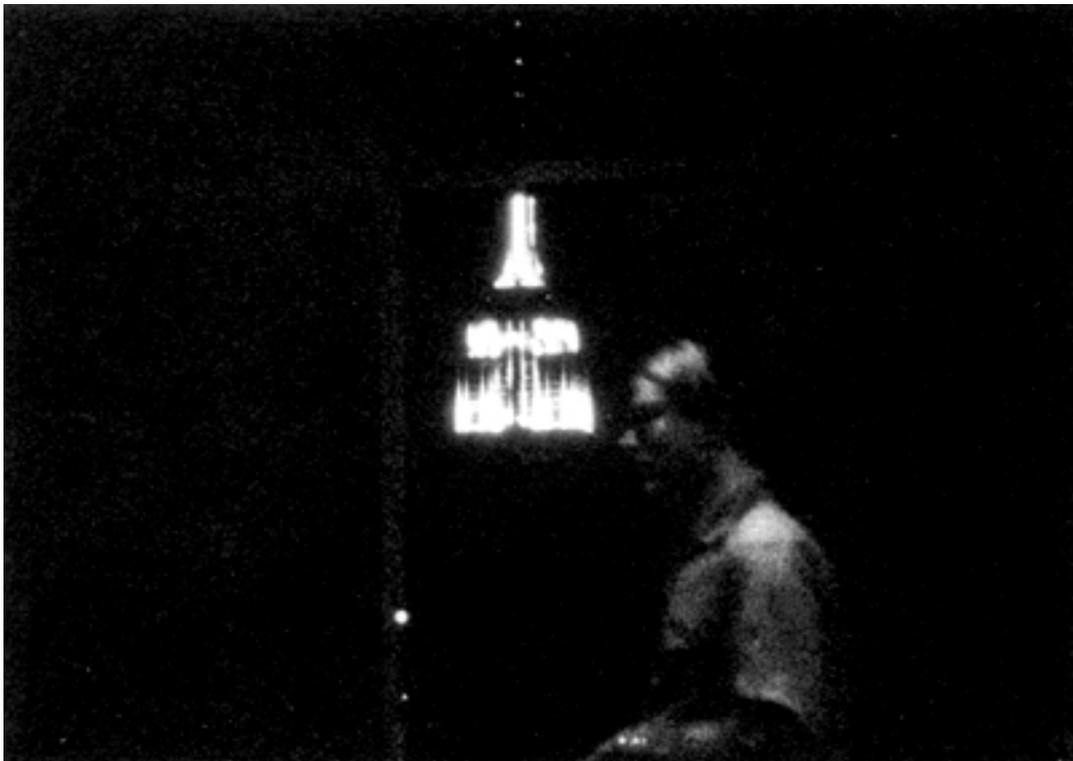


Introduction à la question du récit dans le film documentaire

"En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même"

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*



Par **Florent Wolff**

Université de Montréal, 2003

Département d'histoire de l'art, secteur des études cinématographiques

Séminaire de "**Scénarisation, technologie et création**"

Directrice : Mme. **Isabelle Raynauld**

Plan

Introduction

1/La question du fictif

Réel, récit

Unité, continuité

L'affect et le tri

Mentir, nier

2/Le récit filmique : documentaire par essence ?

Mimétisme et immédiateté

Narrativité naturelle "Lifelike representation"

Présence de temps et puissance de récit

Récit, fixité et plans-séquences

Le spectateur ou le néo-narrateur

Récit, reconnaissance et mémoire

3/On n'échappe pas au récit : la solution barthésienne

L'illusion de l'anarratif

Récit et référents

4/ La question de la vraisemblance

5/"Le foyer linguistique virtuel est assis dans mon fauteuil !"

Conclusion : le tri

Bibliographie

Filmographie

Selon l'ordre logique de l'analyse, ce travail se propose de synthétiser, telle une longue introduction à ce débat houleux, quelques approches possibles de la question du récit dans le film documentaire. Bien sûr, interroger le récit dans ce type de film nous amènera nécessairement à nous interroger la question du genre. L'approche narratologique permettra de poser des critères inédits en vue d'une tentative de définition du regard documentaire.

1/La question du fictif

Réel, récit

Nous savons que le cinématographe est né, instinctivement, sous le signe du documentaire. De nombreux historiens de l'art soutiennent d'ailleurs que cette primauté originelle de la stricte monstration du réel a empêché le cinéma de s'épanouir dans l'élaboration du récit mais aussi du langage. Tout en reconnaissant la présence de la mise en scène, André Gaudreault nous rappelle que le montage chez Lumière est avant dicté par la nécessité du profilmique et non par "stratégie narrative"¹. Il aurait fallu attendre Méliès (les premières "fictions") pour être en présence d'un montage narratif, montage dicté par un appel au filmographique et non plus au profilmique.

