

# Introduction

## L'espace du documentaire

« Le documentaire tel que je l'entends aujourd'hui n'est pas un format mais un espace<sup>1</sup>. »

### LE DÉTOUR PAR L'ART

Depuis une dizaine d'années<sup>2</sup>, on observe du côté des pratiques documentaires<sup>3</sup> un renouveau qui affecte leur mode de production, d'effectuation, et de diffusion. Le documentaire filmique<sup>4</sup> est devenu une pratique hybride qui mêle cinéma, vidéo et performance, qui se confronte à l'expérimental et s'affranchit souvent de la relation authentique au réel qu'il devrait pourtant garantir... Ces formats au libre cours qui échappent à toute catégorie sont le fait autant d'artistes plasticiens, de vidéastes, de cinéastes que de documentaristes à proprement dit. Et le spectateur peut les découvrir aussi bien en salle qu'en centre d'arts, en séance ou présentés en installation vidéo. « Derrière

---

1. Jean-Pierre Rehm, Entretien avec Caroline Broué, *La grande Table*, France Culture, 7 juillet 2012.

2. Emmanuel Burdeau faisait déjà remarquer en 2004 : « La bonne nouvelle, quant au documentaire, c'est d'abord que le mot lui-même sonne aujourd'hui moins rigide ; il a perdu son ancienne senteur boisée, son vieux label d'authenticité certifiée cent pour cent véritable. [...] Ça peut s'énoncer d'une formule : le documentaire prospère à présent sans unité ni définition *a priori*. » Emmanuel Burdeau, « La bonne nouvelle », *Cahiers du cinéma*, n° 605, octobre 2004.

3. Nous emploierons de façon récurrente dans cet ouvrage l'expression de pratique documentaire afin précisément d'ouvrir le terme et ne pas l'enfermer dans le documentaire compris comme genre.

4. Par film documentaire, nous entendons l'image aussi bien filmique que vidéo, numérique et non plus analogique, telle qu'elle surgit dans les musées, les salles de cinéma ou les festivals, donnant lieu à des films allant de quelques minutes aux longs métrages, projetés sur moniteur et/ou sur grand écran, en salles ou à l'intérieur d'espaces d'expositions, visibles dans le cadre d'une séance programmée ou montés en boucle. C'est l'une des principales raisons pour lesquelles la photographie documentaire est absente de cet ouvrage, consacré exclusivement aux pratiques filmiques, même s'il est évident que la pratique documentaire lui doit beaucoup. Toutefois, l'une de nos intentions était de penser, d'une part, la rencontre entre cinéma et arts visuels et, d'autre part, les processus, la durée, la dimension praxique et également narrative (au dépend notamment d'approches plus descriptives), ce que rendait plus évidente une étude concentrée sur les seules pratiques filmiques ; même si ces caractéristiques peuvent être également présentes en creux en photographie.

les plus grands films d'auteur peut dorénavant se cacher un programme télé, une installation vidéo ou l'œuvre d'un artiste<sup>5</sup>. »

Que peuvent encore avoir de documentaires des pratiques qui empruntent de tels détours et n'ont rien de commun avec ce qui pourrait les rattacher à un genre? S'agacent les partisans d'une conception puriste qui jugent cette appellation trompeuse, voire mensongère<sup>6</sup>. Elles le sont pourtant indéniablement si, par documentaire, on n'entend précisément pas un genre – largement formaté par les codes audiovisuels –, mais un rapport au réel<sup>7</sup>; d'où l'apparition d'expressions comme *documentaire artistique* ou encore *tournant documentaire* (décalquée de l'anglais *documentary turn*<sup>8</sup>), afin de les spécifier.

On peut repérer au sein de ce renouveau une double trajectoire. Celle de cinéastes ou documentaristes qui cherchent à réinventer une relation au réel en s'ouvrant à l'art; et celle d'artistes plasticiens qui cherchent, eux, à régénérer les formes artistiques et à relancer un certain processus d'expérimentation en s'ouvrant au réel.

