

## FAQ – Le cadre fait l’image.

Jens LIEBICH  
Université de Nantes  
jens.liebich@univ-nantes.fr

### Résumé

L’article suivant traite du film *FAQ – Un documentaire sur la Carinthie*, documentaire peu conventionnel réalisé par Stefan Hafner. Membre de la minorité slovène de Carinthie, Etat du Sud-Ouest de l’Autriche, Hafner entreprend la réalisation d’un film sur la vie et l’histoire de ses compatriotes. Notre article ne prétend pas analyser les faits historiques ou le contenu du film en particulier. Il s’intéresse plutôt à la composition structurale de *FAQ*. Contrairement aux autres films documentaires, le film s’appuie sur des sources fictionnelles et non-fictionnelles. D’ordinaire les films documentaires se fondent sur des matériaux authentiques et des faits vérifiés, mais *FAQ* combine des enregistrements de la famille Hafner, des reportages de la télévision autrichienne, des films publicitaires, des interviews, etc. Le mélange de matériaux fictionnels et non-fictionnels semble aller à l’encontre de la loi du genre documentaire. L’objectif de notre article est donc de répondre aux questions suivantes: est-ce que le film peut-être qualifié de « documentaire » et comment les caractéristiques traditionnelles des films documentaires telles la « vérité », la « réalité » et l’ « authenticité » sont-elles traitées ?

### Abstract

The following article focuses on the unconventional documentary *FAQ – Documentary about Carinthia* by Stefan Hafner. Being part of a Slovenian minority in a Southern state of Austria, he intended to make a film about the life and history of his fellow countrymen and women. This article does not intend to look at historical facts or the content of the film in particular. Instead, it addresses the structural composition of *FAQ*. Unlike other documentaries, the film blends footage from different fictional and non-fictional sources. Conventionally, films of this genre are based on authentic material and sufficiently verified facts but *FAQ* combines private film recordings from Hafner’s family, reports from Austrian television, advertising films, interviews, et cetera. The mixture of non-fictional and fictional material contradicts the common understanding of this genre. Thus, the objective of this article is to answer the question whether the film can claim to be called a « documentary » and how traditional qualities of a documentary like « truth », « reality » and « authenticity » are treated.

**Mots-clés :** caractéristiques du film documentaire, minorité slovène de Carinthie.

**Keywords :** characteristics of documentaries, Slovenian minority in Carinthia.

Ils [les films documentaires] ne dramatisent rien, pas même un épisode. En revanche, ils décrivent quelque chose et vont même jusqu’à le représenter, mais ils ne sont que rarement assortis d’un quelconque sens artistique. C’est là que résident leurs frontières formelles et il est peu probable qu’ils apportent quelque chose d’important

permettant de hisser le film documentaire au rang d’art. Comment le pourraient-ils ? (Grierson, cité dans HOHENBERGER, 1998, 101)<sup>1</sup>

« Décrire » et « représenter » sont selon John Grierson<sup>2</sup>, l’un des pionniers dans ce domaine, les potentialités des films documentaires, qui, en raison des frontières formelles inhérentes à leur genre, ne sont pas adaptés pour « dramatiser » ou représenter quelque chose « dans une quelconque perspective artistique. »

Certes, la citation a près de 80 ans<sup>3</sup> et il est facile d’objecter qu’une telle « définition » ne peut plus être appliquée aux productions récentes ou même contemporaines de films documentaires puisque l’évolution technique et la commercialisation croissante de l’industrie cinématographique au XX<sup>e</sup> siècle ont conduit à une redéfinition constante des frontières formelles et thématiques<sup>4</sup>.

L’objectif de cet article n’est bien entendu pas de réfuter les thèses de Grierson ; nous souhaitons à partir d’un cas concret jeter un regard sur les potentialités actuelles des films documentaires et nous tenterons de répondre à la question suivante : en quoi les films documentaires peuvent-ils tout de même se « hisser au rang d’art » ?

