[!] COMMUNICATION, LETTRES ET SCIENCES DU LANGAGE

Les « faiseurs de pluie » : La représentation des figures de pouvoir dans quatre documentaires télévisés[1]

Karine Bellerive

Université de Sherbrooke

Résumé

Témoin d'une réalité, laquelle est appréhendée par un cinéaste, tout documentaire est une œuvre éminemment personnelle. Une certaine subjectivité, plus ou moins assumée, teinte la manière dont le réel est traduit en images. Cet article propose une analyse des procédés sémiotiques qui interviennent dans la représentation des figures de pouvoir, tels qu'ils se révèlent dans quatre films diffusés sur les ondes de la Société Radio-Canada dans le cadre de l'émission Zone Doc : *Ondes de choc* (Pierre Mignault et Hélène Magny 2007), *L'incroyable histoire des machines à pluie* (Claude Bérubé 2007), *Le système Poutine* (Jean-Michel Carré 2007) et *Le déshonneur des Casques bleus* (Raymonde Provencher 2007). Il s'agit essentiellement d'observer comment ces documentaires dévoilent, d'une part, des traces de la réalité, et comment ils reflètent, d'autre part, le point de vue des cinéastes. L'objectif consiste à évaluer dans quelle mesure les spectateurs doivent, face aux images qui leur sont présentées, faire confiance au jugement des documentaristes.

1. Introduction

Dès *La République* de Platon, la notion de réalité a suscité de nombreux questionnements philosophiques. Ces réflexions épistémologiques, physiques et métaphysiques renvoient aux concepts de matérialité, de vérité, de subjectivité, de perception, de signification et de représentation. Le débat s'inscrit parfaitement dans la recherche sur le film documentaire. Plusieurs chercheurs, théoriciens et cinéastes remettent en question toute prétention à rendre compte de la réalité. Il est effectivement utopique de croire que le réel puisse être restitué dans son intégralité. Ainsi, le documentaire est constamment tiraillé entre ses différentes acceptions, tour à tour défini comme cinéma du réel, cinéma direct et cinéma-vérité, et de plus en plus sujet au mélange des genres, mutant ainsi en *feuilleton documentaire*, *télé-réalité* ou *docu-menteur*.

Cette recherche vise à déterminer dans quelle mesure le documentaire dévoile des traces de la réalité, par ailleurs évanescente. L'importance du dispositif télévisuel dans la diffusion de ce genre préalablement cinématographique motive le choix d'un corpus composé des documentaires *Ondes de choc*, *L'incroyable histoire des machines à pluie*, *Le système Poutine* et *Le déshonneur des Casques bleus*, réalisés en 2007 et présentés sur les ondes de la télévision publique

[1] Cet article a été rédigé sous la supervision du professeur Christian-Marie Pons, de l'Université de Sherbrooke.

canadienne. Dissemblables dans leur forme et dans leur propos, ces derniers ont un point commun : ils mettent en scène des figures de pouvoir, des individus ou des groupes qui « font la pluie et le beau temps ».

L'analyse qui suit s'intéresse aux procédés sémiotiques qui interviennent dans la représentation de ces figures de pouvoir, tels qu'ils se révèlent dans les quatre films mentionnés. Il s'agit de discerner les éléments communs et les écarts, au sein d'un corpus somme toute limité. Enfin, bien que la nature de ce travail impose un souci d'objectivité, le lecteur ne doit évidemment pas s'attendre à découvrir un portrait exhaustif qui constituerait un miroir de la réalité.

2. La réalité documentaire

La distinction entre film de fiction et documentaire remonte à l'origine du cinématographe. « Dès [ses] toutes premières origines, la caméra sert deux projets distincts : capter la réalité et capter des pseudo-réalités sorties de l'imaginaire des opérateurs » (Saouter 1996, p. 9). Sceptiques au regard de l'établissement de catégories étanches, plusieurs cinéastes estiment toutefois qu'un film constitue une métamorphose du réel (Bourgault 1993, p. 187-189). La majorité des théoriciens du cinéma reconnaissent également que le documentaire ne peut éviter une certaine mise en scène. Leur position s'inscrit dans l'esprit de la célèbre formule de Christian Metz qui stipule que « tout film est un film de fiction », référant ainsi à l'absence du signifiant (Metz 1977). La réplique de Roger Odin, selon laquelle tout film de fiction peut être considéré comme un documentaire, parle également d'elle-même (Gaudrault et Jost 1990, p. 35).

Cela dit, la distinction entre les deux genres est généralement admise dans notre société. Professeur à l'Université de Provence, Jean-Luc Lioult affirme que chacun instrumentalise la finalité propre de l'autre. Il explique que, dans le cas d'un film documentaire, le profilmique (manifestations concrètes d'une volonté de production cinématographique de sens) renvoie à l'afilmique (ensemble des données du réel qui ne sont pas affectées par le filmage), alors qu'il sert plutôt la diégèse (récit fictif) dans le cas d'un film de fiction (Lioult 2004, p. 29). Ainsi, chaque mise en scène au sein d'un documentaire serait reliée à la réalisation du film dont le sujet, le matériau, serait la réalité (Friedmann 2006, p. 107).

Mais de quelle réalité parle-t-on? Cette recherche s'appuie sur l'interaction entre deux ordres de réalité, explicitée par Paul Watzlawick, un théoricien associé à l'école de Palo Alto (Lioult 2004, p. 35) :

> Le premier est lié aux propriétés physiques, *objectivement* sensibles des *choses*, et est intimement lié à une perception sensorielle correcte, au sens "commun" ou à une vérification objective, répétable et scientifique. Le second concerne l'attribution d'une *signification* et d'une valeur à ces choses, et il se fonde sur la communication (Watzlawick 1978, p. 137-138).

3. L'intentionnalité du cinéaste

Alors que le premier ordre de réalité s'inscrit dans une perspective de tangibilité, le deuxième ordre de réalité rejoint le concept d'engagement social revendiqué par le cinéaste Vincent Patigny : « [l]e documentariste découvre et donne à découvrir […] des faits qu'il reconstitue à travers le travail filmique à partir de sa sensibilité, de son point de vue, libre et engagé sur le

monde » (Patigny 1996, p. 35). Cette assertion rend compte d'une évidence : les pratiques du documentaire sont multiples et dépendent des contextes de production qui y sont liés.