Les motivations qui président à ces mutations sont multiples et tout aussi bien d'ordre technique, économique que formel. La révolution que constitue la caméra numérique (caméra DV pour la vidéo, caméra HD pour le cinéma), n'y est évidemment pas étrangère et tend à supprimer le peu de distinction qu'il restait encore entre ces deux pratiques. Aujourd'hui, en effet, toute image mouvement, d'où qu'elle émane, subit un traitement numérique et aussi bien les cinéastes que les plasticiens s'en emparent. Au cinéma comme en vidéo, le recours à ces deux types de caméra change aussi les conditions de production des films. La caméra HD, de faible coût comparée à la pelli-

5. Patrice Blouin, « Glissements progressifs du récit », Érik Bullot (dir.), *Point ligne plan, cinéma et art contemporain*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 23.

6. À titre d'exemple symptomatique d'une querelle entre anciens et modernes, nous avons relevé ce libelle dans la rubrique « Mon œil » sur le site de la Gaîté Lyrique : « Peu de gestes cinématographiques forts ou polémiques comme au FID, donc, mais il est acquis qu'on ne va pas au Centre Pompidou et à Marseille pour les mêmes raisons. Les artistes qui s'emparent des caméras pour livrer leur vision du monde n'ont pas vraiment leur place au sein du festival parisien, au profit de "documentaristes" professionnels et soucieux de le rester. » [<http://www.gaite-lyrique.net/gaitelive/atoms-for-peace-the-radiant-un-film-de-the-otolith-group>], page consultée le 20 août 2013.

7. La pratique documentaire entendue comme rapport au réel justifie par ailleurs la filiation que nous faisons entre le réalisme et le documentaire; artiste réaliste que Champfleury définissait comme « un chercheur de réalité », ajoutant même, « le métier de chercheur de réalité est peut-être plus dur que celui de bûcheron ». Champfleury, cité par Geneviève Lacambre, *Le réalisme*, Paris, Hermann, 1973, note p. 3.

8. C'était notamment le sujet du colloque *Passages* organisé par Lisboadoc en 2012. « *The confluence of two simultaneous movements over the last years of the 20th century – the "documentary turn" within contemporary art, and film entering traditional art venues – triggered the redesigning of documental practices and opened new perspectives in the scope of theoretical production on this genre. The common denominator of most definitions of documentary, the "truth claim" is no longer fully operational, and implies a brand new approach.* » Extrait de l'argumentaire. Disponible sur [<http://www.doclisboa.org/2012/en/edicao/atividadesparalelas/>], page consultée le 19 août 2013.

cule, rivalise en qualité avec celle-ci ; la caméra DV, quant à elle, autorise une quasi auto-production par les artistes, lesquels peuvent également assurer eux-mêmes le montage. Elle affecte enfin les conditions de projection et de diffusion : la vidéo, autrefois entièrement dévolue à l'espace d'exposition en galerie ou au musée, le plus souvent sur moniteur, peut désormais être projetée sur grand écran en salle à l'occasion de festivals du film ou dans des espaces (salles noires) spécialement conçus dans la galerie.

De façon transitive, cette mutation technologique influence, sur le plan formel et artistique, l'esthétique des œuvres. L'irruption du cinéma direct et de la caméra portée dans les années soixante était déjà directement liée à l'apparition d'une nouvelle caméra 16 mm permettant la prise de son synchrone ; de façon similaire, l'utilisation de la caméra numérique élargit les possibilités formelles. Le numérique constitue en effet le lieu de rencontre entre des pratiques qui se sont historiquement construites dans des champs séparés et ouvre la pratique documentaire à des artistes plasticiens qui l'appréhendent, tout à la fois, à partir de la tradition de la vidéo (expérimentale), de la performance ou du cinéma. Conciliant des exigences apparemment antagonistes, la captation numérique permet d'allier immixtion dans le terrain – légèreté et mobilité de la caméra – et recherches formelles – qualité de l'image, durée d'enregistrement étendue, réinscriptibilité du support (et donc droit à l'erreur), visionnage immédiat *versus* développement des rushes... À la tradition du cinéma documentaire, ces films empruntent le matériau, la relation au milieu et à l'autre ; à l'expérimental, une déconstruction de la narration, le montage et le mode d'exposition – installation – ; à la vidéo, son lien endémique et consubstantiel à la performance.