L’opposition faite par Grierson entre un reflet exact de la réalité et une mise en scène poursuivant des ambitions artistiques est par ailleurs sous-tendue par une représentation sujette à discussions car, à l’ère de la manipulation médiatique, – de la publicité aux reportages de guerre – les récepteurs doivent se confronter comme jamais auparavant à la question de la « vérité » et de l’ « authenticité<sup>5</sup> ». C’est pourquoi nous attendons en priorité du film documentaire qu’il cherche au moins à tendre vers la « vérité » ou, en tout cas, qu’il repose sur une vraisemblance<sup>6</sup> et qu’il la présente de façon neutre et compréhensible au spectateur<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> *Sie [die Dokumentarfilme] dramatisieren nichts, nicht einmal eine Episode, dagegen beschreiben sie etwas und stellen es sogar dar, aber in irgendeinem künstlerischen Sinne zeigen sie sich nur selten. Darin liegen ihre formalen Grenzen, und es ist nicht wahrscheinlich, daß sie irgendwie beachtenswerte Beiträge zur höheren Kunst des Dokumentarfilms leisten. Wie könnten sie das auch?*

<sup>2</sup> Grierson est l’un des pionniers du film documentaire et a exercé son travail de réalisateur et de producteur entre les années 1930 et 1960.

<sup>3</sup> L’article est paru en trois parties dans le *Cinema Quarterly* vol. I, N. 2, 1932/33, vol. I, N. 3, 1933 et vol. 2 N. 3, 1934. Parution en allemand : HARDY, Forsyth (éd.), *Grierson und der Dokumentarfilm*, Gütersloh, 1947.

<sup>4</sup> Les progrès techniques actuels rendent possibles des enregistrements aériens, sous-marins et nocturnes, ainsi qu’à des vitesses non perceptibles à l’œil nu. Ces techniques, associées à un montage habile, sont utilisées pour que le spectateur puisse assister à des scènes « dramatiques ». Cela est en lien avec l’industrie cinématographique, qui doit tourner des films de plus en plus spectaculaires à des fins commerciales.

<sup>5</sup> Il ne s’agit pas ici d’entreprendre une définition philosophique des concepts de « vérité » et d’ « authenticité ». Nous nous contentons ici de faire la différence entre « non-fictionnel » et « non-mis en scène ».

<sup>6</sup> Il serait fructueux de se demander dans quelle mesure la présence d’une caméra, d’une équipe cinématographique, ou simplement l’intention du producteur et l’ensemble des documents tournés utilisés, et surtout non-utilisés, peuvent influencer et ainsi construire la « vérité ».

<sup>7</sup> Il ne nous importe pas ici d’élaborer une théorie du film documentaire, nous nous fondons sur son acception commune. Nous renvoyons aux ouvrages suivants : NICHOLS, Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991 ; SCHILLEMANS, Sandra, « Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie », dans HATTENDORF, Manfred (éd.), *Perspektiven des Dokumentarfilms*, Munich, 1995. On remarque l’importance croissante d’approches descriptives et historiques. Cf. HOHENBERGER, Eva, « Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme », dans : HOHENBERGER, Eva (éd.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin, 1998, 8-34. Carl Plantinga propose une définition ouverte du film documentaire,

Cette exigence d'authenticité, tant sur le plan thématique que formel, est explicitée par le titre du film de Stefan Hafner, auquel nous nous consacrons dans cet article et dans lequel est fait mention du genre et, ainsi, des attentes qui y sont associées : *FAQ – Un film documentaire sur la Carinthie*.

Cependant le film *FAQ*, qui se penche sur la vie et l'histoire de la minorité des Slovènes de Carinthie, laisse rapidement perplexes les amateurs de définitions car on y donne à voir au spectateur des dessins animés, des interviews de citoyens de Carinthie, d'activistes politiques, d'amis et de la famille du réalisateur, un film sur l'usine d'accumulateurs qui se trouve dans le lieu de naissance de Hafner, des reportages de l'ORF sur la controverse des panneaux indicateurs (1972), des images aériennes des régions frontalières de la Carinthie, un film promotionnel sur la Carinthie (2003), des films d'archives de la famille Hafner, des séquences tirées de la *Vie de Brian* des Monty Pythons (1979), ainsi que des archives sur la résistance autrichienne durant la Seconde Guerre Mondiale.