Alors que certains cinéastes se consacrent à l'éducation de la population, plusieurs souhaitent permettre à ceux qui n'ont pas accès aux instruments médiatiques de s'exprimer publiquement (Bourgault 1993, p. 190). Par ailleurs, bien qu'aucun cinéaste ne s'en réclame, le documentaire a fréquemment joué le rôle d'instrument de propagande. En 1939, la création de l'Office national du film du Canada (ONF), dont la mission d'origine consistait à appuyer l'effort de guerre, constitue une démonstration probante de l'instrumentalisation du documentaire (Saouter 1996, p. 156). À l'autre extrémité du spectre, Yves Laberge présente un modèle d'antipropagande dans son analyse du documentaire *The Journey* de Peter Watkins (cadrage, montage, commentaire) : « [Watkins adopte] une approche et un style correspondant à sa volonté de déconstruire les mécanismes qui font dévier la qualité de l'information télévisée, en donnant au réel […] un peu plus d'authenticité » (Laberge 1996, p. 91).

4. La part du spectateur

Yves Laberge postule donc que les procédés sémiotiques utilisés par les cinéastes ont une incidence sur la perception du spectateur. Ce point de vue, peu susceptible d'être contredit, suscite une interrogation : quelle est la spécificité du film documentaire? Selon Jean-Luc Lioult, le documentaire constitue davantage un mode de réponse au matériau filmique qu'un style, une méthode ou un genre de réalisation : « [d]ès lors ce qui autorise la lecture documentarisante est la construction d'un énonciateur d'assertions sérieuses, c'est-à-dire présumées *véri-fiables*, pouvant faire l'objet d'un consensus » (Lioult 2004, p. 130). La vérifiabilité de ces assertions relève du premier ordre de réalité de Paul Watzlawick.

La réponse documentaire est déterminée par le savoir préalable du spectateur (Tisseron 2006, p. 70).

> [Le documentaire] se garantit de ce qu'il nomme « réalités » au moment même où il les interprète, il s'en autorise au moment même où il les reformule, où il en altère les données […] en d'autres, celles-là filmées, inscrites, travaillées, changées. C'est ce qui fait, pour le spectateur, difficulté, qui lui demande un travail plus ardu […] (Comolli 2004, p. 76).

Ce processus de décodage, tel que développé par Stuart Hall (Hall 1994), appartient au second ordre de réalité de Paul Watzlawick.

5. La télévision, hôte du documentaire

La *méthode de contextualisation par les champs de l'expérience et de l'inter-action* d'Alex Mucchielli et Claire Noy met en interaction l'expérience du spectateur et le dispositif technologique. Sans sombrer dans un déterminisme technique, il s'agit de souligner les facteurs qui ont une incidence sur la production, la diffusion et la réception du contenu médiatique. Cette recherche n'établit pas de distinction entre cinéma documentaire et documentaire de télévision. Le dispositif est envisagé comme un mode de diffusion permettant de rejoindre, pour reprendre l'expression de Dominique Wolton, *les* publics dans une plus grande proportion (Wolton 1997, p. 112). « […] il n'y a pas d'un côté un "cinéma documentaire" et de l'autre des "documentaires

de télévision". Si floue et variable qu'elle puisse paraître, la catégorie baptisée "documentaire" est au cœur de l'expérience et de l'histoire du cinéma » (Comolli 2004, p. 431).

La médiativité spécifique du mode de diffusion télévisuel influence néanmoins la production et la réception du documentaire (Soulages 1999, p. 58). Confrontés à l'accroissement de l'offre de programmes et à la popularité croissante des nouvelles plateformes de diffusion, les télédiffuseurs tentent de concilier visée d'information et visée de captation (Soulages 1999, p. 20). Dans son analyse des mises en scène visuelles de l'information, Jean-Claude Soulages soutient que les télédiffuseurs cherchent à provoquer, à travers des effets de dramatisation, une réponse positive de leur audience (Soulages 1999, p. 28).

Par ailleurs, les caractéristiques physiques du dispositif permettent au téléspectateur d'adopter une posture critique face à ce qui est projeté sur l'écran, « [l]es dimensions mêmes de l'appareil de télévision, qui ne remplissent jamais complètement le champ optique du téléspectateur, lui interdisant ainsi d'oublier le cadre dans lequel il vit […] C'est la raison pour laquelle le risque d'une fascination totale devient assez improbable » (Arosio et Goffredo 1969, p. 264). Mario Arosio et Donato Goffredo soulignent que le téléspectateur souhaite souvent que la télévision lui offre un contenu léger et divertissant, mais que, dans la mesure où il accepte de s'intéresser aux sujets sérieux qui posent des problèmes, il peut en tirer parti de façon beaucoup plus féconde.

Le désir d'évasion et de détente affecté au téléspectateur semble toutefois peu compatible avec le contenu du documentaire. Ce dernier est effectivement peu représenté sur les ondes des quatre chaînes de télévision généralistes francophones du Québec : la Société Radio-Canada (SRC), TVA, TQS et Télé-Québec (TQ). Jean-Louis Comolli y perçoit l'hégémonie des puissances économiques et idéologiques de la société, assurant leur déploiement et leur reproduction dans la télévision de masse : « [c]e sont bien elles [qui] laissent le documentaire à la marge des programmes, le casent, c'est-à-dire l'oublient, à ces heures de nuit qui l'éloignent de fait du public non spécialisé, heures qui se prêtent en tout cas à cet obscur dessein de se débarrasser de lui […] » (Comolli 2004, p. 436).

Sans adopter une position aussi tranchée qui confine le téléspectateur à un rôle abrutissant, il faut admettre que le genre bénéficie rarement des privilèges du *prime time*. Un examen des grilles de programmation suffit à le démontrer. Seuls quelques documentaires-chocs réalisés par des vedettes populaires sont présentés aux heures de grande écoute. Quasi absent à TQS et à TVA, le documentaire est essentiellement diffusé en fin de soirée, par les deux chaînes de télévision publiques (la SRC et TQ), dans le cadre d'émissions qui lui sont spécifiquement consacrées.

