



HAL
open science

L'interdépendance interprétative par l'imitation ou la représentation dans le décor de film documentaire

Olivia Dorado

► **To cite this version:**

Olivia Dorado. L'interdépendance interprétative par l'imitation ou la représentation dans le décor de film documentaire. Hamid Tbatou. Esthétiques du cinéma documentaire, Université Ibn Zohr, pp.87-94, 2021, 978-9920-9163-0-1. hal-03331382

HAL Id: hal-03331382

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-03331382>

Submitted on 15 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'interdépendance interprétative par l'imitation ou la représentation dans le décor de film documentaire

Olivia Dorado
Doctorante à l'Université Toulouse Jean Jaurès
Laboratoire LARA SEPPIA, France

Résumé.

Si la question du décor cinématographique est assez fréquente dans les travaux relatifs à la fiction, celle-ci est cependant fort peu abordée dans le genre documentaire. Considéré comme un aspect majeur du « spectacle cinématographique », le décor constitue pourtant un facteur de réalisme ou d'irréalité primordial.

En considérant le film documentaire à travers ses caractères énonciatif et descriptif, le comportement documentariste adopté se retranscrit à travers le décor, mais celui-ci peut également être l'instigateur d'une prise de position propre à caractériser l'objet filmique. Que ce décor soit réel, construit, reproduit ou réinterprété, la nature de la « conception » du décor et de l'esthétique choisies auront un impact majeur sur la nature même du film. L'appréhension du décor au sein du film documentaire sera différente en fonction de l'intervention du réalisateur mais il n'en reste pas moins que le décor restera empreint de la subjectivité de l'intention. Par le biais de cet espace scénographique que constitue le décor filmique, nous pouvons assister à une véritable démarche narrative et à l'expression d'un langage identitaire capables de traduire cette intention. Tantôt Espace-objet, tantôt Espace-outil et parfois Espace-personnage, le décor perdure en tant qu'élément monstratif ou illustratif d'imitation, d'interprétation et de réinterprétation qui vont affirmer l'identité du documentaire.

Le décor cinématographique participant intrinsèquement à la constitution narrative du film documentaire, quels sont les procédés propres à chaque volonté de monstration, qu'elle soit manifeste ou implicite ?

Mots clés.

Décor, Documentaire, Imitation, Représentation, Interprétation spatiale, Identité visuelle, Cinéma

Introduction.

En physiologie, l'intussusception désigne le mode d'accroissement d'un organisme par son assimilation d'éléments externes lui permettant de s'accroître. L'absorption ayant pour finalité une transformation sensible et intrinsèque de l'être originel. Reprise en philosophie et en sociologie, cette notion soulève l'interdépendance existant entre un organisme et son environnement par une assimilation spontanée, voire intuitive. L'analogie faite avec le système filmique peut se trouver dans l'analyse de cette interaction existant entre le décor cinématographique et l'objet filmique en question, partant du principe que l'objet filmique constitue l'organisme absorbant différents éléments pour pouvoir lui-même être constitué et exister.

Par intussusception, l'espace filmique devient décor à partir du moment où nous pouvons considérer qu'est établie une assimilation spontanée par le spectateur d'informations visuelles propres à contribuer à la diégèse. Chaque élément de cet espace nourrit intrinsèquement le film en l'enrichissant par l'absorption intuitive de données qui constituent des éléments passifs et/ou actifs de la narration.

En considérant le film documentaire à travers ses caractères énonciatif et descriptif, le comportement documentariste adopté se retranscrira notamment par le biais du décor, mais celui-ci peut également être l'instigateur d'une prise de position propre à caractériser la nature de l'objet filmique.

L'empreinte de ce décor sera étroitement liée à la typologie et à l'identité même de l'objet documentaire, ceux-ci déterminant la fonction et l'état du décor en leur sein. Mais on peut s'apercevoir que la manière dont le décor sera conçu, traité et accepté en tant qu'instrument esthétique, aura inversement un impact majeur sur la nature et le discours du film documentaire proposé.

Il est nécessaire dans un premier temps de se pencher sur les principales typologies du cinéma documentaire pour en comprendre les usages du décor, et sur l'importance que celui-ci peut opérer sur l'esthétique et le message véhiculés. A quel moment et de quelle manière le décor est-il choisi puis considéré comme « outil » dans la construction esthétique et narrative d'un film documentaire en fonction de son type ?