Ce rappel historique pour nous souffler que cela peut sembler paradoxal d'interroger la présence du récit dans un documentaire, le récit étant dans le sens commun lié à la fiction. Le dictionnaire Littré nous dit que le "fictif" est justement "ce qui n'est pas réel". Le récit supposerait donc une forme d'irréalité : l'œuvre fictionnelle naît de l'imagination de son auteur ; une imagination travaillant donc comme un dispositif d'accession à cette irréalité, en vue d'un éloignement poétique des turpitudes du réel.

Ce discours tient du lieu commun et ne saurait résister à quelques objections :

-Le réel est un récit, donc filmer le réel, c'est faire acte de récit. Le réel du récit est actualisé dans l'imagination de la représentation. La représentation figurative (ou réaliste, qui ne joue pas la carte de l'abstraction), ne peut éviter l'émergence du récit : figuratif et narratif sont ici dans un rapport de dépendance, voire de symbiose.

¹ André Gaudreault, *Du Littéraire au filmique. Systèmes du récit*, Méridiens Klincksieck, 1988.

- Le récit ne peut se réduire à la fiction car le réel ne se réduit pas au visible. Le débat est bien sûr philosophique : en quoi l'imagination, invisible par essence, ne serait pas un moyen alternatif de représenter le réel ? Le produit de l'imagination est producteur de récit. C'est aussi l'enjeu poétique : par l'invisible, suggérer le visible.

Guy Gauthier nous suit sur cette inéluctabilité du récit puisque selon lui, "une action filmée est une ébauche de récit"². La subtilité est dans le terme "ébauche" car il sous-tend une hiérarchie dans l'échelle du récit et une progression dans la construction narrative (Nous y reviendrons plus tard) mais aussi dans l'emploi du terme "action" : peut-on ne pas filmer une action ? L'action au cinéma est-elle tout aussi inévitable que le récit ?

Unité, continuité

Quelles que soient les réponses à ces deux questions, le récit demeure une entité qu'il faut pourtant hiérarchiser. Le réel constitue l'un des degrés zéro du récit voire "le degré zéro de l'écriture" cher à Barthes³, au même titre que le mot, voire que le verbe (selon les référents bibliques). Le récit en tant que réel fondamental ("la vie") et le récit réalisé (ou "dé-réalisé") par l'œuvre ne sont bien sûr pas du même ordre. Le réel récité par l'œuvre est encadré par le degré zéro et l'achèvement de la représentation : très concrètement, le récit filmique s'étale entre les deux génériques de début et de fin. Au contraire de cette finitude, le réel suppose un récit perpétuel, sans début et sans fin, ou alors qui ne peut avoir d'autre fin que celle de l'humanité. Le réel récité est unité, le récit réel est continuité.

L'affect et le tri

C'est bien parce que la caméra ne peut pas présenter le réel mais bien le représenter (renvoyons au débat, désormais réglé sur l'impossibilité de l'objectivité de l'objectif), qu'elle produit nécessairement de la fiction. La représentation contient autant de fiction que de récit. Gilles Deleuze⁴ souligne implicitement cet impératif fictionnel : philosophie comme activité créatrice de concepts et cinéma comme créateur de percepts et affects. Le concept est anti-fiction, au contraire du couple percept/affect qui, en inventant des possibilités de vie pour sortir du "cliché", actualise la puissance fictionnelle. La fêlure deleuzienne, ce moment où le spectateur cesse sa résistance à l'œuvre par ces perceptions d'affects et percepts, est signe de l'émergence fictionnelle.

² Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan Cinéma, 2000.

³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972

⁴ Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Éditions de Minuit, 1985

En ce sens, et ce c'est ce que Deleuze applaudit dans le cinéma, on ne filme que pour déformer le réel. Même le documentaire tente d'aller "sur les traces du réel"⁵, et non à sa rencontre symbiotique, illusoire car vaine. Aucun documentaire ne peut échapper à la dimension fictionnelle car il choisit dans la réalité les détails qu'il juge significatifs et en laisse d'autres dans l'ombre (d'ailleurs, certains documentaires -reportages télévisuels dans le style "fait-divers"- sont même plus fictionnels que certains films -Kazan, Loach, Néo-réalisme-). Comme le perçoit, ce tri ordonne la fictionnalité.