6. Le diffuseur radio-canadien

Dans un souci d'homogénéité, considérant les mandats distincts de chacune des stations de télévision, cette recherche porte sur des documentaires présentés à l'émission *Zone Doc*, animée par Raymond Saint-Pierre et diffusée sur les ondes de la SRC. La crédibilité de la station et du journaliste animateur joue un rôle dans la perception des téléspectateurs. Le discours de Jean Pelletier, premier directeur Affaires publiques, reportages et documentaires de la SRC, prononcé lors du forum 2006 de l'Observatoire du documentaire, a également servi d'assises à cette réflexion. Bien que ses opérations soient en partie financées par les fonds publics, la programmation de la SRC est tributaire de ses revenus publicitaires. Conséquemment, Jean

Pelletier se préoccupe de l'audimat : « Un des problèmes du documentaire est qu'il lutte avec les cotes d'écoute. […] le documentaire est un témoin de la vérité. Un témoin de la vérité, oui, mais… on peut présenter la vérité de manière à rendre un sujet palpitant » (Le documentaire et la télévision : mettre du coeur dans un mariage de raison). Ainsi, les visées d'information et de captation sont parallèlement considérées lorsque sont prises les décisions concernant la diffusion de documentaires.

7. Les documentaires

Les quatre documentaires sélectionnés ont été diffusés entre le 3 novembre et le 1er décembre 2007. Une description sommaire de leur contenu respectif, ainsi qu'un bref regard sur leur contexte de production, permettra de situer le lecteur en vue de l'analyse subséquente.

Diffusé le 3 novembre, d'une durée de 52 minutes, *Ondes de choc* est une production de InformAction (2007). Ce film a été réalisé par les cinéastes québécois Pierre Mignault et Hélène Magny.

> *Ondes de Choc*, c'est l'histoire d'une radio et de son impact sur la liberté d'un peuple. Radio Okapi, créée et protégée par l'ONU, est le premier réseau national de l'histoire du Congo, pays déchiré par une des guerres les plus meurtrières de la planète. Le film suit des journalistes de Radio Okapi qui tentent de couvrir et de rapporter de façon libre et objective le conflit qui fait rage […] Souvent, ils doivent traverser des espaces contrôlés par des milices indisciplinées, en fait des bandits, qui menacent de les tuer. Ils doivent recueillir les témoignages de populations civiles qui ont été attaquées et, dans le cas des femmes, souvent violées par des membres des nombreuses factions de combattants qui se disputent cet énorme et riche pays (Radio-Canada 2007a).

Diffusé le 10 novembre, d'une durée de 52 minutes, *L'incroyable histoire des machines à pluie* est une coproduction de l'ONF et des Productions de la Chasse-Galerie (2007). Ce documentaire a été réalisé par le cinéaste québécois Claude Bérubé.

> Au Saguenay Lac-St-Jean, les machines à pluie alimentent les conversations de tous les jours. Certains nient leur existence et se moquent de ceux qui y croient. D'autres adoptent la théorie du grand complot : l'ensemencement des nuages par les avions militaires pour fournir en eau les multinationales de la région. Certains pensent même que les machines à pluie pourraient être une des causes du déluge dévastateur [de juillet 1996], sans compter la tragédie de St-Jean-Vianney en 1971 (Radio-Canada 2007b).

Diffusé en deux parties, les 17 et 24 novembre, d'une durée totale de 95 minutes, *Le système Poutine* est une production des Films Grain de Sable (2007). Ce documentaire a été réalisé par le cinéaste français Jean-Michel Carré.

> Vladimir Poutine, président de la Russie. Cet ex-colonel des services secrets a succédé à Boris Eltsine. Sa mission : redonner sa place à la Russie dans le monde après la déliquescence de l'URSS. La première partie […] montre l'ascension au pouvoir de cet obscur membre des services secrets soviétiques […] La deuxième partie […] s'ouvre sur son élection à la présidence et montre

> de quelle manière il a réussi à consolider son pouvoir en éliminant presque tous les foyers d'opposition (Radio-Canada 2007c).

Diffusé le 1er décembre, d'une durée de 113 minutes, *Le déshonneur des Casques bleus* est une production de Macumba International (2007). Ce film a été réalisé par la cinéaste québécoise Raymonde Provencher.

> Ils portent les casques bleus de l'espoir. Ils arrivent dans des pays où des conflits meurtriers ont déchiré les populations. Ils sont de toutes les nationalités, représentants armés de leurs pays qui siègent aux Nations Unies. Leur rôle consiste à séparer les belligérants et à protéger les populations civiles […] Mais depuis quelque temps, de nombreux observateurs s'interrogent : et si les Casques bleus faisaient partie du problème, plutôt que de la solution? Brutalité, abus, viols de mineurs, les accusations s'accumulent […] (Radio-Canada 2007d).

Les sujets traités dans ces documentaires, ainsi que la façon de les appréhender, semblent très différents au premier abord. Pourtant, un point les relie : ils s'intéressent à des figures de pouvoir. Au sens propre comme au figuré, chacun d'eux met en scène des groupes ou des individus qui « font la pluie et le beau temps », des « faiseurs de pluie ». Dans *Ondes de choc*, ce sont des militaires pillant les populations civiles. Dans *L'incroyable histoire des machines à pluie*, ce sont des entreprises fabriquant de la pluie pour leurs propres bénéfices, au détriment de la population. Dans *Le système Poutine*, c'est ce dirigeant russe neutralisant ses opposants. Enfin, dans *Le déshonneur des Casques bleus*, ce sont ces représentants des Nations Unies faisant preuve de brutalité envers la population.

8. La représentation des « faiseurs de pluie »

Ainsi, cet article porte sur la représentation des « faiseurs de pluie ». Il s'agit de déterminer si les procédés sémiotiques utilisés par les cinéastes s'inscrivent davantage dans le premier ou dans le second ordre de réalité évoqués par Paul Watzlawick. L'objectif n'est pas de discuter de leur bien-fondé, ni de distinguer le vrai du faux, mais de questionner le « degré de documentarité » des films et d'évaluer dans quelle mesure le spectateur doit, face aux images qui lui sont présentées, faire confiance au jugement du cinéaste (Gaudrault et Jost 1990, p. 35).