Sur le plan formel, le film est composé d'un collage de matériaux fictionnels et non-fictionnels, ce qui semble inhabituel pour un film documentaire censé se fonder sur des matériaux authentiques et des faits avérés. Mais comme si cela ne suffisait pas, on remarque que c'est un récit-cadre tellement incongru qu'on pourrait le croire fictionnel – l'histoire a pourtant bel et bien eu lieu – qui fournit l'occasion de raconter une histoire « vraie », composée quant à elle d'éléments fictionnels et non-fictionnels.

Le champ ouvert par le film entre « fictionnalité » et « non-fictionnalité » fournit le cadre de nos réflexions : partant de la prémisse que *FAQ* a, en tant que film documentaire, pour ambition de raconter une histoire reposant sur des faits conformes à la réalité ou proches de celle-ci et se veut être un reportage, nous analyserons la fonction du collage d'éléments fictionnels et non-fictionnels en lien avec l'histoire « vraie » qui doit être racontée. Comment les éléments fictionnels soutiennent-ils le contenu non-fictionnel du film<sup>8</sup> ?

## **Le prologue du narrateur à la première personne**

Le film commence, on entend des bruits d'avion, qui cèdent ensuite la place à de la musique électronique lorsque la caméra survole les toits d'une ville qui n'est pas nommée et que le spectateur identifie comme étant Vienne à l'aide des tramways et plaques minéralogiques (si tant est qu'il identifie ces signes de reconnaissance car il n'y a pas de commentaire introductif ou explicatif).

Au bout de 35 secondes, la caméra montre une rue avec un panneau publicitaire de l'usine d'accumulateurs de Feistritz que le spectateur ne perçoit pas au début et qu'il ne remarque qu'après plusieurs visionnages du film. C'est de cette ville que vient le réalisateur du film, et son animal héraldique, l'ours jaune, fera de nombreuses autres apparitions.

La caméra s'attarde sur cette rue, on entend la voix off d'un jeune homme qui s'adresse au spectateur, ce qui paraît inhabituel pour un film documentaire.

---

mettant en avant les similitudes entre ses différents représentants. Cette approche, si elle s'éloigne d'une définition concrète, correspond le plus à la réalité. cf. PLANTIGA, Carl, *A Theory of Representation in Documentary Film*, Ann Harbor, 1989, 21 sq.

<sup>8</sup> Ce procédé s'inspire de WHITES, Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discours and Historical Representation*, Baltimore / Londres, 1987.

Si quelqu’un à Vienne me demande d’où je viens, je lui réponds de Feistritz et précise aussitôt que je suis un Slovène de Carinthie. Personne ne connaît ma ville d’origine, mais tout le monde connaît la région du Bärenthal. Feistritz se situe juste en-dessous de la grande propriété du gouverneur de Carinthie. Et c’est justement ce qui m’a mis dans une situation délicate qui m’a pas mal préoccupé par la suite. (FAQ, 00:50- 01:10)

Qui se cache derrière ce « je »? Pourquoi est-ce important de se présenter comme un Slovène de Carinthie, pourquoi est-ce que la région du Bärenthal est si connue, qui est le gouverneur de Carinthie? Pourquoi est-ce que tout cela est censé être important<sup>9</sup>?

La question de savoir comment ces faits peu sensationnels sont censés engendrer une « situation étrange » reste tout d’abord ouverte et n’est expliquée que dans le récit-cadre. On remarque également que c’est un narrateur à la première personne tel qu’on le trouve dans les textes littéraires qui parle, et non le commentateur auquel on se serait attendu. Ce dernier annonce une histoire personnelle qu’il va raconter au spectateur et dont il fait lui-même partie. Cette situation initiale est particulièrement inhabituelle pour un film documentaire car l’on n’attend pas d’histoire personnelle, subjective et spécifique. Peu de spectateurs le remarqueront en voyant le film pour la première fois, cependant les indices montrant que le film se démarque consciemment, et avec un but précis, des conventions habituelles du genre documentaire, s’accumulent au fur et à mesure. Après les paroles introductives du narrateur, on voit l’ours sortir à pas feutrés de son panneau publicitaire, et du champ de la caméra, pour prendre place dans un cadre encore vide au-dessus d’un bureau situé dans un lieu dont le nom n’est pas mentionné – l’histoire commence.