Mentir, nier

Ricard Ripoll Villanueva⁶ écrit d'ailleurs que "le "dire" est lié essentiellement au "mentir" fabriqué par le choix du regard, par la place de l'adjectif, par la structure adoptée, par le « style »".

Si l'on transfère cela au cinéma (en transposant le terme "adjectif" par "objectif"), "filmer, c'est mentir". Cela est confirmé par l'inévitabilité du hors-champ qui atteste la constance du mensonge par omission. Que le style soit de documentaire ou de fiction, rien n'y changera. Mais la fiction, en plus de mentir puisqu'elle ne dit pas tout, affirme une négation du monde, par la force de l'imaginaire, et de l'intention autorisée.

Du mensonge à la négation, il n'y a qu'un pas comme semble nous le rappeler Paul Ricœur lorsqu'il affirme que "la fiction est le pouvoir de nier le monde, de suspendre la référence en vue d'une récréation"⁷. "Nier le monde" : tel est bien le projet du romancier, mais également celui du poète et du cinéaste de fiction. Cela peut paraître étonnant si l'on confronte la thèse de Ricœur à la littérature réaliste ou au cinéma néo-réaliste (voir post-néo-réaliste avec Loach, Dardennes ...). Représenter le monde de façon fictionnelle, est-ce une façon de le nier ou de le transcender ? La deuxième partie de la phrase de Ricœur est plus complexe car il esquisse l'idée de la suspension référentielle (sur laquelle nous reviendrons longuement plus tard) et aussi de la dialectique "récréation-récréation".

Face à ce désir de Dire ou de Montrer, Gérard Genette⁸ dégage deux attitudes fondamentales : "soit, on présente le Dire comme véritable ("visée de présentation"), soit on

⁵ "Sur les traces du réel" : slogan des Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal 2002

⁶ Ricard Ripoll Villanueva : *L'aventure du fictif*, communication présentée lors du colloque "L'effet de fiction" (Fabula.org)

⁷ Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*, Seuil 1997

⁸ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, 1991

crée un Dire qui invente une nouvelle réalité ("visée de création")".

La visée de présentation s'adapterait au projet du cinéma documentaire et son récit développé comme un "Montrer" véritable : un "Montrer" véritable suggéré et non ordonné. La visée de création, là encore suggestive et non-injonctive, est au cinéma de fiction : elle construit cette nouvelle réalité, ces "mondes narratifs possibles" et "univers de croyance"⁹.

D'un point de vue donc strictement narratif, le cinéma ne peut, au mieux, que :

- Produire une nouvelle réalité dans le cadre du récit de fiction
- Reproduire du récit réel dans le cadre du récit documentaire

2/Le récit filmique : documentaire par essence ?

C'est dans ce tiraillement entre la production de nouvelles réalités et la reproduction de récits réels, que se peut se poser la question du genre. Mais là n'est pas l'objet de cette étude qui se penche avant tout sur le récit documentaire et ses particularités. Ce cinéma documentaire, malgré ses limites ontologiques exposées en première partie, développe une capacité à reproduire du récit réel sans doute supérieure aux autres arts visuels pour ces deux raisons : puissance mimétique et potentiel d'immédiateté.

Mimétisme et immédiateté

Le cinéma, par sa grande puissance mimétique, aurait des prédispositions à garantir l'authenticité du récit car il intègre en son dispositif, contrairement à la littérature qui a recours à des artifices (la description de détails du décor par exemple chez les naturalistes du 19^ès), une "posture descriptive" (Deleuze), cette propension monstrative inscrite dans une temporalité, propension qui le distingue de la photographie.

Ricard Ripoll Villanueva souligne cette carence d'immédiateté, cette désynchronisation fondamentale propre à l'écrit : "La logique du réel tendrait à montrer que le geste précède l'écrit. L'aventure est d'abord vécue puis racontée ou mise en forme"¹⁰. C'est le contraire dans le film d'alpinisme ou le direct télévisuel sportif où "l'aventure" (l'ascension, la

⁹ Laurent Jullier, *Cinéma et cognition*, L'Harmattan, Paris, 2002. (Glossaire)

"Monde narratif possible : monde possible que le récit invite expressément à considérer."

"Univers de croyance : ensemble indéfini de propositions tenues pour vraies ou de propositions qu'on veut faire accepter comme vraies."