Cette analyse qualitative laisse place à mes perceptions personnelles. Une réflexion du cinéaste algérien Jean-Louis Comolli traduit la pertinence d'une telle approche :

> Tout serait à commenter dans un film, tout à interpréter indéfiniment […] Ainsi me suis-je persuadé d'une minimale méthode : commencer par renoncer à rendre compte du tout d'un film; se demander *en spectateur* de quels traits on aura été touché, ce qui en persiste dans l'après-coup, et comment, et si ce pluriel ne se ramène pas à un extrêmement singulier; distinguer ce trait qui les traverse tous et s'en servir comme d'un outil ou d'une arme pour faire jouer dans l'analyse les autres éléments signifiants (Comolli 2004, p. 25).

Ma recherche puise également dans les acquis de la narratologie, sous-champ de la science générale des signes, la sémiologie. L'étude des procédés sémiotiques utilisés par les cinéastes

vise à en définir les buts et les effets sur le téléspectateur (Adam 1984, p. 4). Par ailleurs, l'ouvrage *Les mises en scène visuelles de l'information* de Jean-Claude Soulages a servi de guide en ce qui concerne le repérage des « formes signifiantes qui s'interposent entre [la "réalité"] et [sa restitution] », lesquelles sont issues des théories de l'énonciation visuelle (Soulages 1999, p. 7).

9. Le 1er ordre de réalité

Certains procédés constituent des indices du premier ordre de réalité : la présence du cinéaste dans le champ de la caméra et l'insertion d'images d'archives et de témoignages.

9.1 L'observateur observé

Posture privilégiée par Michel Brault dans le « cinéma direct », le corps filmé du cinéaste est une trace du réel de premier ordre. Cette subjectivité assumée incite le cinéaste à participer à l'action, devenant à la fois « observateur, observé et rouage du dispositif » (Perraton 1996, p. 122). Alors que les références aux cinéastes sont masquées dans *Le système Poutine* et *Le déshonneur des Casques bleus*, les films *Ondes de choc* et *L'incroyable histoire des machines à pluie* les intègrent littéralement dans le récit.

Ondes de choc

Les images filmées clandestinement alors qu'une milice a intercepté l'embarcation dans laquelle les cinéastes prenaient place sont particulièrement éloquentes. Ces derniers apparaissent dans le cadre, au moment où ils entrent en relation avec les militaires. L'impossibilité de révéler l'existence de la caméra, sous peine de la voir confisquée, les a contraints à négliger toute manipulation du dispositif. Il s'agit du contact le plus direct entre le spectateur et les « faiseurs de pluie ». Leurs agissements ne sont aucunement altérés par une quelconque interprétation de leurs « victimes », des journalistes congolais ou des cinéastes. Ironiquement, toutefois, des éléments ont été encerclés au montage – dont un militaire armé – afin de diriger le regard du spectateur sur ce détail jugé signifiant.

L'incroyable histoire des machines à pluie

Bien que le corps du cinéaste n'apparaisse pas à l'écran, ses conversations avec le principal protagoniste de ce documentaire sont entendues à quelques reprises. Sa présence fait comprendre au spectateur que les rencontres entre Rosaire Desbiens (le retraité qui accuse une entreprise privée et l'armée canadienne d'ensemencer des nuages) et les différents intervenants (météorologue, militaires, ex-opérateurs de « machines à pluie ») sont préalablement orchestrées. Cette posture du cinéaste ne vise pas à confirmer ou à infirmer l'existence des « faiseurs de pluie ». Le documentaire présente plutôt la quête de Rosaire Desbiens, qui se construit devant les yeux du spectateur.

9.2 Les archives

L'insertion d'images d'archives renvoie à un réel historique. Photos, articles de journaux et extraits d'émissions de télévision, notamment, constituent des traces de ce qui a déjà existé. Appréhendés en terme de « contenant », ces éléments peuvent faire l'objet d'un consensus de perception et d'une preuve (ou une réfutation) expérimentale, répétable et vérifiable (Watzlawick 1978, p. 138). Ainsi, présentée comme authentique, toute séquence truquée relèverait d'une imposture.

L'incroyable histoire des machines à pluie
Plusieurs articles de journaux et extraits d'entrevues datant de l'époque à laquelle des citoyens et des agriculteurs se sont insurgés contre les « faiseurs de pluie » sont présentés dans ce documentaire. Le spectateur y voit, entre autres, des journalistes expliquant le fonctionnement des machines à pluie, des témoignages de citoyens en colère ainsi que les grands titres d'articles qui relatent les contrecoups politiques que la crise suscite dans les années 1970. Ces archives constituent des indices non pas de l'existence des « faiseurs de pluie », mais de la croyance de la population en leur faculté de « faire la pluie et le beau temps » dans leur région. Il s'agit de l'empreinte de l'événement dans la trame historique.

Le système Poutine
Les images en noir et blanc montrant Vladimir Poutine dans son enfance constituent des traces de sa vie familiale. Plusieurs photos, croquées à différents moments de sa vie, lorsqu'il était militaire ou lorsqu'il oeuvrait pour le KGB, ainsi que des extraits de conférences de presse qu'il a données depuis son élection, rattachent également le spectateur à la réalité de premier ordre. Bien qu'il lui soit difficile de s'assurer de la fiabilité de ces éléments, une recherche approfondie est toujours possible.

Le déshonneur des Casques bleus
Ce documentaire est ponctué des photographies représentant un Casque bleu d'origine française alors qu'il viole de jeunes Congolaises, photos retrouvées dans l'ordinateur du militaire. L'insertion d'articles de journaux révèle par ailleurs les accusations portées contre ce dernier en France. Il s'agit d'informations qui peuvent aisément faire l'objet d'une vérification de la part du spectateur.