L'idée d'un documentaire artistique n'a, en dépit de cela, rien d'évident : elle frise même l'oxymore. Pour les partisans du modernisme selon Greenberg, l'expérimentation implique un certain formalisme pour lequel les qualités plastiques d'un médium se définissent par ses caractéristiques formelles et tendent, de ce fait, vers l'abstraction ou l'expressionnisme. C'est ainsi qu'on a pu constater un certain enlèvement de la vidéo d'artiste, au détour des années quatre-vingts, orientée vers des expérimentations formelles autoréférentielles. À l'opposé, pour d'autres, le documentaire, héritier du réalisme, doit bannir toute dimension stylistique assimilée à l'esthétisation et opérer dans une neutralité des formes, voire une certaine austérité du propos. Penser et conceptualiser l'idée d'un documentaire artistique, c'est donc penser la question du formalisme au sein d'une représentation du réel. Pourtant, même considérée comme genre, la pratique documentaire n'est pas si homogène, la tradition dominante du « pris sur le vif » se déclinant en différents modes. Bill Nichols<sup>9</sup> en distingue six : le mode expositionnel qui a recours à un narrateur

9. Cf. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, Chapter 6 « What Types of Documentary Are There? », p. 99-138. Il distingue six « *types of modes documentary* » : « *the expository mode (voice of god); the poetic mode –subjective,*

en voix off ; le mode poétique, subjectif et d'expression artistique ; le mode observationnel où le documentaire s'affirme comme une fenêtre ouverte sur le monde ; le mode participatif dérivé de l'observation participante en ethnologie ; le mode réflexif qui inclut le processus de construction dans le film ; et enfin, le mode performatif dans lequel l'auteur est un acteur à part entière du film. Cette classification prouve par là même, s'il en était besoin, qu'il est possible de penser une pratique documentaire sans l'inféoder aux valeurs cardinales d'une représentation authentique du réel.

## UNE ESTHÉTIQUE DU DOCUMENTAIRE POUR LES ARTS VISUELS

Si les formes documentaires à tendance subjective ou poétique tendent à être écartées, c'est, qu'en la matière, la seule esthétique véritablement établie est celle du cinéma direct, en raison de la révolution qu'a été la caméra en son synchrone et du fait de ses retombées et reprises dans le cinéma de la nouvelle vague – le cinéma direct est commun au documentaire et à la fiction. Or, d'une part, cette esthétique ignore les bouleversements récents – et notamment pour la raison première qu'elle a été écrite par et pour le cinéma et qu'elle ne rend pas compte des croisements à la fois pratiques et théoriques avec les arts visuels ; et d'autre part, le détour par l'art de ces nouvelles pratiques coïncide souvent avec un retrait de la prise directe au profit de formes plus médiatisées. De fait, une théorie esthétique du documentaire, qui intègre les différentes traditions (cinéma, performance, arts visuels) et prene acte des bouleversements formels que l'on observe depuis une bonne dizaine d'années, reste à écrire.

Sur le plan plus strictement philosophique, les réflexions restent très liées à un état antérieur du documentaire et maintiennent la pratique dans le champ de la représentation mimétique, dans la droite ligne du réalisme ; paradigme fondé sur les dualismes traditionnels que précisément les nouvelles pratiques au tournant des années deux mille font éclater. Les couples d'opposition tels que subjectivité/objectivité, documentaire/fiction, « pris sur le vif »/reconstitution, réel/imaginaire, perception/remémoration, etc. n'ont de sens et de fonction opératoire, tant sur le plan esthétique qu'épistémologique, que si l'on s'installe dans une théorie de la représentation. Et penser les croisements entre ces catégories, tout en se maintenant dans le système qui les légitime – et pour lequel seul elles sont pertinentes –, c'est s'enfermer dans des difficultés inextricables.

Or, s'il y a un renversement majeur au sein des pratiques, c'est bien en ce qu'elles mettent en évidence le caractère obsolète de ces vieilles distinctions et proposent des nouvelles relations au réel qui s'en affranchissent. Comment

*artistic expression; the observational mode –window on the world; the participatory mode; the reflexive mode; the performative mode. »*

définir ces nouvelles alliances qui n'hésitent pas à opérer de nombreux écarts et détours et quels outils théoriques proposer pour les analyser ?