¹⁰ Ricard Ripoll Villanueva : option citée

performance, le geste sportif, le mouvement de l'effort) se déroule dans le temps de sa mise en image. On y relève donc une immédiateté parfaite entre l'action et les modalités de représentation de cette action. Le texte ne peut pas parvenir à cette extrême synchronisation, mais peut néanmoins s'en approcher dans le cadre du journal de bord (figure très classique de la littérature alpine et marine, mais aussi du nouveau roman, entre "l'écriture d'une aventure et l'aventure d'une écriture", selon Jean Ricardou¹¹). Pour éclairer le fameux chiasme de Ricardou, Villanueva, nous dit :

"L'aventure sera l'expérience d'un désir profond : une aventure qui n'a pas encore eu lieu et, en même temps, une aventure répétée à force de livres ouverts, parcourus, et de corps aimés. L'aventure est celle des mots, après avoir vécu l'expérience des limites"¹².

Narrativité naturelle, "Lifelike representation"

Christian Metz peut nous donner une troisième raison sur cette prédisposition du cinéma à la reproduction de récit réel. "Parmi tous ces problèmes de théorie du film, un des plus importants est celui de l'*impression de réalité* qu'éprouve le spectateur devant le film. Il y a un mode filmique de la présence, et qui est largement *crédible*. Mais, l'impression de réalité demeure une impression et non une sensation, et c'est tout l'intérêt de cet espace fictionnel"¹³ (l'impression de réalité étant liée, pour Metz, à la narrativité naturelle du cinéma). Cette crédibilité constitutive du mode filmique pousserait naturellement le cinéma sur le terrain du naturalisme¹⁴ et du Lifelike Representation.

À cette narrativité spontanée du cinéma correspond une composition du récit en tant que "structure anthropologique fondamentale" (Metz, repris ensuite par Ricœur). On pourrait avancer le terme de "pannarrativité" au vue de l'immutabilité et de l'omniprésence supposée des mécanismes narratifs. Ce qui ne nous dispense bien sûr pas de la distinction entre récit fictionnel et récit documentaire.

Présence de temps et puissance de récit

En s'éloignant du modèle classique de la narration fictionnelle, le film documentaire ne s'éloigne pas du temps, qui est une des principales contraintes du cinéma dans son ensemble. Le mot "contrainte" suggère l'indispensable présence d'une temporalité proprement

¹¹ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil 1967

¹² Ricard Ripoll Villanueva : option citée

¹³ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma - Tome 1*, Klincksieck, 1968

¹⁴ Laurent Jullier, option citée.

"Naturalisme : au cinéma, façon de présenter les *screen-data* la plus proche possible, compte tenu des seules limites technologiques du dispositif, de la perception telle qu'elle est définie par les Gestaltistes."

cinématographique, présence qui peut tout à fait être vertueuse, et en tout cas, sur laquelle il ne s'agit pas de porter un jugement de valeur. Nous savons qu'un art atemporel (si tant est que cela soit, au sens strict, envisageable), celui qui fige ou suggère le mouvement au lieu de le retranscrire, peut tout de même porter un potentiel narratif. Un récit en devenir plutôt qu'en présence, actualisable en dernière instance, par la perception spectatorielle. La question serait : la temporalité engendre-t-elle un supplément de récit, un excédent narratif ? Qui dit "temps" dit, plus ou moins, récit. Et pour un art dont le dispositif temporel est figé (la photographie ou la sculpture par exemple), il semble plus aisé de s'écarter du récit. Il s'agit là d'un autre sujet d'étude : la possibilité de l'effacement narratif servi par la disposition atemporelle d'une oeuvre. Le cinéma, par l'inhérence de sa temporalité, ne peut se dispenser du récit : il compose avec lui. En analyse littéraire, on parle de "pause narrative" quand le texte propose une partie purement descriptive, comme si les mots décrivaient avec minuties les détails d'une photographie d'un lieu. Cette dérive "photographique" d'un style littéraire ne suscite pas nécessairement la mise en parenthèse du récit, cette fameuse "pause narrative". Évoquer un lieu, c'est suggérer son histoire. Décrire un objet, c'est insinuer que celui-ci aura une place dans le récit, à moins d'égarer le lecteur qui élaborera un récit possible. Un objet actualisé par la description textuelle devient une virtualité narrative, un espace possible de récit. En cela, le contexte est à la fois "pré-texte" et texte. La description d'un lieu présente un cadre vraisemblable de l'histoire, et le texte, en tant que dynamique ou pilote du récit, se trouve ici accaparé par la puissance narrative de la description de ce contexte. Cette immanence du récit dans la présence contextuelle dicte cette superposition entre texte et contexte. En cela, même la pause est temporelle.