9.3 Les témoignages

La stratégie d'authentification qui consiste à diffuser la parole de témoins, d'acteurs ou d'experts est largement utilisée dans les documentaires analysés, alors que ces personnes se confient ou donnent leur avis sur les « faiseurs de pluie » (Soulages 1999, p. 116). Dans la plupart des cas, le spectateur perçoit que ces témoins s'adressent directement au cinéaste, situé dans l'univers profilmique (hors-champ). « En relayant ce regard du médiateur immergé dans l'univers événementiel, [ce point de vue personnalisé implicite] participe ici à la mise en scène identitaire du sujet communiquant, à travers cette trace visuelle de la médiation » (Soulages 1999, p. 97). La réalité de premier ordre dont il est question ici réside dans les témoignages et dans les échanges effectifs avec les cinéastes, qui pourraient éventuellement être sujets à vérification auprès des personnes filmées.

10. Le 2e ordre de réalité

Le montage, l'échelle des plans, les reconstitutions, la trame musicale et le commentaire sont des procédés qui impliquent l'attribution par le cinéaste d'une signification et d'une valeur aux choses ou aux événements.

10.1 Le montage

La question du montage des images et du son suscite plusieurs discussions, tant chez les cinéastes que chez les théoriciens, en ce qui a trait à la transformation de la réalité. Certains d'entre eux, dont Jean-Luc Godard, dénoncent le danger de perversion qui en résulte et s'insurgent contre l'utilisation de procédés *hollywoodiens* : effets de ralentis, insistance, roulements de tambour ajoutés à des endroits stratégiques, etc. (La France 1996, p. 44). D'autres croient pour leur part que le genre, le style et la structuration du montage d'un documentaire diffèrent fondamentalement du montage d'une fiction : « [l]e montage du documentaire […] fait appel à un matériau d'images et de sons enregistrés qui ne se déroulent qu'une seule fois, qui sont donc impossibles à prévoir, à organiser, à découper » (Surprenant et Nold 1996, p. 134). Selon eux, le travail de postproduction nécessite une ouverture d'esprit envers les possibles significations des images : à travers leurs perceptions, leurs intuitions, les cinéastes organisent des images qui *font sens*.

Néanmoins, le choix et la manipulation des images relèvent de l'intention du cinéaste, qu'elle soit politique ou esthétique. Lorsqu'il choisit une image, le cinéaste en exclut inévitablement une autre. Quand il manipule une image, il signifie quelque chose.

Ondes de choc

Dans ce documentaire, les images mettent en scène des militaires congolais affichant constamment un air suspicieux. Ces « faiseurs de pluie » ressemblent davantage à des bandits qu'à des représentants de l'ordre. En excluant l'extrait où ils sont filmés clandestinement, le spectateur ne les voit jamais en action. Plusieurs images les présentent lors de leurs déplacements, sans donner plus de détails sur ce qu'ils s'apprêtent à faire. Cet exemple reflète le jugement des cinéastes à leur endroit, qui s'inscrit dans le second ordre de réalité. En effet, une brève recherche documentaire révèle que plusieurs éléments ne sont pas traduits dans le documentaire, tel que l'appui de la Mission des Nations Unies en République démocratique du Congo envers les Forces armées de la République démocratique du Congo, dans ses tentatives pour rétablir la stabilité et protéger la population civile contre des factions rebelles. (MONUC 2006)

L'incroyable histoire des machines à pluie

Les images sélectionnées par le cinéaste pour représenter les « faiseurs de pluie » tendent à laisser croire au spectateur que la quête de Rosaire Desbiens est illusoire. Ainsi, le soleil brille dans les cas où le retraité rencontre ceux à qui il reproche d'avoir fabriqué de la pluie, ou des individus qui démentent l'existence ou l'efficacité des machines à pluie (militaires, météorologue). À l'inverse, il pleut lorsqu'il est seul ou en compagnie de personnes qui partagent sa croyance. Devant la récurrence du procédé, il est peu probable qu'il s'agisse-là d'une coïncidence. Le spectateur peut y déceler soit une intention strictement esthétique du cinéaste, soit le point de vue sous-jacent de ce dernier.

Le système Poutine

Mosaïque d'images d'archives et de dizaines de séquences filmées sur trois années, ce documentaire a nécessité un imposant travail de postproduction. Vladimir Poutine y est quasi exclusivement représenté arborant un visage impassible, ce qui contribue à donner au spectateur l'impression d'un homme froid, calculateur, à la limite de l'inhumain. Deux photos – où il

apparaît en civil et en habit militaire – sont ponctuellement insérées tout au long du film. Ainsi représentée, sa physionomie particulière (blancheur et minceur extrêmes) lui donne une allure d'androïde. Le choix des séquences dans lesquelles Vladimir Poutine s'exprime publiquement est aussi éloquent. Toutes le font entendre lorsqu'il utilise des termes durs, tels que *cruel*, *tuer*, *buter*, *répression*, etc. L'insertion des fresques politiques du peintre Andreï Boudaïev, dont l'une représente le dirigeant russe ailé, planant au-dessus de Moscou, relève également du jugement du cinéaste.

Par ailleurs, à l'exception de l'intégration d'un extrait de film de famille tourné dans son enfance, l'aspect intime de la vie de Vladimir Poutine est évacué. En l'occurrence, le cinéaste n'aborde jamais la question de sa vie familiale avec sa femme et ses deux filles (Meney 2007). Or une brève recherche permet de dénicher des photos de lui en plein air, dans un climat plutôt décontracté, lesquelles auraient certainement adouci son image si elles avaient été insérées dans le documentaire (Lortie 2007).

Le système Poutine intègre enfin plusieurs éléments qui appartiennent davantage à la fiction, tels que des effets de ralentis et de *travelling*. L'imposant appareillage cinématographique est particulièrement perceptible dans une séquence où Poutine gravit les escaliers extérieurs, alors que les mouvements de caméra dirigent l'oeil du spectateur sur ce que le cinéaste juge significatif : regard, cadence, escorte. Deux autres séquences, symboliquement liées, méritent une attention particulière. Lorsque le narrateur relate l'ascension de Poutine, celui-ci monte l'escalier intérieur du Kremlin en marchant sur les fioritures qui ornent les côtés du tapis rouge. Lorsque le narrateur raconte son accession à la présidence, le dirigeant russe avance bien au centre du tapis rouge.

