

Une séquence d'un documentaire : *Faits divers*

Un policier parisien, la nuit, traite une plainte pour viol. Il entend successivement le prévenu et la plaignante, et les convainc finalement de laisser la justice hors de cette histoire.

Hypothèse de travail : du strict point de vue formel, il y a fort peu de différences entre la séquence présente et les deux précédentes ; on peut même dire qu'il y a davantage d'effet-reportage dans *Dancer in the dark* et *Rosetta* – pourtant *Faits divers* est seul destiné à être lu comme un documentaire (son générique précisait : « Avec la participation des policiers du commissariat du cinquième arrondissement »).

La séquence comporte 15 plans, présentés comme ceux de *Dancer in the dark* et *Rosetta* en adéquation anthropomorphique PDV/PDE, sans musique extra-diégétique. Il y a bien de la musique, au début, lorsque le policier est chez lui au moment du coup de téléphone qui lui demande de venir (il écoute le second mouvement du 21^e concerto pour clavier et orchestre de Mozart), et qu'il fait le trajet en voiture jusqu'au commissariat (« Tous les jours j'écoute NRJ ! », à l'autoradio), mais son faible degré d'iconicité et la coïncidence de ses seuils avec les *cuts* visuels nous dissuadent rapidement de la mettre en fosse. Sa fonction est cependant comparable à une musique extradiégétique : Mozart aussi bien que le joyeux jingle publicitaire apparaissent extérieurs et décalés en regard des préoccupations du héros et de ce qu'il dit :

– « Hmm, c'est baveux. C'est un viol qu'en n'est pas un, c'est embêtant... Pis c'est une Guadeloupéenne en plus, c'est pas... C'est pas évident ».

De tels propos évoquent bien entendu des questions auxquelles seule l'analyse externe est en mesure de répondre : le policier a-t-il revu ce plan ? a-t-il eu la possibilité de le faire couper ? n'a-t-il pas pensé que ses propos pourraient lui porter préjudice ? On voit ici une première différence avec tous les films étudiés jusqu'ici : puisque des consignes externes (mention scripturale citée plus avant, signature de Raymond Depardon, connu comme un des plus grands documentaristes français, critiques, articles...) nous disent « à lire de manière documentarisante exclusivement », le référent et le modèle se confondent. Alors que personne ne croit qu'Émilie Duquenne vit dans une caravane et se réchauffe à l'aide d'un sèche-cheveux, tous les spectateurs de *Faits divers* sont persuadés qu'il existe à Paris un policier qui fait ce genre de remarques ambiguës, peu ou prou sarcastiques, racistes et macho, et qui les aurait faites même si la caméra ne s'était pas trouvée là, chez lui, cependant qu'il répondait au téléphone. C'est le *pacte de crédulité* d'usage du documentaire. Pourtant le policier, au cours du premier plan, ne contribue pas à valider ce pacte : il porte son regard tout près de l'objectif pour parler à la personne qui filme ou peut-être à celle qui perche, montrant par là qu'il se sait enregistré, et que peut-être il adapte son comportement à ces inhabituelles circonstances de vie.

En ce qui concerne les détails du style de filmage, se détache une figure que le mouvement *lo-fi* utilise pour connoter *l'effet-reportage*, le panoramique « raté » (des dizaines dans *Dancer in the dark*). Au plan 5, alors que la caméra est braquée sur le plaignant (qui énumère avec un calme stupéfiant les détails les plus sordides), le policier le coupe pour demander :

– « Vous la connaissiez depuis quand, cette demoiselle ? »

L'opérateur se tourne alors vers celui qui a parlé (panoramique DG), mais *trop tard*. Prudent, il laissera dans le hors-champ contigu le spectacle d'autres questions brèves en train d'être posées. Plus tard, au plan 9, il s'offrira le luxe d'une métaphore stylistique classique : le héros qui s'échauffe au téléphone (l'hôpital refuse de communiquer verbalement les résultats du test pratiqué sur la plaignante) est filmé en gros plan, puis au moment précis où il

raccroche, un zoom arrière très rapide le reprend en pied avec une partie de la pièce. Il était ailleurs, tout entier absorbé par sa conversation, *absent* de la pièce au sens figuré (évacuation du décor via le gros plan), puis il reprend conscience de l'ici et maintenant (retour du décor).

Au cours des plans 9 à 12, le policier fait pression sur la plaignante.

– « Vous êtes sûre de votre histoire ? Méfiez-vous des risques que vous prenez. Parce que si lui il arrive à me démontrer le contraire c'est vous qui vous retrouvez en cabane ! » (Il reconstitue ce qui s'est passé) « Et à partir de là vous voulez l'envoyer en taule pendant cinq ans, ça fait quand même beaucoup, non ? » (Il propose au final des excuses mutuelles).

Au plan 9, l'opérateur respecte l'anonymat de la plaignante : il filme la lampe de bureau derrière laquelle se trouve son visage. Au plan 10 il la reprend en contrechamp de 3/4 arrière, mais on frappe à la porte du bureau et elle tourne la tête : nous l'identifions. Aux plans suivants nous la voyons normalement. Il faut reconnaître que c'est gênant, mais là encore c'est un problème qui intéresse l'analyse externe (lui a-t-on extorqué l'autorisation d'utiliser son image avec le genre de méthodes paternalistes qu'utilise la police, cette nuit-là, pour lui faire abandonner sa plainte ?). Cela dit, le plan 12 semble venir tout exprès pour couper court à ce genre de reproches : alors que le moindre mouvement de caméra, jusque là, s'est trouvé strictement motivé (par des paroles, des gestes ou des événements dans le hors-champ), l'opérateur prend l'initiative d'aller chercher en gros plan la main droite de la plaignante, qui caresse doucement et cycliquement le dos de sa main gauche. Ce geste qui connote le bercement, la consolation maternelle, apparaît d'autant plus tragique qu'il est capté sur fond sonore de cliquetis de machine à écrire : on retrouve le monde déshumanisé de *Rosetta* ; il s'avère d'ailleurs que Rosetta fait ce même va-et-vient de la main lorsqu'elle réchauffe son ventre... Après pareil détail, les propos échangés par les policiers au dernier plan semblent d'une insoutenable cruauté :

– « Bon, celle-là vous me la faites partir, que je la revoie plus.

– Elle se débrouille pour rentrer ?

– Oh à cette heure-ci y'a encore des métros ».

L'analyse confirme ce qui a été dit des genres, si tant est que le documentaire relève d'un genre : toute tentative de trouver des signes d'appartenance interne apparaît rapidement vaine. Seul l'usage « en société » compte.

<p>Pour citer ce texte : L. Jullier, « Une séquence d'un documentaire : <i>Faits divers</i> », <i>L'analyse de séquences</i>, Paris, Nathan, 2002.</p>
--