Si les pratiques semblent novatrices, les outils théoriques semblent toutefois être déjà à disposition... pour autant qu'on prenne la peine de les convoquer. La philosophie pragmatiste, fondée au tournant du xx<sup>e</sup> siècle par Peirce, James et Dewey, conteste depuis toujours les théories aporétiques de la représentation issues de la tradition philosophie continentale<sup>10</sup>. Elle les dépasse précisément en délaissant les formes pures *a priori* – tels que le sujet ou l'objet –, pour s'intéresser aux choses en train de se faire<sup>11</sup>, aux processus<sup>12</sup> au travers desquels celles-ci émergent. La philosophie pragmatiste est, on le voit, une philosophie pratique<sup>13</sup>, qui place en son centre la notion d'expérience et situe ainsi d'emblée sa réflexion dans un champ d'interaction entre un objet et son milieu. C'est là, sans nul doute, que le pragmatisme semble s'imposer pour penser le documentaire : il élabore une philosophie ancrée dans le réel et, contre la tradition spéculative, propose une connaissance pratique qui donne un nouveau statut à la vérité.

Cet ouvrage propose ainsi de dessiner les contours de ce que pourrait être une esthétique pragmatiste du documentaire à même de rendre compte de cet état de la création. Par esthétique pragmatiste, nous entendons – fidèle à l'orientation originelle donnée par Peirce – avant tout une méthode : celle qui consiste à observer des objets empiriques et à considérer leurs effets pratiques, pour construire les concepts sur la base de ces mêmes effets<sup>14</sup>. Il ne s'agit donc pas de bâtir une esthétique au sens d'une doctrine, mais d'user d'une méthode pour penser un certain type d'objets possédant « une ressemblance de famille<sup>15</sup> » selon l'expression de Wittgenstein – en l'espèce des œuvres cinématographiques ou littéraires, des fictions, des documentaires, des installations, ou encore des récits issus des sciences sociales – et réévaluer, à cet aune, la pertinence de certaines distinctions. Un tel cadre méthodologique

10. Cf. Richard Rorty, *L'homme spéculaire*, traduit de l'anglais par T. Marchaisse, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

11. « "Ce qui existe réellement, ce ne sont pas les choses, mais les choses en train de se faire." » William James, cité par David Lapoujade, *William James : empirisme et pragmatisme*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 2007, p. 12.

12. C'est cette concentration sur les processus par lesquels les choses adviennent qui met l'enquête au cœur des modes opératoires du pragmatisme et dont le chapitre 7 rendra compte.

13. Le terme de pratique s'oppose à théorique et ne doit pas être confondu avec celui d'action. Il désigne avant tout un point de vue : celui qui consiste à considérer « la réalité, la pensée, la connaissance (et aussi l'action) en tant qu'elles se font ». David Lapoujade, *ibid.*, p. 11.

14. Conformément à la maxime de Peirce : « Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet. » Charles S. Peirce, « Comment rendre nos idées claires », *Revue philosophique*, 1879. Cette méthode permet notamment de sortir des confusions conceptuelles occasionnées par des distinctions formelles qui n'ont pas de différences pratiques. Ainsi, la différence, par exemple, entre documentaire et fiction, s'appréhendera depuis les effets réels de ces formes et non depuis une différence spécifique présumée *a priori*.

15. Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques* [1936], traduit de l'allemand par P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, § 66 et 67.

n'est toutefois pas sans suites et amène à reconsidérer l'idée même de théorie esthétique : d'une part, en ce qu'il accorde la prévalence aux pratiques ; d'autre part, en ce qu'il engage une approche décroisée et, *de facto*, transdisciplinaire, qui déploie l'esthétique au-delà du seul champ artistique.

Cette ambition en croise aussi une autre : celle de donner à cette esthétique pragmatiste une orientation critique. Par critique, nous entendons trois sens et valeurs.