Le déshonneur des Casques bleus
Dans ce documentaire, la cinéaste n'hésite pas à utiliser différents effets qui ont une incidence sur la perception des spectateurs. Des mouvements de ralenti appliqués à certaines images insistent sur des éléments spécifiques, dont le regard des victimes de viol qui souligne la brutalité et la perversion de leurs agresseurs. Inversement, des mouvements d'accéléré appliqués aux scènes représentant ces « faiseurs de pluie » créent l'impression qu'ils n'ont aucune empathie envers les populations de la République démocratique du Congo.

10.2 L'échelle des plans

L'échelle des plans renvoie à la distance entre les interlocuteurs, observée dans les communications interpersonnelles : la distance intime (du très gros au gros plan), la distance proche (du plan poitrine au plan taille), la distance sociale (du plan américain au plan moyen) et la distance publique (du plan moyen au plan général). « En allouant une certaine distance aux sujets/objets montrés, la mise en images propose une relation proxémique dont le "mètre étalon" est donné par le corps (virtuel) du destinataire visuel. Ce faisant, cette variation est constitutive et façonne la relation que le sujet regardant va entretenir avec la scène montrée » (Soulages 1999, p. 90).

La petite taille du dispositif télévisuel incite les producteurs de contenus médiatiques à privilégier les rapports de distance intime ou proche (Soulages 1999, p. 91). En résulte une proximité entre le spectateur et les personnes filmées. À l'opposé, les plans moyen et général établissent une plus

grande distance entre eux. Dans les documentaires *Ondes de choc* et *Le déshonneur des Casques bleus*, les militaires sont quasi exclusivement filmés lors de leurs déplacements. Les rares plans rapprochés qui les représentent cadrent leurs armes. Au contraire, les gros et les très gros plans sur les visages défaits des victimes de ces « faiseurs de pluie », ainsi que sur l'attitude sérieuse des témoins et des professionnels interrogés (médecins, travailleurs humanitaires), contribuent à susciter l'empathie du spectateur et octroient aux victimes une certaine crédibilité.

10.3 Les reconstitutions

Deux des quatre documentaires analysés présentent des reconstitutions d'événements. Ces *monstrations narratives reconstituées*, selon l'expression de Jean-Claude Soulages, laissent le champ libre à la subjectivité. « Elles proposent […] une "réécriture" de l'événement en y introduisant un fil rouge, une "intrigue", le scénario d'une dramaturgie avec ses points d'orgue et ses rebondissements » (Soulages 1999, p. 127). Les reconstitutions contraignent le spectateur à faire entièrement confiance au cinéaste.

Ondes de choc

Ce procédé n'est utilisé qu'une seule fois dans ce documentaire. Les cinéastes ont reconstitué la visite nocturne de militaires congolais armés à la résidence d'un journaliste de Radio Okapi. Le point de vue de la caméra alterne entre la construction d'un regard attribué à ces « faiseurs de pluie » et la construction d'une vue omnisciente qui dévoile au spectateur les éléments qui doivent retenir son attention. Cette séquence incite ce dernier à présumer que l'expédition des militaires visait à assassiner ce journaliste.

Le déshonneur des Casques bleus

Ce documentaire comporte plusieurs reconstitutions, dans lesquelles des Casques bleus invitent de jeunes Congolaises à monter à bord de véhicules. Les incessants mouvements de la caméra donnent l'impression que les images représentent le point de vue des adolescentes et soulignent la brutalité dont les « faiseurs de pluie » auraient fait preuve à leur égard. D'autres séquences les mettent en scène dans une chambre d'hôtel. Plusieurs images sont affectées d'un coefficient de déformation par rapport à ce que le spectateur reconnaît comme une vision normale (Gaudrault et Jost 1990, p. 43). Le flou qui en résulte symbolise ainsi la vision des jeunes filles droguées par les militaires malveillants.

10.4 La trame musicale

Les quatre documentaires étudiés utilisent le pouvoir évocateur de la musique pour transmettre une émotion ou un point de vue sur les « faiseurs de pluie ». « La musique […] n'est pas à proprement parler un art représentatif ou une technique de représentation; sa valeur "représentative", et même sa valeur "expressive", sont hautement conventionnelles, et dépendent strictement de considérations historiques et culturelles incessamment variables » (Aumont et Marie 1988, p. 150). Plaquée sur les images, en complète asynchronie avec ces dernières, la musique relève de la subjectivité des cinéastes. Ces derniers ont d'ailleurs tous privilégié le recours à des compositions dramatiques qui rappellent le *thriller* pour représenter le pouvoir. Particulièrement efficace dans le film *Le système Poutine*, la musique évoque la dureté et la froideur du métal, caractères que le spectateur est porté à associer au dirigeant russe.

10.5 Le commentaire

La perception des cinéastes en ce qui concerne les « faiseurs de pluie » se transmet également dans les propos émis par le narrateur par le biais d'un procédé de *monstration narrative relatée*. « Cette mise en narration de faits ou d'actions propose une reconstruction externe de l'événement centrée sur une action déjà accomplie » (Soulages 1999, p. 124). Dans *Ondes de choc*, la description que fait la narratrice des militaires congolais les dépeint collectivement comme des individus corrompus. Le réalisateur du film *Le système Poutine* va encore plus loin en attribuant au dirigeant russe des réflexions évoquées par le narrateur. Il en est ainsi lorsque ce dernier allègue, alors que des images représentent Vladimir Poutine en compagnie de Boris Eltsine, qu' « [il] était salutaire d'écarter Eltsine du pouvoir ». En contrepartie, le documentaire *L'incroyable histoire des machines à pluie* privilégie la *monstration narrative scénarisée* en proposant un point de vue sur la quête de Rosaire Desbiens (Soulages 1999, p. 126). Le spectateur est confronté à la réserve du narrateur lorsqu'il est question des « faiseurs de pluie ». Le commentaire s'attarde essentiellement à relater des événements historiques.