## Le cadre et son image

Un bref texte blanc sur fond noir apparaît, dans lequel est posée la question suivante : comment réagit un Slovène de Carinthie « quand il constate qu’il a ouvert un colis adressé à la fille de Jörg Haider » (01:41) ? A partir de cette question quelque peu surprenante, le spectateur est déjà en mesure de deviner que le gouverneur de Carinthie mentionné auparavant doit être Jörg Haider. Ces informations ne révèlent le malaise de la personne qui pose toutes ces questions, un membre de la minorité slovène de Carinthie, uniquement si l’on sait que Haider est le président du FPÖ, parti populiste de droite, connu pour ses idées nationalistes et xénophobes. Cet événement sert de prétexte au récit-cadre. Les protagonistes sont des personnes existant réellement, mais même si le fait a vraiment eu lieu, il est mis en scène de façon tellement spectaculaire qu’on pourrait le croire fictif<sup>10</sup>. Le réalisateur exploite les ressorts de l’imbrication entre réel et fictif. L’arrière-plan en noir et blanc rappelle les dessins d’enfants et seuls quelques éléments visuels comme l’ours jaune<sup>11</sup>, Stefan Hafner, le réalisateur, ainsi que des passants dans la rue sont intégrés sous forme de silhouettes découpées dans ces images animées. Le spectateur voit une sorte de folioscope montrant le narrateur en train d’attendre un colis de Feistritz, puis revenir de la poste avec un paquet étonnamment grand, le déballant et découvrant à la place de la livraison escomptée (du lard, du chocolat et des sous-vêtements pour hommes) une composition toute aussi grotesque : une

<sup>9</sup> Ces questions ne se posent pas évidemment pas de la même manière pour un spectateur autrichien, qui saisira immédiatement toutes ces allusions, tandis qu’elles resteront plus opaques pour un spectateur moins familier du contexte politique autrichien.

<sup>10</sup> Le motif de l’échange de colis est récurrent dans les textes littéraires, au théâtre et au cinéma, où il sert souvent à déclencher une histoire comique.

<sup>11</sup> L’ours jaune réapparaît sur une affiche publicitaire dans laquelle il s’est inséré dans la scène précédente. Il sert ainsi d’élément visuel de liaison entre le récit-cadre et l’action proprement dite.

lettre contenant 5000 schillings, une veste en lin, un anorak rouge, une éponge de bain en forme de cochon – le protagoniste commence à se poser des questions, il ouvre la lettre, lit la formule introductive « Chère Ulli » (2:27), vérifie le nom de l’expéditeur et lit « Claudia Haider » – la femme du gouverneur de la droite populiste. Sa voix se charge d’angoisse, il ne parvient plus à faire de phrases complètes, des mots-clé résonnent au rythme d’un cœur qui bat : « Panique – police – menottes – prison – Slovène ». (2:31). Le narrateur se ramène lui-même à la raison par un « stop » (2:39) et s’interroge de façon rationnelle sur l’origine de sa panique : « Toute cette panique à cause de ce colis ? Non ! » (2:40). La panique n’a de toute évidence pas uniquement été déclenchée par le fait qu’il ait ouvert un paquet qui ne lui était pas adressé – acte répréhensible sur le plan juridique même s’il s’agit d’une erreur – ou par l’identité de l’expéditeur, Claudia Haider, et du destinataire, sa fille. Elle est avant tout due à l’origine slovène du narrateur, que celui-ci souligne à nouveau dans ce contexte. La recherche des causes de sa panique sert de point de départ au narrateur pour présenter l’histoire et la vie de la minorité slovène en Carinthie dans la suite de son film.