Premièrement, on peut considérer que le documentaire se définit comme une activité de nature critique. C'est en cela que ses assises sont celles du réalisme, dont le projet, tout à la fois esthétique et politique, consistait précisément à prendre le parti du réel, soit contre les sujets de représentations dominants d'alors, soit contre les représentations idéalisées de celui-ci. Le documentaire, en ce sens, a toujours part liée avec la violence et la cruauté du réel que l'art pourrait être tenté d'adoucir. C'est ici aussi que s'établit son exigence de vérité, contre les mystifications de toutes sortes.

Le deuxième sens que revêt le terme de critique s'avance ici dans la suite de notre précédent ouvrage *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*<sup>16</sup>, dont le projet consistait, d'une part, à requalifier les notions d'art politique et d'art engagé sous le vocable d'un art critique et, d'autre part, de proposer des catégories à même de définir celui-ci. Centré sur des pratiques à teneur performative et œuvrant dans l'espace public, le livre identifiait déjà néanmoins des modes opératoires susceptibles d'opérer au sein d'un art de l'image. L'étude ici proposée prolonge et complète en ce sens les réflexions amorcées alors, en poursuivant notamment les réflexions initiées par Benjamin et Brecht. Le champ théorique de la philosophie pragmatiste se retrouve ici de fait confronté à un autre corpus avec lequel il a en apparence peu de rapport – celui ouvert par la tradition critique de l'École de Francfort. Les deux ont pourtant en commun de penser l'art comme une *praxis* et d'être attentifs aux processus par lesquels une réalité se construit.

Le dernier, enfin, conçoit la critique comme un espace immanent, à la fois au réel lui-même et au monde de l'art, qui vient en interroger les procédures de formalisation. C'est peut-être *in fine*, l'enjeu aujourd'hui d'une pratique documentaire qui, dans un seul et même élan critique, dessine un nouvel espace et pour le réel et pour l'art. Mais effectuer et penser en un seul geste, la critique de la réalité et les procédés techniques, formels et esthétiques par lesquels elle nous parvient, suppose de tenir ensemble le réel (comme chose en soi) et sa représentation et, en conséquence, d'abolir leur dualité. Ceci suppose, à la fois, l'abandon d'une approche représentative (qui la maintient toujours) au profit d'une autre, productrice de réel, et une opération critique qui appelle un déplacement, une distance.

<sup>16</sup> Aline Cailliet, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2008.

Nous proposons d'appeler dispositif, l'appareillage filmique qui, dans un même geste, capture et fabrique ce réel déplacé.

## LA NOTION DE DISPOSITIF

Ce terme, qui apparaît dans les années soixante-dix, est aujourd'hui très largement utilisé en cinéma et en arts visuels. Polysémique et flou, il fait souvent figure de mot de passe plutôt que de concept. Deux occurrences relativement stables émergent toutefois<sup>17</sup>.

La première, propre à la pratique documentaire, renvoie à une modalité praxique – une modalité du faire –, et désigne la stratégie de tournage, l'agencement, ou encore le protocole d'un film, qui structure sa mise en scène et qui concourt à la production d'un certain effet. C'est ce sens, hérité et directement décalqué de celui d'entretien en science humaines<sup>18</sup>, qui est le plus souvent induit lorsque l'on parle de dispositif documentaire. Cet usage, qui s'inscrit à l'étape de la production, engage le processus de fabrication des films et met déjà en évidence, par son seul recours, l'idée que toute captation du réel passe par une formalisation et un appareillage spécifique. Tout documentaire en ce sens possède son dispositif. Si, toutefois, le terme se répand et est de plus en plus convoqué à propos des nouveaux modes opératoires dans les pratiques documentaires, c'est précisément parce que ces assemblages et agencements apparaissent de plus en plus sophistiqués et complexes. À cet égard, en toute rigueur, il serait plus juste de parler aujourd'hui de *nouveaux* dispositifs documentaires.