La suite de cette réflexion doit voir son développement à travers les procédés de monstration, de dégagement ou d'occultation opérés par le décor. Entre imitation, interprétation et réinterprétation, quelles fonctions du décor mises en œuvre vont être capables de traduire l'intention du réalisateur ? Et dans quelle mesure la conception et la place de ce décor auront un impact sur l'orientation identitaire du film documentaire ?

Partie 1. De l'espace filmique au décor, démarche narrative et langage identitaire

François Niney, dans son ouvrage *Le documentaire et ses faux-semblants*¹, met en avant la réalité, voire la nécessité d'une tension prégnante et omniprésente entre mise en scène et relation objective au réel. Le documentaire restant clairement la proposition d'une représentation du sujet de la part du réalisateur, la question de la scénarisation du documentaire est souvent sujette à controverse. « (...) au sens restrictif, « mise en scène » désigne ce qu'on place devant la caméra (décors, objets, animaux, humains) et la façon dont on le place et le fait agir. C'est qu'on appelle le « profilmique »². En dehors de toute considération concernant la légitimité de cette mise en scène, force est de constater que le traitement du décor au sein des espaces diégétiques et narratifs dans cette réalisation documentaire prend une part prédominante en terme de fond et de forme.

Partons de cette question qu'est la différence parfois mise en avant entre documentaire et documentaire de création. Si beaucoup s'accordent à assimiler le premier au reportage, le documentaire de création (communément appelé documentaire) va rassembler les propriétés nécessaires à cette approche observée du point de vue du décor, de « l'espace narratif »

¹François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 78

²François Niney, *ibid.*, p. 39

suyvant André Gardies³. Essentiellement liée à un souci linguistique anglophone (le terme *documentary* rassemblant sous une même appellation les reportages et documentaires), l'importance de souligner la différence entre ces deux types d'objets filmiques a été rapidement primordiale pour de nombreux réalisateurs, exprimant ainsi leur besoin d'affirmer le parti pris que serait le leur dans l'interprétation de la thématique choisie. Si pour le reportage, le décor peut être essentiellement cantonné à l'utilisation d'un arrière-plan démonstratif s'imposant au cadre, celui-ci ne sera pas formellement considéré comme outil esthétique mais davantage comme un objet pragmatique de monstration à titre purement informatif. Le traitement de « l'espace narratif » ne sera, ici, pas concrètement exploité en tant que tel mais davantage subit comme un fond nécessaire et non utile à occulter.

Quant à la question du documentaire de création, et sans contrevenir pourtant au point de vue de François Niney concernant les documentaires dits de création⁴, Jean-Paul Desgoutte le « récit filmique à vocation documentaire, purement *dénotatif* quant à l'événement, d'un récit filmique *imitatif*, qui mêle le contexte pragmatique propre à l'événement au contexte pragmatique propre à l'énonciation. »⁵

Parmi chacun d'eux il différencie le récit « simple » du récit « pur », accentuant ainsi la séparation entre les instances énonciatives et diégétiques. L'importance de sa réflexion sur le sujet se porte naturellement sur l'espace et la place du narrateur au sein de l'objet documentaire. Il existe de nombreux ouvrages traitant des différents types documentaires, il reste à déterminer quelle est la place du décor dans ces choix de réalisation en tant qu'élément narratif. Son traitement sera différent qu'il s'agisse d'un documentaire ethnologique, ethnographique, humaniste, propagandiste, scientifique... et son rôle narratif sera ainsi soit énonciatif soit diégétique.

Les spécificités des documentaires historiques, ethnologiques et scientifiques permettent de déterminer trois utilisations précises du décor dans le genre documentaire. Nous pouvons dégager des procédés types de décor à chaque genre documentaire, le décor étant tributaire dans un premier temps d'une énonciation et d'un sujet, puis, plus précisément d'une temporalité, d'une échelle et d'une esthétique propres à chacun d'eux.