## Le son fait l’image

Sa quête ne débute de toute évidence pas à Vienne car on voit des montagnes, des vallées et des villages défiler depuis un train en marche : la caméra nous conduit aux origines, au village natal de Hafner, Feistritz im Rosental. En chemin, le spectateur remarque qu’il n’entend pas les bruits typiques d’un voyage, c’est au contraire de la musique électronique qui accompagne ce voyage en train. Cet aspect est également important pour notre analyse car les bruits « naturels » et qui sonnent vrai renforcent les effets de réel et d’authenticité au cinéma. Pour un film documentaire censé *a priori* représenter une réalité authentique, il semble évident d’utiliser justement ce support. Même si on entend parfois des chants d’oiseaux, des bruits d’averses, de circulation, etc., l’élément le plus marquant de *FAQ* reste la musique. Cette dernière a une influence essentielle sur les effets des films. Il suffit de penser aux premiers films muets qui ont, presque sans exception, été projetés avec un accompagnement musical, celui-ci allant selon l’endroit de la projection du gramophone au piano jusqu’à l’orchestre. Un bon accompagnement musical peut être ajouté à l’image comme élément dramatique propre à susciter l’émotion et en tant qu’art agissant le plus directement sur le récepteur et s’adressant à ses sentiments, la musique est en mesure d’influencer de manière décisive les effets d’un film. On reconnaît l’importance de la musique dans *FAQ* à sa bande originale, composée spécialement par Franz Reisecker<sup>12</sup>, et aux autres titres créés essentiellement par des artistes autrichiens issus du milieu de la musique synthétique. Il serait exagéré d’affirmer que chaque prise est en lien avec un morceau de musique spécifique, mais celle-ci joue cependant un rôle prédominant dans le film puisqu’on remarque que tous les passages où personne ne parle sont accompagnés de musique synthétique – pourquoi ce recours systématique ?

Pour répondre de façon plus précise à cette question, il est utile de prendre en compte les caractéristiques spécifiques de ce genre de musique. L’élément fondamental de toute composition musicale est le son, qui peut retentir de multiples façons. Le spectre sonore se limite dans la musique traditionnelle – nous entendons par là la musique instrumentale – au timbre possible des différents instruments de musique. Grâce aux synthétiseurs, ces timbres peuvent être électroniquement modifiés et mixés de sorte que le même son (qui est le « matériau de base » de la production sonore) peut retentir de différentes façons. La musique synthétise ces différents sons pour les remixer – de ce point de vue, ce n’est pas la

<sup>12</sup> <http://www.franzreisecker.at/> (site consulté le 22.06.2012)

composition des sons qui importe, mais le mélange des timbres. Les sonorités synthétiques résultent donc d'un processus de traitement de sons hétérogènes qui s'assemblent et servent eux-mêmes de matériaux pour d'autres adaptations musicales. Il n'y a plus de limites naturelles à ce genre de production, le point final est mis de façon arbitraire. Cela doit également être pris en compte dans l'analyse de *FAQ* car, ici aussi, nous n'avons pas affaire à des sons composés, mais à des sonorités mixées, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant.

## Des histoires et l'histoire

Entreprendre le récit de l'histoire et de la vie des Slovènes de Carinthie est une mission difficile car L'histoire et LA vie des Slovènes n'existent pas – il y a autant d'histoires que de vies, autant de vies que d'êtres humains. Le réalisateur doit donc sélectionner les histoires qu'il voudrait raconter, les tranches de vie qu'il veut donner à voir car il est impossible d'embrasser la totalité de ces biographies. Il pourrait avoir la prétention de choisir les histoires les plus représentatives, mais peut-on affirmer qu'une vie est plus représentative qu'une autre ? Devrait-il se mettre en quête d'une « vie moyenne » – peu importe ce que l'on entend par là – dans laquelle d'autres pourraient se retrouver, en tout cas partiellement ? Une sélection opérée selon des critères pré-définis ne peut mener qu'à un film consciemment construit et donc, orienté dans ses effets. Il va cependant de soi que cette sélection s'impose et Hafner décide de rendre transparente cette construction inévitable, faisant ainsi en sorte que le film, par le biais du collage de matériaux visuels tirés de différentes sources, tende vers l'« objectivité ». Pour créer son film documentaire, Hafner procède comme un musicien composant un morceau de musique synthétique. Le film ne prétend pas restituer la vie et l'histoire des Slovènes de Carinthie dans leur totalité, on ne peut pas les agencer comme des sons pour composer une « symphonie du réel » exhaustive. La réalité est bien trop complexe pour pouvoir être restituée par un film et elle se trouve précisément entre ces sons (les faits prétendument univoques), c'est-à-dire dans la perception subjective de ces données qui nous sont narrées comme des histoires. Ces histoires (« sonorités ») peuvent être très variées selon le narrateur tout en se référant aux mêmes faits. C'est pourquoi il est important de rassembler différentes « sonorités du réel » et de les documenter. Dans ce contexte, il faut renvoyer au titre *FAQ* (« Foire aux questions ») qui souligne que le film ne porte pas sur UNE question spécifique, une perspective ou une thématique uniques. Par son titre, le film se distingue du particulier, voire le refuse. *FAQ* pourrait donc être considéré comme l'archétype des films de ce genre, seul le sous-titre *Un film documentaire sur la Carinthie* fournit de façon très générale la thématique et le spectateur peut s'attendre à tout, tant que c'est en lien avec la Carinthie.