La seconde occurrence, plus large, renvoie à une modalité poïétique qui relève de la technique. Théorisé par Anne-Marie Duguet, le dispositif est à la fois machine et machination, agencement des pièces d'un mécanisme : « Système générateur qui structure l'expérience sensible chaque fois de façon originale. Plus qu'une simple organisation technique, la notion met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception<sup>19</sup>. » C'est ce même sens qui est impliqué dans l'idée de dispositif cinématographique, tel que le construit notamment Jean-Louis Baudry<sup>20</sup>, lequel invite à appréhender toute production filmique au-delà de son seul texte/film et à également considérer les

**17.** Cette typologie est loin d'être la seule proposée. On en trouvera une autre qui distingue cinq occurrences dans le langage cinématographique, qui nous a semblé toutefois moins pertinente pour notre propos qui élargit la notion au-delà de ses seules occurrences en cinéma. Cf. François Albera et Maria Tortajada, *Ciné-dispositifs*, Genève, Éditions l'Âge d'Homme, 2011, p. 13-21.

**18.** C'est dans cette optique que l'appréhende Mouloud Boukala. Cf. Mouloud Boukala, *Le dispositif cinématographique, un processus pour (re)penser l'anthropologie*, Paris, Téraèdre, 2009. Pour un historique complet de la notion ainsi que les références bibliographiques, on se référera à cet ouvrage.

**19.** Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 2002, p. 21.

**20.** Jean-Louis Baudry, « Le dispositif » *Communications*, n° 23, 1975, p. 56-72.

éléments liés à la projection de l'image et à la réception par le spectateur<sup>21</sup>. Ainsi entendu, ce dernier fixe une modalité à la fois technique (déterminant la disposition spatiale de l'œuvre) et esthétique (les effets perceptifs induits par cette disposition). Cette seconde occurrence qualifie donc, pour sa part, une modalité de présentation et de réception – qui recoupe en partie mais pas seulement la notion d'installation – et témoigne ici du croisement qui s'opère aujourd'hui entre cinéma et arts visuels et des enjeux qui lui sont liés<sup>22</sup>.

Sur le plan philosophique, le concept émane de Michel Foucault, pour qui il occupe une fonction stratégique et désigne un agencement entre des éléments hétérogènes (discursifs et non-discursifs) et différents régimes (voir, savoir et pouvoir).

« Avec la notion de dispositif, on se trouve bien dans une logique de moyens mis en œuvre en vue d'une fin. Le dispositif a une visée d'efficacité [...], d'optimisation des conditions de réalisation [...], il est soudé au concept de stratégie [...]. Foucault lui-même considère que le dispositif renvoie aux procédures qui sous-tendent l'organisation de la société. À ce titre, le dispositif peut être défini comme la concrétisation d'une intention au travers de la mise en place d'environnements aménagés<sup>23</sup>. »

Giorgio Agamben, dans la suite de Foucault, l'élargit même jusqu'à appeler « dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants<sup>24</sup> ».

Dans le sens foucauldien, le terme renvoie essentiellement à une pratique d'assujettissement – à l'instar du dispositif panoptique. Ce dernier n'y est toutefois pas irrémédiablement attaché, celle-ci pouvant se retourner en pratique de liberté. Mais surtout, recourir dans ce contexte au concept de dispositif pour qualifier la capture du réel par le documentaire, permet d'éclairer les enjeux à la fois politiques et épistémologiques qui président à ce que Foucault nomme des régimes d'énoncés et des régimes de visibilités, lesquels déterminent à la fois les conditions d'apparition et de réception des phénomènes.

**21.** Jacques Aumont étend pour sa part la réflexion du texte au contexte et invite à prendre en considération « ce qui règle le rapport du spectateur à ses images dans un certain contexte symbolique » (qui est aussi un contexte social...). Le dispositif est donc « un ensemble de données, matérielles et organisationnelles qui englobent et influencent tout rapport individuel aux images », Jacques Aumont cité par Mouloud Boukala, *op. cit.*, p. 51.

**22.** C'est ce sens qui est en jeu dans les textes de Raymond Bellour. Cf. Raymond Bellour, *La querelle des dispositifs*, Paris, P.O.L., 2012.

**23.** Hugues Peeters et Philippe Charlier, « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès, Le dispositif entre usage et concept*, n° 25, Paris, CNRS, 1999. Disponible sur [http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/14700], page consultée le 18 août 2013.

**24.** Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit de l'italien par M. Rueff, Paris, Payot, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2007, p. 31.

