire qui puisse le surprendre et assouvir sa curiosité. Lorsque Flaherty opérait quelques aménagements dans « *Nanouk* » ou dans « *Moana* », il cherchait avant tout montrer comment des sociétés anciennes avaient réussi survivre dans un monde corrompu par la civilisation moderne. En cela, il peut être considéré comme le premier cinéaste écologiste. Il y eut ensuite la grande génération des documentaristes militants comme Joris Ivens, Chris Marker ou Henri Stork, mais aussi les ethno-documentaristes comme Jean Rouch.

## **La télévision au secours du documentaire**

Avec la concurrence de la télévision, le marché cinématographique a réduit la longueur des séances environ deux heures, ce qui laissait peu de place au documentaire. Pendant longtemps, le cinéma de fiction a été omniprésent sur les écrans des salles de projection, excluant ainsi dans l'esprit d'une grande partie du public, le documentaire du champ filmique.<sup>46</sup> Or on sait que le documentaire est pour les apprentis cinéastes la meilleure école de formation. La disparition du documentaire de complément dans les programmes des salles a dû peser sur la baisse de niveau de la fiction après les années 60. C'est en fait la télévision qui a sauvé le documentaire du naufrage en programmant des films documentaires

---

<sup>46</sup> Voir ce propos les Cahiers du Cinéma, octobre 2004, Paris

pour assouvir sa demande toujours exponentielle d'images. Grâce à la sophistication des caméras et des objectifs de prise de vue, le documentaire animalier a attiré des millions de téléspectateurs qui, il a donné l'occasion de renouer avec l'émerveillement ressenti par leurs prédécesseurs lors des présentations de « *Nanouk l'Esquimau* » de Flaherty. Le documentaire a pu ainsi et pendant un temps, imposer sa présence sur le petit écran, tout en soulignant sa nette différence avec le reportage d'information. Encore qu'un excellent reportage peut lui-même être perçu et accepté par le téléspectateur, en raison de ses qualités techniques et de son apport novateur, comme un documentaire.

Samuel Fuller disait que le cinéma c'est la combinaison de deux facteurs : « *motion and emotion* »<sup>47</sup> (le mouvement et l'émotion). C'est cette relation du mouvement sur l'écran avec l'émotion dans un récit filmique que recherche le spectateur. Et peu importe qu'il la trouve dans un film de fiction ou un documentaire. Les règles de fabrication peuvent changer, certes, mais pas celle de la réception. La sophistication des équipements de prise de vue, de son ainsi que des effets spéciaux en post production a permis des documentaristes de rejoindre le niveau des fictions les plus élaborées. L'introduction du numérique a en particulier ouvert un champ d'exploration sans précédent pour le récit documentaire. Les réalisateurs utilisent présent plusieurs caméras et peuvent grâce aux techniques de digitalisation initier des déplacements de caméra, de réduire ou au contraire de grossir une image mais aussi d'introduire de l'infographie ou du dessin animé. En 1962, le succès de « *Le Joli Mai* », premier long métrage documentaire de Chris Marker et de Pierre Lhomme vient en partie de l'évolution de la technologie avec la caméra légère et le magnétophone portatif. Les Accords d'Evian viennent d'être signés, mettant fin à la guerre d'Algérie. Marker dirige alors sa caméra

---

<sup>47</sup> Samuel Fuller dans « *Pierrot le fou* » de J.L. Godard, 1965



et son micro vers les passants dans les rues de Paris. Il fait parler les gens d'une guerre qui vient de s'achever mais aussi de leurs joies et de leurs inquiétudes. En dressant le plus beau portrait vivant de Paris du début des années 60, Chris Marker a réussi avec « *Le Joli Mai* » créer un événement documentaire au cœur de la nouvelle vague française, jusqu'alors totalement dédiée à la fiction. Comme le souligne Emilie Houssa, Marker propose « travers une réflexion esthétique sur le cinéma direct » au spectateur des histoires individuelles dans un vécu collectif. « L'acte documentaire et cinématographique de Marker se trouve alors précisément dans la mise en fiction de ce regard pour « provoquer la pensée ». <sup>48</sup>