Récit, fixité et plans-séquences

Ce détour par la littérature et la photographie va justement nous permettre d'interroger sous un nouvel angle la présence du récit dans le cinéma documentaire. Celui-ci use souvent (dans le cas du documentaire "d'auteur" tout au moins) du binôme plan fixe/plan-séquence. Le plan-séquence fixe signe l'émergence du style photographique dans ce monde des images animées. Un plan fixe sur un paysage immobile est proche de l'effet photographique, mais il nous impose la durée. Il est plus aisé de cesser de regarder une photo dans une salle d'exposition que de quitter une salle cinéma. L'impression de temps est accentuée dans le cas du plan cinématographique. Le film d'un paysage absolument immobile ne peut être strictement photographique : même un "documentaire" de huit heures sur l'Empire State

Building¹⁵ offre au regard du spectateur les variations de lumière et d'ensoleillement. C'est un lieu commun que de dire que le cinéma ne peut être absolument photographique. Il n'empêche que l'association du plan fixe à la séquence propose une nouvelle façon de conjuguer le récit. Le spectateur, quand on lui assène un plan-séquence fixe, a comme premier réflexe de scruter le plan, à la recherche d'un mouvement. On peut voir dans cette posture une parabole de la quête fondamentale du récit. Nous savons que l'image, même fixe, est récit mais un mouvement apposé sur celle-ci corroborera l'expansion narrative. Le mouvement est un accélérateur de récit en plus d'être un adjuvant à l'effet de réel : il est d'ailleurs possible que cela soit lié. Le mouvement actualise, aussi symboliquement que matériellement, la dynamique du récit. Voire davantage : c'est par le temps que l'image devient plan, et c'est peut-être par le mouvement que le récit devient fiction.

Le spectateur ou le néo-narrateur

Revenons encore un instant au plan-séquence fixe, fascinant à bien des égards et des regards. Il n'est pas impossible que cette figure, qui peut paraître violente ou imposante au premier abord, encourage finalement une plus grande liberté spectatorielle. Par son usage, on déplace partiellement cette dynamique de la construction du récit dans le champ réceptif, celui donc du spectateur. Ce dernier, devant l'immobilité à la fois écranique et profilmique, n'a d'autre choix que d'élaborer lui-même un monde possible : on pourrait avancer le terme de récit d'attente, en attendant que les processus narratifs du film prennent à nouveau le relais de l'élaboration du récit. Néanmoins, cette suspension du récit n'est pas nécessairement systématique : on peut imaginer des plans-séquences fixes tout à fait narratifs, mais en règle générale, nous pouvons affirmer que ces séquences sont davantage contemplatives à l'opposé du plan-séquence (post)moderne qui est lui peut être très narratif, voire informatif (voire l'hyper narrativité et l'accélération du récit ainsi induite dans les fameux plans-séquences d'ouverture dans *La Soif du mal*¹⁶ ou *Snake Eyes*¹⁷). Bien sûr, la figure du plan-séquence fixe n'est pas étrangère aux procédés brechtiens de la distanciation. Pour s'en persuader, les films de Gilles Groulx (ses documentaires ou ses fictions : nous savons de toute façon que cette séparation n'a que peu de valeurs chez Groulx) qui se revendiquent explicitement brechtiens usent régulièrement de cette figure de style qui tend résolument à écarter le film du spectacle manipulateur et menteur.

¹⁵ *Empire* (8 heures, silencieux), Andy Warhol, 1964 (filmé le 25-26 Juin 1964).