Le premier paramètre à prendre en compte sera celui de la temporalité. La question du décor sera en effet différemment traitée dans les films documentaires dits historiques, traitant d'une époque en particulier et pour lesquels il est essentiel d'utiliser, reproduire ou reconstituer une réalité ambiante. Le réalisateur peut donc faire le choix de reconstruire un décor en réel ou numériquement ou de réutiliser un décor existant qu'il devra adapter s'il le juge pertinent pour servir l'identité même de son film. Ce choix sera donc déterminant dans la nature du documentaire qui se positionnera ainsi en termes de démarche et d'esthétique parmi le panel du genre historique.

Le documentaire scientifique sera plus souvent propice à l'utilisation d'effets spéciaux ou de reconstitutions numériques, dès lors qu'il sera notamment question d'échelles immonstrables et des difficultés à rendre visible l'invisible (l'infiniment petit et l'infiniment grand par exemple). Mais le documentaire scientifique incluant également les observations scientifiques, celui-ci est favorable à la mise en place de reconstitutions ou mises en expériences de faits

³ André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993, ces notions font l'objet du livre : 1^{ère} partie : l'espace cinématographique ; 2^{ème} partie : l'espace diégétique ; 3^{ème} partie : l'espace narratif ; 4^{ème} partie : l'espace du spectateur.

⁴ François Niney. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck, 2002, p. 246

⁵ Jean-Paul Desgoutte, [en ligne], « Le Documentaire de création », URL : <http://jean-paul.desgoutte.pagesperso-orange.fr/ressources/docu/Typologie%20documentaire.htm> (consulté le 28 décembre 2019)

constatés. Si l'on prend pour exemple les difficultés rencontrées par Jean Painlevé pour ses films *La Pieuvre* en 1927 (France) ou *Le Bernard-l'hermite* en 1930 (France), il s'agit alors de considérer que la simple utilisation d'éclairages face à des animaux vivants dans l'obscurité pose le problème de la monstration et de la compréhension de leur réalité qui devient impossible sous l'œil de la caméra. Ainsi le choix de reconstituer leurs habitats en aquariums sera mis en place, impliquant donc la reconstitution d'un décor et la création d'outils technologiques adaptés à la captation de leurs conditions naturelles de vie. Pourtant, « Toute image, loin d'être un témoin impartial de la réalité extérieure, porte en conséquence les marques de sa construction »⁶. Tout comme l'utilisation de maquettes réalisées par son ami et collaborateur Achille-Pierre Dufour en 1936 dans les films *La 4^{ème} dimension* (France) ou *Le voyage dans le ciel* (France). Et pourtant, par essence-même, le documentaire scientifique va se caractériser théoriquement par son absence d'utilisation de décor, souhaitant se démarquer du schéma narratif traditionnel en se targuant d'une reproduction spatiale dénuée d'un caractère esthétique au profit de la pertinence pragmatique. Pour des raisons évidentes de praticité, de sécurité ou tout simplement de compréhension objective, le recours à des décors sera régulièrement adopté avec la particularité de la mention de cet emploi pour souligner le caractère objectif et scientifique de l'utilisation faite d'une reconstitution.

Le documentaire ethnologique ou humaniste s'attachera vraisemblablement davantage aux qualités monstratives du décor. Ce dernier sera ici utilisé principalement pour mettre en avant des éléments particuliers le constituant, ceux-ci devenant des agents métaphoriques à fonction discursive. En tant qu'outil représentatif, le décor sera ainsi au service d'une traduction d'intention pour le réalisateur désireux de mettre en lumière des éléments scénographiques aptes à servir le sujet. Le décor vient alors illustrer un propos, et le choix tout particulier qui sera mis sur le cadre, le hors-cadre et la constitution de cette image structurée formera une narration silencieuse. Situé dans le prolongement de cette utilisation des décors, le documentaire *Manhatta* du photographe Paul Strand et du peintre Charles Sheelers en 1921 (Etats-Unis) est un exemple d'une mise en pratique de la métaphore assignée au décor poussée à son paroxysme. Le film met l'accent sur l'architecture-même de la ville, plaçant le décor au cœur du documentaire puisqu'il en est le sujet principal. La constitution du film repose essentiellement sur l'agencement esthétique de ce décor afin d'en représenter son ambivalence artistique, sociale et historique, chaque lieu devenant le porte-parole muet d'un pan historique de Manhattan. La narration devient donc intrinsèque aux choix monstratifs des réalisateurs qui ont pris le parti d'utiliser l'architecture de leur décor comme élément narrateur principal. Mais cette utilisation précise reste spécifique dans le sens où le décor devient volontairement un personnage clairement identifiable.