Les succès rencontrés au cours de ces dernières années par des documentaires qui se situent à la frontière de la fiction montrent que nous assistons à un changement notable non seulement dans les styles de narration cinématographique, mais surtout dans le comportement du spectateur qui ne fait plus de la fiction pure, un préalable. En tout cas, le cinéma semble avoir renoué avec le long métrage documentaire artistique, le plus souvent consacré à la nature sauvage. Plusieurs films de ce genre ont connu des succès remarquables, y compris au box-office. Citons en particulier « *Peuple migrateur* » (2001) et « *Microcosmos* » (2006), tous deux dus à la persévérance du producteur et acteur Jacques Perrin ; « *Océans* » (2009) et « *La Marche de l'Empereur* ». Dans ce dernier film, réalisé en 2004, le commentaire est lu à la première personne par un couple de manchots qui affrontent avec leur petit les difficultés inhérentes à la lutte pour la survie dans une des régions les plus rudes du globe. Cette technique de narration a pour but de placer le spectateur au cœur d'une espèce qui partage avec lui le monde animal. Même aux États-Unis, un grand studio comme Paramount a accepté de distribuer un documentaire plaidoyer en faveur des questions environnementales et qui a remporté

---

<sup>48</sup> Emilie Houssa, in Le blog documentaire, publié le 29 Février 2012

un succès important : « *The Inconvenient Truth* » (La vérité qui dérange) réalisé en 2006 par David Guggenheim avec la participation de l'ex-vice Président Al Gore. Même si les films de fiction ont plus de chance de réaliser de grosses recettes, il n'est pas interdit au documentaire de bien figurer. En réalité le talent, la créativité et la capacité d'apporter des idées nouvelles sont les mêmes pour les deux genres, même si les techniques diffèrent légèrement. On cite parfois comme différence, le fait qu'un scénario de fiction fasse l'objet d'une écriture plus approfondie avec des étapes allant du synopsis au découpage technique. C'est mon avis un faux débat. Les grands documentaires sont aussi scénarisés que les films de fiction. En revanche, la phase de montage et de post production va être plus longue en raison des choix et des rythmes adoptés. Les documentaires les plus réussis sont ceux qui ont nécessité le plus grand soin depuis l'écriture jusqu'à la post production.

## Cin ma-v rit : o est le mensonge ?

Tout comme le metteur en scène de fiction, le cinéaste documentariste opère des choix tout moment en excluant une partie de la vie qui passe. La longueur forcément limitée d'un film et les contraintes imposées par les diffuseurs réduisent sa liberté de choix. C'est dans le montage et travers un traitement personnel des rapports espace-temps que le cinéaste va organiser sa représentation de l'univers qu'il proposera son public. Même les cinéastes partisans du cinéma-vérité, comme Jean Rouch, savent bien que filmer c'est trahir et que l'objectif du cinéma est de parvenir une infidélité au réel aussi crédible que possible. On connaît le mot de Jean Rouch créateur du concept du cinéma du réel : « la fiction n'a t de faire un film ». En d'autres termes, tout est fiction condition d'y apporter sa volonté de montrer sa vérité. Dans un entretien avec Philippe Lafosse, Jean Rouch conclut : « Le cinéma vérité, c'est en fait du cinéma mensonge. Mais c'est un mensonge qui est assumé. Dans la recherche, c'est le mensonge qui est vrai ». <sup>49</sup>

*Le thème du mensonge et de l'apparence est remarquablement traité par l'Iranien Abbas Kiarostami dans « Close up » (1990). Un homme prend l'identité d'un réalisateur pour s'introduire dans une famille iranienne. « Vérité ou mensonge ? Documentaire ou fiction ? » s'interroge Laurent Rigoulet qui ajoute que le film de Kiarostami marque aussi les esprits d'une génération de cinéastes qui vont détourner les règles de la fiction et du documentaire pour abolir les frontières, chroniquer l'état chancelant du monde moderne et s'inventer un nouveau langage ». <sup>50</sup> A propos du mensonge et de la vérité, François Niney écrit "on peut parfaitement faire un "vrai" documentaire sur une fiction, ou un documentaire qui dit vrai sur des*

---

<sup>49</sup> Zéro de conduite, Quand le documentaire devient fiction, N 46 pp 14-18, Entretien avec Jean Rouch par Philippe Lafosse, réalisé le 16/11/2001 Paris

*mensonges... sans compter que le problème avec les menteurs, comme le notait Pascal, c'est qu'ils disent parfois la vérité!"*<sup>51</sup>