En le ressaisissant au sein d'une réflexion sur le documentaire et d'une théorie esthétique, notre intention n'est pas d'opérer une substitution par le concept foucauldien des deux usages précédemment évoqués. Il s'agit plutôt de leur conférer une valeur réflexive et ainsi, par là même, d'articuler et d'élargir le dispositif entendu comme seules modalités du faire et du voir (lesquelles engagent une analyse essentiellement poétique et esthétique) à une interrogation sur les enjeux politiques (en termes de relations entre savoir et pouvoir, lesquelles, dans une perspective critique, sont centrales dans la notion d'émancipation) et épistémologiques (en termes de relation entre visible et dicible, discursif et non-discursif) qui en son sein s'y jouent.

Ainsi combinés, ces différents sens nous aiguillonnent vers une compréhension en termes d'agencement expérimental, formel, technique, et expositionnel, engageant des enjeux en termes d'*épistémè* (un alliage entre pouvoir et science chez Foucault) et conditionnant à chaque fois, d'une manière singulière et inédite, une expérience sensible.

## CONTRIBUTION DE LA NOTION DE DISPOSITIF À UNE ESTHÉTIQUE DU DOCUMENTAIRE

Aborder le documentaire par le dispositif, c'est mettre en avant et en évidence l'idée d'un appareillage, d'un « système générateur » pour reprendre les termes d'Anne-Marie Duguet, qui s'interpose entre le réel et le sujet captant et considérer la production comme une fonction (et résultat) du dispositif lui-même. Parler d'agencement, c'est disposer, au sein d'une réalité unifiée, sujet observant, objectif captant et réel capté et inclure ainsi tous les protagonistes en son sein. Cette inclusion de l'auteur a pour conséquence première d'ajourner l'idée de point de vue<sup>25</sup>, entendue comme regard (sujet) sur une réalité extérieure (objet) qui conditionne l'idée même de mise en scène, au profit de celle de position. Position, dans le sens d'abord de *situation géographique* – qui renvoie à la place de l'auteur –; mais aussi de *posture* – qui renvoie à une manière d'être et de se comporter –; et enfin de *circonstances dans lesquelles on se trouve* – et qui ont à voir, elles, avec la situation créée par le dispositif lui-même. Car la notion de position, en ce qu'elle est à la fois librement choisie par l'auteur (qui décide lui-même de son dispositif) et déterminée (une fois celui-ci installé), fond par là même en un seul geste deux choses considérées antinomiques dans le documentaire – l'objectivité et la critique – et en propose le dépassement<sup>26</sup>. De surcroît, cette stratégie d'effacement de

**25.** Point de vue compris dans son sens classique en cinéma d'emplacement réel ou imaginaire depuis lequel une représentation est produite, ce point de vue étant le plus souvent identifié à un regard, rejoignant ici son second sens de façon particulière dont une question peut être considérée. (Source : Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2007.)

**26.** L'antinomie objectivité (vérité)/subjectivité (point de vue) enferme tantôt le documentaire du côté de la reproduction neutre, objective, sans intérêt, et sans résolution critique, tantôt, de

l'auteur, remplacé par un appareillage filmique auquel il se soumet, redistribue les relations de pouvoir entre auteur, personnage et spectateur.

Ainsi, nous proposons d'appeler *dispositifs critiques*, les protocoles mis en place par les artistes dans leurs projets pour donner naissance et accès à d'autres modes de réalité et produire chez l'ensemble des protagonistes des expériences créatrices, à même de nourrir un projet critique. Le dispositif permet ainsi d'appréhender les techniques de capture du réel, les protocoles mis en œuvre dans la production de l'œuvre, ainsi que les éléments contextuels comme *des éléments constitutifs* de l'œuvre elle-même, et non, comme c'est l'usage dans une perspective strictement poïétique, comme des moyens qui *font* l'œuvre et disparaissent dans le produit fini. Il établit ainsi sur le plan esthétique *une unité performative*, au sens où, d'une part, ce qu'il produit n'est pas dissociable de la manière dont il le produit, et d'autre part, ce qu'il produit n'existerait pas sans lui. Ainsi, en tant qu'il est une stratégie de prise, il ne peut pas être considéré comme capturant une réalité existante, c'est d'ailleurs la force que lui attribue Foucault : il produit la réalité qu'il capture. Il met ainsi en évidence la dimension praxique – et non poïétique – de la pratique artistique : le dispositif est par essence quelque chose qui agit et produit de l'action. Il incite, oriente. Ces trois éléments concourent sur un plan théorique au dépassement de la notion de représentation et participent de la construction d'une esthétique pragmatiste du documentaire.