Nous pouvons également observer une autre manière d'utiliser le décor dans beaucoup de films documentaires de Jean Rouch ; celui-ci propose en effet un enchevêtrement des typologies documentaires où scientifique, ethnologique et poétique constituent une unité caractéristique de son œuvre. Le décor, subtilement utilisé dans la composition du cadre, introduit ainsi par l'illustration un complément discursif à la voix-off narrative. « L'espace narratif » prend sa pleine mesure sans pour autant paraître occuper autant de place que les personnages évoluant en son sein.

⁶ Florence Riou, [en ligne], « Jean Painlevé : de la science à la fiction scientifique », *Conserveries mémorielles*, 6 | 2009, URL : <http://journals.openedition.org/cm/350> (consulté le 16 février 2020), p. 1

Partie 2. Espace-objet, Espace-outil et Espace-personnage : l'affirmation d'une identité documentaire

Quel que soit le genre du film documentaire en question, il s'avère que l'inscription du sujet et/ou des personnages dans leur décor revêt une signification caractéristique de l'intention de l'auteur. La première question concernant cet espace filmique étant celle de choisir ce qui doit être montré et pour quelle raison, puis de quelle manière.

Si pour Agnès Varda ou Jean Rouch, montrer le décor consiste à révéler l'environnement des protagonistes tel qu'il est, tel qu'il leur apparaît, de manière à libérer leur authenticité, il n'en reste pas moins que l'espace filmé revêt une valeur particulière. « Il faut simplement admettre que le déploiement du visible comprend *ipso facto* la reconnaissance de l'invisible »⁷. Le lieu où évolue l'action, tout comme le lieu qui se veut illustration d'un propos, est délibérément choisi pour ses caractéristiques visuelles et contraint d'un cadre délimitant le vu du non-vu. Il devient alors un témoin silencieux, doté d'une force narrative ambivalente de par son apparent réalisme au sein d'un cadre image opéré. Par opéré, j'entends évidemment le choix d'un cadre image fonctionnant sur la complémentarité du champ et du hors-champ, à l'instar d'un décor fragmenté comme on peut le concevoir dans un film de fiction. « Tantôt le hors-champ renvoie à un espace visuel, en droit, qui prolonge naturellement l'espace vu dans l'image, [...], tantôt, au contraire, le hors-champ témoigne d'une puissance d'une autre nature, excédant tout espace. »⁸. Il est à noter, comme le souligne Léo Ramseyer, que « La problématique du hors-champ est relativement récurrente dans l'histoire des théories du cinéma »⁹. Car à partir d'un même espace, il est évident que chacun choisira son angle de vue, son angle d'attaque qui sera fonction du message divulgué. Le décor participe activement et/ou passivement à une narration exclusivement visuelle, devenant un élément discursif au sein de la linguistique filmique. Nous observons donc ici l'utilisation du décor par la représentation, et l'intention de l'auteur est directement influente sur l'aspect du décor choisi et montré en tant qu'espace scénographique davantage que décor en tant que tel. L'espace devient un personnage muet, caractérisant le ou les sujet(s) : soit neutre et illustratif à la manière du reportage, en tant qu'outil illustratif, soit construit et monstratif à la manière d'une métaphore visuelle. Cependant le décor n'est ni retouché, ni construit ; il est uniquement utilisé en partie, chacun des éléments visibles dans le cadre ou invisibles dans le hors-cadre ayant été sélectionnés dans un objectif narratif précis.

Nous touchons donc alors à une volonté de réalisme et d'authenticité avérés, propres à caractériser le documentaire en tant qu'interprétation d'une réalité filmée, bien que l'objet décor devienne un outil maîtrisé et non plus subit. Nous sommes ainsi dans une interprétation pure par le décor puisqu'il permet de faire apparaître des éléments nécessaires à la diégèse tout en conférant une signification particulière à l'espace visible choisi par le réalisateur. Cet espace-outil permet un imperceptible glissement vers un espace-personnage secondaire muet pouvant avoir une valeur complémentaire à la voix-off d'un narrateur ou au discours des personnages.