Compte tenu de ce qui précède, doit-on adopter des grilles de lecture différentes selon qu'il s'agit d'un film de fiction ou d'un documentaire ? Non, si l'on s'en tient aux techniques pures. Il existe autant de variétés de documentaires que de genres dans la fiction. Dans le film de fiction le réalisateur va essentiellement travailler sur le médium (intermédiaire entre lui et le public) qu'est l'acteur. Mais on sait qu'il y a de plus en plus de docu-fictions qui font appel des reconstitutions et des mises en scènes, avec acteurs et costumes.<sup>52</sup> C'est surtout vrai dans un genre qui passionne les publics. La narration historique qui aujourd'hui est moins coûteuse que la fiction est souvent interprétée par le spectateur comme étant « plus proche de la vérité ». Certains producteurs ont rencontré de gros succès d'estime auprès du public avec ce genre de reconstitutions (également appelés docu-drama) qui mêlent la textualité historique à une mise en scène d'appoint conçue pour appuyer le discours factuel. Ce sont évidemment des chaînes de télévision comme la BBC, la RAI, ARTE ou Channel Four qui se sont le plus illustrées dans ce type de programmes. Les producteurs introduisent des situations fictionnelles en utilisant dans la scénarisation, des formes d'expression artistique adaptées au médium télévisuel pour renforcer une représentation de

---

<sup>50</sup> Laurent Rigoulet, *Télérama*, 22.12.2009

<sup>51</sup> François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, p. 59, Klincksieck, Paris 2009

<sup>52</sup> Voir ce sujet la thèse de Laura Marchesi, *Le rapport complexe de la fiction et du documentaire dans le docufiction*. Faculté des Sciences de la Communication (Université de Pavie, Italie), Tesionline [archive], 2005/0

la réalité qui devient une impression de la réalité historique chez le téléspectateur. Dans le monde arabe, c'est sans doute la chaîne Al Jazeera qui manifeste le plus d'intérêt au documentaire auquel elle consacre un canal part entière.

Pour Jean-Louis Comolli, « le cinéma documentaire se tient dans l'entre-deux (entre fiction et réel, entre récit et document, entre cinéma et télévision... Il en résulte « une sorte de mise à l'écart du spectateur, convoqué non plus en personnage, mais plutôt en témoin, si ce n'est en juge »<sup>53</sup>. C'est ce pouvoir de placer le spectateur au centre du récit, de lui confier un rôle de personnage actif dans la narration qui se déroule, qui fait la grandeur des documentaires-fictions.

### **Le documentaire comme conte philosophique**

Le cinéaste chilien Patricio Guzman est parvenu avec « La Nostalgie de la Lumière » (2009) à faire de ce long-métrage à la fois un documentaire sur l'infiniment grand et un conte philosophique sur la condition humaine. C'est également le cas de « *Armadillo* » du Danois Janus Metz qui avec sa caméra suit le quotidien des soldats danois engagés dans le conflit afghan. Dans un très bel article que la jeune journaliste algérienne Sarah Haider a consacré au film, elle s'interroge « sur les intentions de Janus Metz qui, obstinément, ne nous donne aucun élément de réponse, préférant livrer son spectateur à une espèce de schizophrénie permanente qui le laissera déchiré entre le rejet absolu de ce film et la fascination pure et simple ! »<sup>54</sup> Autre forme de documentaire moderne, celui proposé dans « César doit mourir » par les frères Taviani (2012). Après avoir assisté à une représentation de la pièce de Shakespeare dans la prison de haute sécurité italienne de Rebibbia, dont les détenus sont d'anciens

---

<sup>53</sup> J.L. Comolli, *Etats généraux du Documentaire*, Lussas 2002

<sup>54</sup> Sarah Haider, « *Armadillo*, un chef-d'œuvre toxique », *Algérie News*, 12/12/2012

mafieux, les réalisateurs décident de revenir et de remonter la pièce en travaillant avec les prisonniers, pour la plupart grands criminels condamnés à perpétuité.