La première partie de cet ouvrage, plus spécifiquement théorique, opère un retour sur l'esthétique documentaire, telle qu'elle s'est constituée autour d'une théorie de la représentation, afin d'en montrer les limites et les insuffisances et vise, pour l'essentiel, à asseoir et légitimer cette notion de dispositif, ainsi qu'à en repérer les prémices. Elle pose se faisant les jalons d'une approche pragmatiste du documentaire. Elle se construit autour de quatre problématiques cardinales et structurantes de la pratique et théorie documentaires : la question de la duplication du réel dans l'image (chapitre 1); des relations entre documentaires et fictions (chapitre 2); les enjeux liés au document et au témoignage – et des relations à la vérité, notamment historique, qu'ils véhiculent – (chapitre 3); les relations entre image et récit, et notamment la place du commentaire (chapitre 4).

La deuxième partie se transporte au cœur des dispositifs critiques identifiés dans les pratiques artistiques récentes. Construite dans une certaine symétrie avec la première, elle analyse, dans un parcours croisé entre théorie et pratique, leurs différents modes opératoires et en mesure la portée critique : à savoir, les modes de déconstruction du réel (chapitre 5); de reconstruction

---

l'autre, du côté de l'énonciation d'un point de vue, d'un « regard sur », dans lequel le sens des images n'émane pas tant du réel lui-même que du sens que lui donne l'auteur; niveau où le documentaire dit engagé se fait moraliste, au travers d'un point de vue surplombant.

(le re-enactment, chapitre 6), les dispositifs d'enquête (chapitre 7), les formes poétiques et imaginaires (chapitre 8).

La symétrie des deux parties introduit un autre ordre possible de lecture. Les chapitres, doués d'une certaine autonomie, peuvent être lus dans un ordre aléatoire, mais certains fonctionnent également en binôme. Ainsi les chapitres 1 et 2 amènent l'idée d'une nécessaire mise à distance du réel et légitiment le recours à la fiction, dont le chapitre 5 étudie des modalités. Les interrogations sur la représentation de l'histoire au chapitre 3 trouvent une ouverture dans l'étude du re-enactment au chapitre 6 et de la valeur scientifique des dispositifs au chapitre 7. Le chapitre 4, enfin, réévalue l'importance des formes narratives à des fins critiques dont le chapitre 8 analyse, une fois encore, des formes possibles.

Les œuvres retenues pour l'analyse sont loin de rendre compte de manière exhaustive des nombreuses pratiques documentaires, telles qu'elles peuvent se déployer à l'intérieur d'un cinéma renouvelé<sup>27</sup>, des arts visuels ou encore dans le champ de l'installation. Deux principes de sélection ont guidé notre choix : une orientation plus ou moins directement sociale et/ou politique des œuvres, les s'inscrivant dans la continuité d'une certaine tradition critique ; une problématisation, par les œuvres elles-mêmes, de la notion même de dispositif – et non sa seule mise en place –, générant parfois ainsi des mises en abyme, propices à la théorisation. Figurent cependant dans les notes de bas de page, des renvois à d'autres artistes qui élargissent le corpus, et qui sont référencés dans l'index édité à la fin de l'ouvrage. Le lecteur averti, de surcroît, pourra, de proche en proche, identifier d'autres œuvres, d'autres films, d'autres artistes et cinéastes pouvant aisément entrer dans le champ de ces dispositifs critiques que les œuvres ici étudiées entendent instruire et en aucun cas délimiter de façon exclusive.

---

**27.** Tel qu'il peut être porté par le collectif *Point Ligne Plan* dont bon nombre des artistes auraient pu figurer dans cet ouvrage, tels que Loudgi Beltrame, Alain Declercq, Clarisse Hahn, et bien d'autres.