Considérant les documentaires historiques, nous pouvons constater une scission entre les objets filmiques à caractère traditionnel et ceux appartenant à la catégorie dite de création. Si les premiers usent de matériaux photographiques, cinématographiques ou architecturaux sur

⁷ Jacques Lévy. « De l'Espace au cinéma », *Annales de Géographie*, n° 694, 2013/6, p.707

⁸ Gilles Deleuze. *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985, p. 306

⁹ Leo Ramseyer, [en ligne], « Louis Seguin et la question du hors-champ : une cartographie de l'espace du cinéma », *Décadrages*, n°1-2 « Le hors-champ », 2003, p. 110 URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/590> (consulté le 28 décembre 2019)

le même principe que le documentaire ethnologique au regard du décor visible et purement interprétatif, les seconds vont user plus aisément d'autres procédés en matière d'espace scénographique. Nous pouvons alors assister au recours à la reconstitution d'un espace pour les décors, indiquant alors une rupture avec les codes génériques traditionnels imposant une neutralité de l'équipe filmique sur la nature de l'environnement filmé. Qu'il s'agisse de maquettes, peintures et croquis, constructions ou créations numériques, le décor devient un outil de représentation, relevant ici d'une modélisation d'un réel dans un souci de transposition d'un espace inexistant actuellement. Comme le souligne Jacques Lévy : « Filmer l'espace en tant que tel exige des moyens langagiers », avant d'ajouter un peu plus loin « (...) la question qui se pose est celle de la valorisation qu'on donne à l'espace non comme décor mais comme personnage »¹⁰. Contrairement au documentaire scientifique, qui peut justifier pragmatiquement cette reconstitution de l'espace à des fins d'objectivité et de neutralité, le documentaire historique ayant recours à la reconstitution spatiale affiche alors un parti pris identitaire. En dehors d'un positionnement esthétique, ce choix implique l'attachement du réalisateur à montrer de la façon la plus réaliste possible un espace qui n'existe pas ou plus. Cette approche de la gestion de l'espace filmique marque alors l'ambivalence dont peut être empreinte la démarche documentaire. La mimesis en jeu lors de l'exploitation de ce décor reconstitué permet la transmission d'une réalité caduque par le biais d'un décor offrant le renouveau de cette réalité. Le décor devient alors un espace-outil dans lequel évolue le sujet documentaire. Il est alors intéressant de remarquer que, bien que le traitement du décor nécessite dans ce cas davantage de mise en place et de compétences techniques voire de considération sur le plan artistique, il n'en demeure pas moins un outil représentatif ayant peut-être moins de place dans la narration que le décor illustratif. Sauf s'il est le sujet du documentaire en question ou un argumentaire lié aux prouesses techniques proposées, la place du décor dans le schéma narratif aura ainsi essentiellement une part illustrative.

Evidemment, ces reconstitutions devront faire le choix de techniques adaptées et qui dépendent elles-mêmes de différents facteurs : l'époque, le budget, l'esthétique, l'intention. Il faut dans un premier temps déterminer si le décor de l'époque en question est toujours existant, s'il doit être adapté voire reconstruit, et, en dehors de la considération financière, l'enjeu identitaire dont découle l'aspect esthétique du film va se dégager rapidement. Ces deux derniers paramètres détermineront les moyens à mettre en œuvre pour la mise en place des décors et/ou effets visuels. Le recours à des effets architecturaux, optiques, mécaniques ou numériques peut être lié aux contraintes technologiques de l'époque du tournage, mais il sera malgré tout déterminé par le positionnement artistique du réalisateur. A l'instar de *Theirs is the Glory* de Brian Desmond Hurst en 1946 (Royaume-Uni), qui fait usage de la glace peinte pour reconstituer un pont détruit lors de l'opération Market Garden pendant la Seconde Guerre Mondiale, la démarche du réalisateur était très nettement affichée, et ce dès le générique d'entrée. Patrick Pecatte écrit d'ailleurs à ce sujet : « En reprenant la dialectique documentaire/fiction, le film s'annonce donc tout à la fois comme l'expression cinématographique la plus authentique de la bataille (documentaire) tout en se réclamant de la reconstitution (fiction). »¹¹ Le besoin d'authenticité l'ayant amené à faire appel aux véritables protagonistes de la bataille d'Arnhem en Grande-Bretagne plutôt qu'à des vrais acteurs pour jouer les personnages du film, il est évident que le décor et la manière dont il est traité doit participer au caractère originel de l'œuvre. La nécessité de tourner sur le lieu précis de la