« La tragédie qui s'y construit, unissant le complot au crime, a pour beaucoup d'entre eux des échos d'histoire vraie. En retournant en arrière, on est passé au noir et blanc... Cette image très visiblement travaillée n'est que le premier signe que *César doit mourir* n'est pas un documentaire comme les autres ». <sup>55</sup>Ces trois derniers films figuraient dans la compétition d'un festival dont j'étais directeur artistique et qui comportait une section documentaire et une section fiction. Compte tenu de leur qualité artistique exceptionnelle, de leur charge émotionnelle et philosophique, nous avons tenu à ne pas enfermer ces œuvres si atypiques dans la rubrique documentaire. Le jury de fiction qui est en dernier ressort l'intermédiaire entre le public et les œuvres a eu du mal à adhérer à cette lecture et a exclu après en avoir longuement débattu, les trois films de son palmarès, préférant distinguer des films de fiction pure. Cette anecdote est assez révélatrice des rapports complexes que certains films de très haut niveau entretiennent avec le public et/ou les critiques qui les reçoivent. Pourtant cette cohabitation entre documentaire et fiction a toujours été présente dans l'histoire du cinéma universel. En 1948, Luchino Visconti réalise « *La Terra Trema* » (La terre tremble). Adapté d'un roman de Giovanni Verga, ce film de facture documentaire, dénonce les conditions de vie des pêcheurs d'un petit village sicilien. Les villageois jouent leur propre rôle et parlent un pur dialecte sicilien, difficilement compréhensible par les Italiens eux-mêmes. « *La terre tremble* » est un « mélange détonnant d'adaptation littéraire et de pratique documentaire, de réflexion sur la mise en scène

---

<sup>55</sup> Noémie Luciani, Le Monde du 16.10.2012

et de prise de position sociopolitique ». <sup>56</sup> On retrouve les mêmes éléments dans « *Noua* » (1973) que l'Algérien Abdelaziz Tolbi a tourné partir d'une nouvelle de l'écrivain Tahar Ouattar. Malgré son budget dérisoire « *Noua* », entièrement interprété par les villageois, raconte mieux que tous les films algériens de style hollywoodien, la vie dans le Rif algérien lors des derniers mois avant le déclenchement de la guerre de libération. Autre exemple dans le monde arabe, « *Transes* » (1981) du Marocain Ahmed El Ma mouni qui consacre un beau documentaire au groupe musical « Nass el Ghiwane », devenus l'époque les symboles de l'art contestataire au Maghreb.

### **Le documentaire, la fiction et l'histoire**

Les exemples réussis d'interpénétration entre fiction et documentaires sont relativement nombreux. Il serait également juste de voir comment la fiction se nourrit du documentaire pour tenter de se rapprocher du réel. « *Bab el Hadid* » (1958) de Youssef Chahine est l'un des films arabes qui accorde le plus de place à l'imaginaire. Mais l'arrivée, son auteur nous livre un vrai documentaire sur la vie dans la gare du Caire, montrée comme un cœur qui bat au centre de la cité. « *Bas ya Bahar* » du koweïtien Khaled Essedik (1974) est un chef-d'œuvre de la fiction arabe, mais a valeur de documentaire sur le Koweït d'avant le pétrole. L'écrivain marocain et prix Goncourt Tahar Ben Jelloun souligne dans un article qu'il lui a consacré : « C'était hier, avant le pétrole. C'était dans les années 50; les Koweïtiens vivaient essentiellement de la pêche (poisson et perles). La jeune fille a été ravie au jeune pêcheur amoureux, parti faire fortune sous la mer pour mériter sa main. Il ne reviendra pas ». <sup>57</sup>

C'est aussi l'exemple de « *M.* » de Fritz Lang (1931) qui raconte travers l'histoire d'un malade pervers, la montée du fascisme trois

---

<sup>56</sup> Michèle Lagny : *Luchino Visconti - Vérités d'une légende*, Bibliothèque du film/Durante, Paris, 2002

<sup>57</sup> Tahar Ben Jelloun, *Le Monde diplomatique*, février 1976

ans avant l'arrivée d'Hitler au pouvoir en Allemagne. La puissance de ces films vient de leur capacité à allier l'imaginaire collectif au pouvoir de délivrer une copie fidèle de la société dans laquelle ils vivent. Qu'ils utilisent la fiction ou le documentaire pour témoigner, les cinéastes talentueux sont des témoins privilégiés de leur temps. En intégrant le binôme fiction/documentaire et en le dépassant, ils apportent aux générations futures des clés efficaces pour mieux comprendre l'œuvre humaine à travers les âges.