¹⁶ *La Soif du mal* (*Touch of evil*), Orson Welles, 1957

¹⁷ *Snake Eyes*, Brian De Palma, 1998

Récit, reconnaissance et mémoire

Nous pouvons donc dire que l'effacement filmographique au profit de l'auto contemplation du plan assène (voire "a-scène") au spectateur une place de narrateur. À grand renfort néologiste, nous passons du binôme "narrateur" (le récit dispensé par les instances actuelles et filmographiques) / "narrateur" (l'auteur en tant qu'énonciateur décidant et omniscient, voir le "méga-narrateur"¹⁸) au "spectateur" (film co-construit par le spectateur qui élabore son propre récit). Les théories de la réception reconnaissant l'indispensable co-construction du film sont une fois de plus d'un apport inévitable dans le cadre de l'approche du récit documentaire. Poussons encore un peu plus loin ces théories de co-construction narrative en synthétisant les contributions d'Aristote et Ricœur mais aussi d'Odin et Esquenazi. Aristote le premier a mis en lumière le plaisir de la reconnaissance dans le cadre du récit classique. Ricœur complète : c'est ce plaisir qui rend "pragmatiquement effectif le récit"¹⁹. Puis, et c'est là l'un des grands apports de Ricœur, il injecte la notion de temporalité : "le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sous le mode narratif, et le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle". Le récit est donc défini selon le lien qui s'établit -ou pas- entre lui et le spectateur, c'est la reconnaissance éventuelle qui évalue, outre le plaisir, l'activité mimétique du récit. La temporalité n'est humaine que lorsqu'elle est narrative. C'est l'annonce implicite de l'immanence du récit cher à Weissberg. Odin, dans ses travaux sur le film de famille, se situe dans la droite ligne de cette primauté narrative comme condition humanisante de la temporalité : " le film de famille, assujetti au regard spectatorial, n'a pas d'autre choix que de construire du temps. [...] L'aptitude du film à devenir mémoire pour une famille passe par cette capacité à devenir récit pour cette famille, à la condition de la "reconnaissance", ou impression de réalité que procure le film"²⁰. Le récit est constitutif de la propre mémoire du spectateur. Nous sommes donc encore en face de cette inéluctabilité du récit, même si celui-ci est désormais précédé par sa propre constitution mémorielle, le tout régi par la condition de la reconnaissance aristotélicienne.

3/ On n'échappe pas au récit : la solution barthésienne

¹⁸ André Gaudreault, *Du Littéraire au filmique. Systèmes du récit*, Méridiens Klincksieck, 1988

¹⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, 1983-1985 (3 tomes)

²⁰ Roger Odin, "Rhétorique du film de famille", in *Revue d'esthétique* n°1-2, Édition UGI, 1979

L'illusion de l'anarratif

Nous avons vu précédemment que même un plan-séquence absolument fixe, avec un minimum d'actions représentées sur la scène du profilmique aura toutes les peines à échapper au récit, ne fut-ce que par l'activité spectatorielle. En cela, nous divergeons quelque peu des analyses de Bonitzer qui soutiennent que le "plan-tableau est foncièrement anarratif"²¹. Le film de famille (devons-nous parler de "documentaire familial" ?), malgré sa construction aléatoire et généralement improvisée, est lui aussi nécessairement régi par une lecture en termes de récit. La fiction apparaît finalement plus facilement évitable que le récit : c'est d'ailleurs ce projet de distanciation face à l'impératif fictionnel qu'actualise le film documentaire. Une distanciation qui ne peut s'ériger en abstraction : il n'y a aucun film de fiction "stricte", dans la mesure, une fois encore, où le spectateur peut choisir d'adopter, délibérément et obstinément, une lecture "documentarisante". On peut par contre parler de films de récit ou d'infra récit (au sens de Jean-Louis Weissberg dans *Récit, geste et présence*).

L'évanescence du narratif ne serait qu'un leurre au vue de cette immanence et de cette permanence du récit. Dès le début des années 20, l'un des grands projets du ciné expérimental était d'éliminer le récit du cinéma : une double abstraction de la fonction narrative et de la fonction phatique ("faire un film pour soi", sans désir de communication). Renvoyons ici à la théorie de la "Pure symphonie des images" chère à la cinéaste française d'avant-garde Germaine Dulac²². La presse spécialisée entretient toujours cette dichotomie finalement peu valide. Ainsi, le numéro de Mai 1999 des *Cahiers du Cinéma* titrait en couverture à propos du film *Beau Travail*²³, "L'esthétique contre le récit". Alors que de l'impossibilité de la fiction découle justement l'inéluctabilité du récit.

Barthes, qui veut dépasser cette prétendue incompatibilité entre récit et fiction, avance la notion de "récit fictif" : celui-ci est construit "par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible" ; il se caractérise par sa liberté, tandis que le "récit historique" est lié à "*ce qui s'est réellement passé*"²⁴. Le récit fictif, au sens de Barthes, serait le récit réel. L'inéluctabilité du récit semble également induite par Ricœur pour qui "on ne peut guère appréhender la connexion d'action sans en faire le récit"

²¹ Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma : décadrages*. Éditions Cahiers du cinéma, 1995. Bonitzer parle de "décomposition du récit" provoquée par l'hyper composition des plans (chez Peter Greenaway).