11. La prédominance du second ordre de réalité

L'utilisation de procédés sémiotiques tels que l'intégration du corps du cinéaste et l'insertion d'archives et de témoignages relève du premier ordre de réalité. Pour leur part, les stratégies qui tiennent du montage, de l'échelle des plans, des reconstitutions, de la trame musicale et du commentaire commandent un « acte de foi » de la part du spectateur, en ce sens que celui-ci doit avoir confiance en la valeur et en la signification attribuées par les cinéastes aux faits et événements représentés. Ces procédés, qui s'inscrivent dans le second ordre de réalité, ont nettement préséance sur les premiers dans les documentaires analysés. La section suivante formule quelques hypothèses qui peuvent expliquer cet écart.

11.1 L'incidence du dispositif télévisuel

La double visée d'information et de captation de la télévision influence le contenu médiatique et, conséquemment, le documentaire télédiffusé. Ainsi, le diffuseur exige du cinéaste qu'il transmette des informations fiables et vérifiables, tout en prenant soin de séduire le spectateur. Une succession de témoignages et d'images d'archives, tout comme le film d'une caméra de surveillance, qui relèvent davantage du premier ordre de réalité, n'auraient que peu d'intérêt pour le spectateur. Mais l'utilisation de divers procédés, notamment au moment de la post-production (montage, musique, commentaire), contribue à dynamiser le propos.

Le format télévisuel a également un impact sur la perception du spectateur. De même que « [le] sujet du journal télévisé est souvent structuré de manière à ce que le commentaire fasse, en début de course, une sorte d'exposition chargée de poser les postulats qui donneront forme au réel et à son interprétation » (Gaudrault et Jost 1990, p. 35), les documentaires présentés à l'émission Zone Doc de Radio-Canada s'inscrivent dans un cadre particulier. L'animateur Raymond Saint-Pierre en fait d'abord une présentation. Une discussion avec les cinéastes succède par ailleurs fréquemment à leur diffusion. Ces éléments, ainsi que le mandat et la réputation de la station, contribuent à donner une crédibilité aux images.

11.2 L'implication du cinéaste

L'intention du cinéaste a un grand rôle à jouer dans sa manière de construire un documentaire. Lorsqu'il est question de pouvoir, plusieurs s'engagent, plus ou moins directement, à dénoncer des pratiques qu'ils jugent répréhensibles ou à donner une voix à ceux qui en sont démunis. Or il est malaisé de filmer « l'ennemi » sans recourir à des procédés qui relèvent davantage du second ordre de réalité (Comolli 2004, p. 274). Il est intéressant de relever que le documentaire *L'incroyable histoire des machines à pluie*, en construisant la réalité devant les yeux du spectateur, lui semble le plus fidèle. À l'opposé, *Le système Poutine*, qui s'applique à dresser le portrait du dirigeant russe, sollicite davantage la croyance du spectateur.

11.3 Le positionnement du spectateur

En bout de ligne toutefois, il revient au spectateur d'attribuer une signification et une valeur aux images qui lui sont présentées. La communication médiatique suppose donc inévitablement un passage par le second ordre de réalité.

12. Conclusion

Cette étude est loin de dresser un portrait complet de la représentation du pouvoir dans les documentaires analysés. En découle néanmoins une conclusion générale : les motivations préalables du cinéaste, qu'elles soient d'éduquer, de dénoncer ou de donner la parole aux plus faibles, ainsi que les contraintes exercées par le dispositif télévisuel, influencent sa manière de traduire la réalité en images. Ainsi, ce dernier a-t-il lui-même, au moins le temps d'un film, le pouvoir de « faire la pluie et le beau temps », d'exposer sa propre vision du réel. Il est donc primordial pour le spectateur d'aborder le documentaire non pas comme un miroir du réel, mais comme un objet dont les composantes (images, sons) sont orchestrées pour *produire du sens*.

13. Bibliographie

Ouvrages à l'étude :

Le déshonneur des Casques bleus, Réalisatrice Raymonde Provencher, Montréal, Macumba International, 2007, 1 DVD (75 minutes), sonore, couleur.

Le système Poutine, Réalisateur Jean-Michel Carré, Région d'Île de France, Productions Les Films Grain de Sable, 2007, 1 DVD (98 minutes) sonore, couleur et noir et blanc.

L'incroyable histoire des machines à pluie, Réalisateur Claude Bérubé, Chicoutimi, Les Productions de la Chasse-Galerie / ONF, 2007, 1 DVD (52 minutes), sonore, couleur.

Ondes de choc, Réalisateurs Pierre Mignault et Hélène Magny, Montréal, InformAction, 2007, 1 DVD (52 minutes), sonore, couleur.

Ouvrages et articles de référence :

ADAM, Jean-Michel. *Le récit*, Coll. « Que sais-je? », Paris, Presses universitaires de France, 1984, 125 p.

AFP. « Élections législatives en Russie - Le parti de Poutine l'emporte haut la main », *Le Devoir* (Montréal), 3 décembre 2007.

AGENCE CANADIENNE DE DÉVELOPPEMENT INTERNATIONAL. « Projet d'appui à Radio Okapi », *Site de l'ACDI*, [en ligne], décembre 2007, www.acdi-cida.gc.ca/CIDAWEB/cpo.nsf/vWebProjByNumFr/C064DEB10E860AA3852572A3003718A0 (Page consultée le 10 décembre 2007).

AROSIO, Mario et Donato GOFFREDO. « La structure du phénomène télévision », dans *La communication* audiovisuelle, Coll. « Un groupe de spécialistes », Paris, Apostolat des éditions, 1969, 318 p.

AUMONT, Jacques et Michel MARIE. *L'analyse des films*, Coll. « Nathan université, information, formation », Paris, Nathan, 1988, 234 p.

BOURGAULT, Hélène. « Le documentaire. La survie de la pensée », *Un cinéma sous influence, La revue Lumières 1987-1992 : Une anthologie*, sous la direction de Jean Chabot, Isabelle Hébert, Jean-Daniel Lafond et André Pâquet, Coll. « Cinéma », Montréal, Éditions Isabelle Hébert, 1993, p. 175-192.

COMOLLI. Jean-Luc. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, France, Éditions Verdier, 2004, 761 p.

DE LATOUR, Éliane. « Voir dans l'objet : documentaire, fiction, anthropologie », *Communications*, n° 80, 2006, p. 183-198.