¹⁰ Jacques Lévy. « De l'Espace au cinéma », *Annales de Géographie*, n° 694, 2013/6, pp.698, 699

¹¹ Patrick Pecatte, [en ligne], Entre reconstitution historique et documentaire : *Theirs is the Glory* (1946), Carnet de recherche « Déjà Vu », URL : <https://dejavu.hypotheses.org/1343> (consulté le 28 décembre 2019)

bataille impliquait de faire le choix de tourner sur des ruines ou de reconstituer le pont démoli. Brian Desmond Hurst a opté pour une première visualisation de l'espace en l'état en prélude, permettant ensuite au film de proposer une "reconstitution authentique" des différents décors. S'il est évident que les moyens techniques de l'époque ne permettaient pas une reconstitution numérique du décor, nous pouvons toutefois nous poser la question du choix technique qui aurait été envisagé par le réalisateur de nos jours : pour suivre sa volonté de reconstitution la plus exacte et la plus « vraie » possible il aurait possiblement opté pour des techniques propres à l'époque en question, comme la glace peinte, pour ne pas dénaturer la démarche générale de son œuvre.

Dans le cas des documentaires historiques de création contemporains, nous pouvons assister à un renouveau du genre par la mise en avant des prouesses techniques réalisées au niveau de la reconstitution des décors, soit construits soit numériques. Comme le déclare François Garçon en 2005 : « Les effets et reconstitutions numériques facilitent l'ouverture des champs d'investigation »¹², avant de citer Daniel Fisher : « Aujourd'hui l'animation virtuelle permet de redonner vie aux dinosaures »¹³. Avec la série de films documentaires de Jacques Malaterre comme *Homo Sapiens* en 2005 (France) ou *AO, le dernier Néandertal* en 2010 (France), ou la série documentaire britannique *Sur la terre des dinosaures* en 1999 (Royaume-Uni) dirigée par Tim Haines, l'essor des outils numériques présents dans la fiction se démocratise dans le documentaire. La reconstitution du décor devient un élément stratégique de la narration, mais surtout de l'intention du réalisateur qui en fait un véritable point d'ancrage quant à l'identité de son film. Dépassant l'argument pragmatique du documentaire scientifique, l'emploi de reconstitutions spatiales essentiellement fondées sur les capacités technologiques mises à disposition du réalisateur vont apporter une nuance identitaire. Ici, le film documentaire va s'attribuer des valeurs d'authenticité distinctes car faisant appel à un souci de réalisme spatial objectif davantage que de celui d'un réalisme spatial sensoriel. Le décor construit et reconstitué constitue ainsi une nouvelle approche documentaire, notamment sur le plan identitaire, impliquant une démarche radicalement opposée aux documentaires ethnologiques traditionnels.

Conclusion.

L'appréhension du décor au sein du film documentaire reste donc un élément majeur de la traduction de l'intention du réalisateur, le décor devenant une forme de champ lexical de la subjectivité ou de l'objectivité de l'intention. Si l'utilisation de la fragmentation de l'espace est radicalement différente dans le film documentaire et dans le film de fiction, il n'en reste pas moins que « l'espace narratif » présent dans le documentaire est primordial par la gestion de son utilisation, permettant de fournir une identité à l'objet filmique (ou tout du moins l'incrémenter de façon fondamentale). Qu'il soit considéré comme espace-objet dans son aspect informatif, espace-outil dans sa forme illustrative ou espace-personnage en phase interprétative, le décor devient un élément clef de l'identité visuelle offerte par le réalisateur.