²² Pensons également aux expériences hyper formalistes des films des peintres Hans Richter (*Rythmus 21*) et Viking Eggeling (*Symphonie Diagonale*) appartenant au célèbre groupe Dada de Zürich

²³ *Beau Travail*, Claire Denis, 1999

²⁴ Roland Barthes, "*L'effet de réel*", *Communications* n°11, 1968

[...]. Cette "connexion d'action devient récit quand elle est acceptée comme ensemble : c'est par ce caractère de cohérence que le récit se fait reconnaître"²⁵. Esquenazi va encore plus loin avec sa notion de "récit de circonstance" qui caractérise toute "suite d'images et éventuellement de sons qu'en propose le film"²⁶. Les définitions du récit que proposent Ricœur (inspirées du "muthos" aristotélicien où le récit est perçu comme une "mise en intrigue", et la "hamartia" comme le point de non-retour, le tout régi par la fonction cathartique²⁷) et Esquenazi (qui cherchait à définir le récit dans le film de famille) sont bien sûr très éloignées du récit classique tel qu'il a pu être formulé à Hollywood.

Récit et référents

Habermas²⁸, dans un prolongement critique de "l'intersubjectivité monadologique" d'Husserl²⁹, fut l'un des premiers à réhabiliter le concept d'intersubjectivité dans la communication. En second lieu, Habermas reprocha à Wittgenstein³⁰ de négliger le rapport au référent. Le mode d'énonciation du récit et le rapport de celui-ci avec son référent devient donc déterminant. Jacquinet nous indique à ce propos que "ce qui différencie le documentaire de la fiction, ce n'est pas la nature des objets rapportés mais la nature de l'acte de s'y rapporter, fictif dans un cas, réel dans l'autre"³¹. Si l'on mêle la thèse d'Habermas avec l'approche barthésienne, on peut déduire une différence ontologique entre le récit de fiction et le récit documentaire. L'effet de réel et l'effet de fiction ne sont pas deux effets opposés, mais inversent toutefois la hiérarchie entre le signifié et le référent :

-L'effet de réel (propre au récit documentaire) cautionne un régime narratif dans lequel le signifié est au service du référent.

-L'effet de fiction (propre au récit fictionnel), au contraire, instaure un régime où le référent est au service du signifié ou alors n'est pas.

L'effet de réel expulse du système narratif la dimension proprement fictionnelle (le signifié) tandis que l'effet de fiction l'ampute de sa portée référentielle (le référent). Le système narratif est mis à mal par cette double évanescence : fictionnelle (par l'effet de réel) d'une part, et référentielle (par l'effet de fiction) de l'autre.

Le récit documentaire actualise donc la primauté référentielle alors le récit fictionnel privilégie un effacement référentiel (ce qui nous renvoie, une fois de plus aux thèses de

²⁵ Paul Ricœur, "Événement et sens", in *L'espace et le temps*, Vrin, 1991

²⁶ Jean-Pierre Esquenazi, "Récit et film de famille", in *Film, Perception et mémoire*, L'Harmattan, 1994

²⁷ Plusieurs études confirment que plus de 70% des films occidentaux ont une structure du récit qui relève des théories d'Aristote.

²⁸ Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, Fayard, 1987

²⁹ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, PUF, 1994

³⁰ Ludwig Wittgenstein, *Grammaire philosophique*, Gallimard, 1980

³¹ Geneviève Jacquinet, "Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres", in *Cinémas* n°2, Université de Montréal, 1994

Ricœur sur la "suspension du référent"). D'un point de vue strictement linguistique ou narratologique, on dégage une opposition indépassable entre l'effet de réel et l'effet de fiction puisqu'ils inversent l'usage du référent. Ou alors, nous pouvons nous persuader de la croyance du cinéma dans un "signifiant imaginaire" ... Peut-on pour autant, par la prise en compte de ses critères référentiels, conclure à une incompatibilité insurmontable entre effet de réel et effet de fiction ?

Enfin, et nous y reviendrons plus tard car c'est essentiel, le référent devient également un élément constitutif de la compétence actualisante du récepteur.

4/ La question de la vraisemblance

Malgré toute l'ambiguïté dans laquelle le film documentaire est plongé (entre fiction et réel), nous pouvons nous accorder sur sa prédisposition à mieux représenter le réel. La question de la vraisemblance et donc de la croyance est celle qui, naturellement, vient à l'esprit du spectateur de film documentaire contrairement aux "assertions de fiction" pour lesquelles "le problème de la croyance ne se pose pas"³². Du point de vue du contrat de lecture, la distinction "documentaire" vs "fiction" gagne en clarté : la fiction, puisqu'elle ne peut que nous mentir, ne nous ment finalement pas. La question de la vraisemblance est donc assez vaine dans ce cas-là : le souci de la croyance est remplacé par celui de la cohérence (au sens de cohérence scénaristique par exemple). Au contraire, le film documentaire peut nous mentir puisque, a priori, il ne nous ment pas. Le contrat de lecture est ici un contrat de confiance (par exemple, confiance envers le respect des règles de la déontologie journalistique, finalement pas éloignées de celles de l'ontologie cinématographique). Il est inutile d'insister sur les différences (surtout en termes d'impact) entre le mensonge fictionnel et le mensonge documentaire, bien plus conséquent.