## Histoire et documentaire : le cas de l'Algérie

La question de la représentation de l'histoire contemporaine (et en particulier celle liée à la guerre de libération nationale), est une question centrale qui suscite un débat controversé dans le cinéma algérien. D'autant que ce débat implique des regards croisés et souvent conflictuels entre les cinéastes et les publics des différentes parties concernées : les cinéastes algériens, les cinéastes français, mais aussi les réalisateurs qui vivent en Europe et qui représentent un pont entre les deux pays. Après l'indépendance, le recours au documentaire sera rare et se fera au gré des commémorations, ce qui est encore le cas aujourd'hui. Et c'est souvent pour répondre à des films français sur la guerre d'Algérie que ces commandes sont décidées. En excluant le documentaire artistique du champ cinématographique, les responsables de ce secteur ont décidé également de priver le spectateur algérien de tout rôle actif dans le débat non aliéné sur le rapport entre son passé et son histoire récente. Cinquante ans après, le cinéma algérien débat et se débat autour de la meilleure manière d'évoquer une lutte de libération assez emblématique dans l'Histoire. Jusqu'à récemment la fiction a évité de citer nommément les protagonistes de la guerre de libération, à l'exception de « *La Bataille d'Alger* » de Pontecorvo (1967) qui se situe entre le film néo-réaliste politique et le docu-fiction. Si l'on prend l'exemple de « *La chronique des années de Braïse* » (1975) de Mohamed Lakhdar Hamina et de « *Hors la Loi* » (2010) de Rachid Bouchareb, on s'aperçoit que dans les deux films, la documentation (pour ne pas dire le documentaire) est au service de la fiction. Lakhdar Hamina raconte l'histoire du mouvement national depuis les années trente et jusqu'au déclenchement de la guerre de libération. Bouchareb a, quant à lui, massivement utilisé les interviews des acteurs (Algériens et Français) de la lutte armée pour en extraire un scénario bien documenté. Ces deux films (auxquels on peut associer *La Bataille d'Alger*) montrent

bien que le secret de la narration filmique applique l'Histoire contemporaine, reside dans un langage magique entre le documentaire et la fiction, le tout appuyé par une démarche analytique qui ne se contente pas d'être descriptive ou *glorifiante*, comme ce fut trop le cas dans bon nombre de films algériens traitant de la Guerre de Libération. Il appartient aux historiens d'écrire l'Histoire et aux cinéastes de la vulgariser en utilisant au mieux de leur talent la panoplie des techniques d'expression qu'offrent l'art cinématographique. L'historien français Benjamin Stora souligne le rôle de la fiction dans le travail de mémoire qui reste à accomplir de part et d'autre de la Méditerranée : « Que ce soit dans un documentaire ou dans un film, ce qui compte c'est la figuration d'un événement. Or, c'est la première fois que l'on présente Sétif <sup>58</sup> dans un film de fiction. En Algérie, c'est un fait admis. En France, il semble que certains n'aient toujours pas accepté la décolonisation. Dès qu'il est question de la guerre d'Algérie, il y a des batailles de mémoires. » <sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Le 8 mai 1945, jour de la libération de la France par les forces alliées, des manifestations nationalistes ont été réprimées dans Sétif sa région. Les historiens Algériens parlent de 45000 victimes et les français parlent de 17.000 morts. Le film « Hors la loi » évoque cet épisode annonciateur du soulèvement populaire de 1954.

<sup>59</sup> In Le Monde, du 21 mai 2010, propos recueillis par Véronique Venaille

## Sources bibliographiques :

John Grierson, ("the Moviegoer") « Flaherty's Poetic Moana », *New York Sun*, 8 février 1926

Erik Barnouw, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press (1993)

Laura Marchesi, Le rapport complexe de la fiction et du documentaire dans le docufiction. Faculté des Sciences de la Communication (Université de Pavie, Italie)

Geneviève Jacquinot : « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres » *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 4, n 2, 1994, p. 61-81.

François Niney, Fiction documentaire: *Le documentaire et ses faux-semblants* (Klincksieck) - 2009

Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma* Nathan, Paris 1995.

Michèle Lagny : *Luchino Visconti - Vérités d'une légende*, Bibliothèque du film/Durante, Paris, 2002

Les Cahiers du Cinéma, Paris, Octobre 2004

Emilie Houssa, in *Le blog documentaire*, publié le 29 Février 2012

Blog : Etats généraux du film documentaire de Lussas 1997, rapporté par Nicolas Philibert l'Université Populaire de Caen

Le documentaire : un genre ou un geste ? La lettre des P les 09, 2008

[www.clermont-filmfest.com/03\\_pole\\_regional/newsletter/.../lettre9.pdf](http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/newsletter/.../lettre9.pdf)