Cette ouverture convient très bien à la construction du film : tout comme les sons sont mixés par la musique synthétique, fournissant ainsi un nouveau point de départ pour d'autres morceaux, *FAQ* repose sur un collage de matériaux aussi divers que des enregistrements privés, des reportages de l'ORF, des films publicitaires, des interviews, etc. Par la diversité de ces multiples matériaux, la construction du film est d'une part exhibée en permanence, rendant ainsi transparent le caractère inévitable de cette construction, d'autre part est créé un large spectre de déclarations, d'opinions et de perceptions que l'on pourrait explorer et approfondir pour en faire de nouveaux points de départ de réflexion. Il va de soi que la présente analyse ne peut se pencher sur toutes les thématiques présentées dans *FAQ*.

Nous nous contenterons d'un aperçu du traitement des informations biographiques et de leur fonction. On remarque une particularité : les noms des personnes interviewées ne sont quasiment jamais cités dans *FAQ*, même lorsqu'elles sont interrogées à plusieurs reprises. Seul le contexte révèle la profession des personnes ou leur fonction – si tant est que ce soit le cas. Le spectateur doit ainsi déduire des récits s'il s'agit d'activistes, de témoins, d'enseignants, de journalistes, de membres de la famille Hafner, etc. car ils ne sont en règle générale pas présentés. Le panneau « Club des étudiantes et étudiants slovènes » (45:39) apparaît juste avant les interviews d'étudiants, dans le cas du représentant de l'association politique des citoyens patriotiques de Carinthie, on voit une affiche en faveur de cette association. Seul l'avocat Rudi Vouk est nommément cité et présenté à l'aide d'un bref texte (40:52), car son refus de payer un PV a relancé la controverse à propos des panneaux indicateurs<sup>13</sup>. On peut se demander pourquoi les noms des personnes ne sont pas cités, contrairement à la pratique courante dans les films documentaires. Il se peut que cela soit dû au fait que les noms présenteraient les personnes interrogées comme des garants de l'information, des données, d'une histoire, car nous pouvons nous référer à cette personne lorsque nous avons son nom. On pourrait ainsi courir le risque d'avoir affaire à une autorité dont l'intervention scientifique aurait plus de valeur que le récit ou le témoignage des passants lambda interviewés dans la rue. Cela contredirait le principe qui sous-tend *FAQ* et qui consiste justement à combiner des « sonorités », des histoires où chaque sonorité a la même valeur que les autres et se mêlent à elles, et non d'agencer des « sons » et de construire seulement des « faits avérés ». Comme pour la musique synthétique, le point final de *FAQ* doit être arbitraire car on pourrait encore ajouter des heures de tournage à propos de chaque sujet, du rôle de la résistance slovène durant la Seconde Guerre mondiale, en passant par la querelle des panneaux et le bilinguisme des régions, jusqu'aux perspectives d'avenir de la langue slovène – pour ne mentionner que quelques exemples.