En fonction des types documentaires, mais surtout de l'intention artistique de réalisation, le décor occupe donc bien une place prépondérante dans le schéma narratif du documentaire en fonction du choix représentatif, imitatif ou interprétatif opéré. Si cet emploi du décor a été appréhendé de façon extrêmement instinctive ou pragmatique pendant de nombreuses années,

¹² François Garçon, [en ligne], « Le documentaire historique au péril du « docufiction » in Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2005/4 (n°88), p. 95-108, URL : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2005-4-page-95.htm> (consulté le 27 décembre 2019), p. 101

¹³ Daniel Fisher de Discovery, cité par Janet Balmforth, « Fact Finding », TV World, juin 1996, repris dans Dossiers de l'audiovisuel, 72, mars-avril 1997, p. 43, cité par François Garçon, *ibid.* p. 101

il advient cependant que les dernières décennies tendent à démocratiser l'affirmation de sa présence de façon plus formelle à travers les documentaires de création. Véritable indicateur de la nature du documentaire proposé, le décor permet ainsi d'établir une identité tangible à l'objet filmique tant par le fond que par la forme. « Ainsi, les dimensions spatiales du vécu peuvent être prises en charge par l'approche documentaire : les rapports sensibles, individuels et collectifs, aux lieux, le mouvement, les interactions, le corps, le langage, etc. »¹⁴. Les aspects descriptifs de chaque type d'espace, combinés à la valeur narrative liée à son traitement, font du décor filmique le témoin des codes génériques propres à chaque type documentaire.

Bibliographie

1. Ouvrages

DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985, 343 p.

GARDIES André. *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p.

LÉVY Jacques. « De l'Espace au cinéma », *Annales de Géographie*, n° 694, 2013/6, pages 689 à 711

NINEY François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck, 2002, 347 p.

NINEY François. *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009, 208 p.

RAOULX Benoît. « Pour un regard documentaire en SHS » in *Entrelacs*, HS 2 / avril 2016, 184 p.

2. Webographie

DESGOUTTE Jean-Paul, [en ligne], *Le Documentaire de création*, URL : <http://jean-paul.desgoutte.pagesperso-orange.fr/ressources/docu/Typologie%20documentaire.htm> (consulté le 28 décembre 2019).

GARÇON François, [en ligne], « Le documentaire historique au péril du « docufiction » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005/4 (n°88), p. 95-108, URL : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2005-4-page-95.htm> (consulté le 27 décembre 2019).

PECATTE Patrick, [en ligne], *Entre reconstitution historique et documentaire : Theirs is the Glory (1946)*, Carnet de recherche « Déjà Vu », URL : <https://dejavu.hypotheses.org/1343> (consulté le 28 décembre 2019).

RAMSEYER Leo, [en ligne], « Louis Seguin et la question du hors-champ : une cartographie de l'espace du cinéma », *Décadrages*, n°1-2 « Le hors-champ », 2003, pp. 110-120. URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/590> (consulté le 28 décembre 2019).

¹⁴ Benoît Raoulx, « Pour un regard documentaire en SHS » in *Entrelacs*, HS 2 / avril 2016, p.64 (propos dont l'objet concerne le programme « Filmer la recherche en sciences sociales » (FRESH) autour de la pratique filmique et de la recherche

RIOU Florence, [en ligne], « Jean Painlevé : de la science à la fiction scientifique », *Conserveries mémorielles*, 6 | 2009, URL : <http://journals.openedition.org/cm/350> (consulté le 16 février 2020).

Filmographie

AO le dernier Néandertal, MALATERRE, Jacques. UGC, France 2 cinéma, France, 2010

Dinoysos. ROUCH, Jean. Les films du jeudi, France, 1984

Homo Sapiens, MALATERRE, Jacques. Ballistic Pictures, France, 2005

La Pieuvre. PAINLEVÉ, Jean. Les Documents Cinématographiques, France, 1927

La Quatrième Dimension. PAINLEVÉ, Jean. Les Documents Cinématographiques, France, 1936

Le Bernard-l'hermite. PAINLEVÉ, Jean. France, 1930

Manhatta. SHEELERS, Charles et STRAND, Paul. Kino Video, Etats-Unis, 1921

Moi, un Noir. ROUCH, Jean. Les films de la Pléiade, France, 1958

Sur la terre des dinosaures. HAINES, Tim. BBC, Royaume-Uni, 1999

Theirs is the Glory. HURST, Brian Desmond. Gaumont Britannique, Royaume-Uni, 1946

Varda par Agnès. VARDA, Agnès. MK2 Films, France, 2019

Visages, Villages. VARDA, Agnès. Le Pacte, France, 2017

Voyage dans le ciel. DUFOUR, Achille-Pierre et PAINLEVÉ, Jean. Les Documents Cinématographiques, France, 1936