DÉVELOPPEMENT DURABLE, ENVIRONNEMENT ET PARCS. « Les changements climatiques », *Site de Développement durable, environnement et parcs*, [en ligne], 2002, www.menv.gouv.qc.ca/changements/inter.htm (Page consultée le 10 décembre 2007).

FONDATION HIRONDELLE. « Nouvelles de Radio Okapi », *Site de la Fondation Hirondelle*, [en ligne], juin 2007, www.hirondelle.org/hirondelle.nsf/c0d4ea7a44b64faec12564e500421ff1/2af0038eba69f054c1256d1e0050d20d/$FILE/Okapi%20news%2024-%204%20juin.pdf (Page consultée le 10 décembre 2007).

FRIEDMANN, Daniel. « Le film, l'écrit et la recherche », *Communications*, n° 80, 2006, p. 5-18.

GAUDRAULT, André et François Jost. *Le récit cinématographique*, Éditions Nathan, 1990, 159 p.

HALL, Stuart. « Codage décodage », *Réseaux*, [en ligne], n° 68, 1994, http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/ (Page consultée en août 2007).

LABERGE, Yves. « La télévision au cinéma : exercice d'anti-propagande dans le documentaire *The Journey* de Peter Watkins », *Le documentaire : contestation et propagande*, sous la direction de Catherine Saouter, Coll. « Documents », Montréal, XYZ Éditeur, 1996, 161 p.

LA FRANCE, Mireille. « Taire des hommes : contestation et contrebande », *Le documentaire : contestation et propagande*, sous la direction de Catherine Saouter, Coll. « Documents », Montréal, XYZ Éditeur, 1996, 161 p.

LE DOCUMENTAIRE ET LA TELEVISION : METTRE DU CŒUR DANS UN MARIAGE DE RAISON (2006 : Montréal). *Le documentaire et la télévision. Mettre du cœur dans un mariage de raison*, Montréal, Observatoire du documentaire, 2006, 13 p.

LIOULT, Jean-Luc. *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Coll. « Hors Champ », Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2004, 175 p.

LORTIE, Marie-Claude. « Le torse de Vladimir Poutine », *La Presse*, Montréal, 15 août 2007, [en ligne], http://blogues.cyberpresse.ca/lortie/?p=221 (Page consultée le 13 décembre 2007).

MENEY, Florence. « Biographie. Vladimir Poutine, président de la Fédération de Russie », *La Presse*, Montréal, 30 juillet 2007, [en ligne] www.radio-canada.ca/nouvelles/Politique/2007/07/30/002-bio-poutine_accueil.shtml (Page consultée le 13 décembre 2007).

METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union générale d'éditions, 1977, 370 p.

METZ, Christian. « Au-delà de l'analogie, l'image », *Essais sur la signification au cinéma : Tome II*, Coll. « D'Esthétique », Paris, Éditions Klincksieck 1972, p.151-162.

MONUC / MISSION DES NATION UNIES EN REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO. *Mission de l'ONU en RD Congo*, [en ligne], 2006, www.monuc.org (Page consultée le 10 décembre 2007).

MUCCHIELLI, Alex et Claire NOY. *Approches constructivistes*, Coll. « Étude des communications », Paris, Colin, 2005, 238 p.

NATIONS UNIES. « Mission des Nations Unies en République démocratique du Congo », *Site des Nations Unies*, [en ligne], 2005, www.un.org/french/peace/peace/cu_mission/monuc/body_monuc.htm (Page consultée le 10 décembre 2007).

PATIGNY, Vincent. « L'interdit documentaire », *Le documentaire : contestation et propagande*, sous la direction de Catherine Saouter, Coll. « Documents », Montréal, XYZ Éditeur, 1996, 161 p.

PERRATON, Charles. « De l'usage de la caméra comme dispositif de vision dans le cinéma direct », *Le documentaire : contestation et propagande*, Coll. « Documents », Montréal, XYZ Éditeur, 1996, 161 p.

RADIO-CANADA. « Synopsis. Ondes de choc », *Site de Radio-Canada*, [en ligne], 2007a, www.radio-canada.ca/documentaires/play-video/index.asp?idContenu=2410 (Page consultée le 3 décembre 2007).

RADIO-CANADA. « Synopsis. L'incroyable histoire des machines à pluie », *Site de Radio-Canada*, 2007b, [en ligne], www.radio-canada.ca/documentaires/play-video/index.asp?idContenu=2680 (Page consultée le 3 décembre 2007).

RADIO-CANADA. « Synopsis. Le système Poutine », *Site de Radio-Canada*, 2007c, [en ligne], www.radio-canada.ca/documentaires/play-video/index.asp?idContenu=2678 et www.radio-canada.ca/documentaires/play-video/index.asp?idContenu=2679 (Pages consultées le 3 décembre 2007).

RADIO-CANADA. « Synopsis. Le déshonneur des Casques bleus », *Site de Radio-Canada*, 2007d, [en ligne], www.radio-canada.ca/documentaires/play-video/index.asp?idContenu=2553 (Page consultée le 3 décembre 2007).

SAOUTER, Catherine (dir.) *Le documentaire : contestation et propagande*, Coll. « Documents », Montréal, XYZ Éditeur, 1996, 161 p.

SOULAGES, Jean-Claude. *Les mises en scène visuelles de l'information. Étude comparée France, Espagne, États-Unis*, Coll. « Médias Recherches », Paris, Nathan, 1999, 219 p.

SURPRENANT, Louise et Werner NOLD. « Idéologies du documentaire. Le montage du documentaire », *Le documentaire : contestation et propagande*, sous la direction de Catherine Saouter, Coll. « Documents », Montréal, XYZ Éditeur, 1996, 161 p.

TISSERON, Serge. « Des raisons d'utiliser les images pour informer sur la réalité et de la difficulté à ne pas confondre le document et le monde », *Communications*, n° 80, 2006, p.65-75.

WATZLAWICK, Paul. *La réalité de la réalité*, Seuil, Paris, 1978, 237 p.

WOLTON, Dominique. *Penser la communication*, Paris, Flamarion, 1997, 401 p.