Pour mettre tout de même un point final à ce film ouvert, on reprend tout naturellement le récit-cadre de l'échange des colis.

Le narrateur, soulagé, constate que « ni le gouverneur, ni quelqu'un d'autre n'a jamais réclamé le colis » (1:17:13), montrant ainsi que la panique initiale était infondée – ce dont personne n'a jamais vraiment douté – et après l'échange réussi des colis, le narrateur ne conserve que l'éponge en forme de cochon qu'il a oubliée par erreur. Il utilise cette éponge pour réaliser son objectif initial : il se dirige vers le panneau indicateur de son lieu de naissance, efface sous le nom allemand *Feistritz* l'ajout *im Rosental* et le remplace par la dénomination slovène *Bistrica*. Le dernier mot, peu importe la langue, n'a pas encore été prononcé – et c'est ce que *FAQ* essaie de démontrer de manière humoristique.

## Conclusion

L'histoire est composée d'histoires et les histoires sont faites et racontées par les hommes. La « vérité » qui est présentée est aussi différente que les êtres humains eux-mêmes. Chaque histoire est nécessairement une construction et une interprétation de suite d'actions, de sorte que les réalisateurs de films documentaires censés s'en tenir à la vérité ne peuvent éviter de

---

<sup>13</sup> La question de savoir si les panneaux indicateurs doivent uniquement être en allemand ou également en slovène préoccupe et émeut les Carinthiens depuis des décennies. Elle est réglée par l'article 7 de la Constitution autrichienne qui définit les droits des minorités. Pendant longtemps, certains habitants de Carinthie se sont cependant refusés à appliquer cette loi. En 2011, un accord a pu être trouvé entre les représentants de la minorité slovène et les autorités autrichiennes.

construire et d'interpréter ce qu'ils prétendent relater d'une manière neutre. Le film *FAQ* renvoie sans cesse au fait qu'il est une construction de vérité(s) qui peuvent ressembler à celles représentées.

Cela se fait par le biais du récit-cadre, construit comme une bande dessinée, le narrateur à la première personne, qui fait lui-même partie de son histoire, le renoncement à la mention des noms et professions pour éviter que l'opinion d'une autorité scientifique prévale sur celle d'autrui et, enfin, le mélange de nombreuses petites histoires provenant d'époques et de genres divers. Par ce mélange des « sonorités », qui se substitue à une Histoire qui ne peut exister en tant que telle, c'est-à-dire par la composition de « sons », naît un produit artificiel renvoyant à son caractère artistique. On peut ainsi répondre à la question posée par Grierson au début de cet article : comment les films documentaires peuvent-ils contribuer à faire de leur genre un art ? Ils doivent reconnaître et faire reconnaître le caractère artistique du « réel ».

## Bibliographie

GRIERSON, John, « Grundsätze des Dokumentarfilms », dans : HOHENBERGER, Eva (éd.), *Bilder des Wirklichen : Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin, 1998, 100-113.

GRIERSON, John, « Die Idee des Dokumentarfilms : 1942 », dans : HOHENBERGER, Eva (éd.), *Bilder des Wirklichen : Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin, 1998, 114-127.

HOHENBERGER, Eva, « Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme », dans : HOHENBERGER, Eva (éd.), *Bilder des Wirklichen : Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin, 1998, 8-34.

NICHOLS Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

PLANTINGA, Carl, *A Theory of Representation in Documentary Film*, Ann Arbor, 1989.

SCHILLEMANS, Sandra, « Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie », dans : HATTENDORF, Manfred (éd.), *Perspektiven des Dokumentarfilms*, Munich, 1991.

WHITES, Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discours and Historical Representation*, Baltimore / Londres, 1987.

## Notice biographique

Jens Liebich enseigne l'allemand à l'Université de Nantes. Il a étudié l'allemand, l'anglais et l'italien à Rostock, Nantes et Pérouse. Ses travaux de recherche portent sur la littérature et la culture allemandes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, en particulier sur la modernité et l'œuvre de Rainer Maria Rilke. Dans son travail de thèse, il s'intéresse aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge* dans le contexte des discours philosophiques de la modernité.