Pour rester plus précisément au film documentaire, la problématique de la vraisemblance est donc liée à celle de la fictionnalité. C'est la quête du vraisemblable qui caractériserait l'une des conditions de viabilité du récit documentaire (un documentaire est vraisemblable ou n'est pas vu). La fictionnalité dans le film de fiction doit être perçue comme une modalité de lecture, et un impératif de lecture. Une fois de plus, il s'agit d'un contrat

³² René Rivara, *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*, L'Harmattan, 2000

tacite entre l'œuvre (l'auteur) et son spectateur qui peut, en cas de refus de ce contrat, développer une résistance au récit. Pour nuancer ce que nous avons dit au début de ce travail, il faudrait plutôt dire :

"Je peux me refuser à voir toute fictionnalité dans les films dits de fiction".

Ainsi, rien ni personne ne peut m'empêcher de (rece)voir *Matrix*³³ comme un documentaire sur Keanu Reeves ou comme un document sur la pratique de tels ou tels effets spéciaux. La résistance au récit est donc tout de même possible, mais principalement au niveau réceptif. Bien sûr, un film de facture classique va lutter contre cette résistance et ne cessera d'essayer de happer le spectateur dans le récit filmique. Un film plus expérimental (formaliste, expérimental, ou brechtien) ne luttera pas nécessairement contre la mise en place de cette l'absorption diégétique, mais privilégiera la constitution d'un "néo-récit" (extra ou hétéro-diégétique, par exemple).

La question de la vraisemblance a donc une légitimité limitée au domaine des films basés l'effet de réel. Dans le cas des représentations traçant les effets de fiction, nous devrions plutôt parler de vraisemblance diégétique.

5/ "Le foyer linguistique virtuel³⁴ est assis dans mon fauteuil !" ³⁵

En dernière instance, et selon le respect du schème communicationnel (émetteur-récepteur), nous terminerons ce travail en replaçant le récepteur du récit à une place finalement agissante. Ainsi, le feed-back ("message rétroactif" émis par le récepteur) propre à toute communication sera ici envisagé comme une perception participative, voire constitutive du récit. Notre approche discursive du récit tout au long de notre analyse n'est finalement pas si éloignée des diverses évolutions des théories de la communication, du modèle mécaniste (ou "mathématique") de Shannon et Weaver³⁶ au modèle organique récemment réaffirmé par le "modus vivendi interactionnel" de Goffman³⁷ mais surtout par la notion d'"agir communicationnel" d'Habermas³⁸.

Nous avons précédemment conclu que le film "de fiction" était celui qui favorisait une lecture fictivisante ("lecture fictivisante" : "attitude du spectateur qui accepte de croire à

³³ *The Matrix*, Andy & Larry Wachowski, 1999

³⁴ Albert Laffay, *Logique du cinéma: création et spectacle*, Masson, 1964. Albert Laffay, considéré comme l'un des pères de la narratologie cinématographique (cf. le succès de son expression "Grand Imagier") est à l'origine de l'expression "foyer linguistique virtuel".

³⁵ Alain Masson, *Le récit au cinéma*, Editions de l'Etoile, 1994

³⁶ Claude Shannon & Warren Weaver, *La théorie mathématique de la communication*, Retz-CEPL, 1975

³⁷ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Minuit, 1973

³⁸ Jürgen Habermas, option citée

l'existence du monde diégétique³⁹). On pourrait définir la différence entre le statut de film documentaire et le statut de film de fiction selon une modification du contrat de lecture. Roger Odin indique qu'un documentaire classique appelle une lecture documentaristante puisque le spectateur s'interroge sur la vérité ou la fausseté de ce qui lui est donné à voir⁴⁰. C'est par la prise en compte de cette double lecture possible que Pierre Fastrez⁴¹, dans une recherche visant à différencier attitude documentaire et attitude fictionnelle, propose la catégorisation suivante : "spectateur fictionnel" versus "spectateur documentaire". Nous sommes bien sûr dans la lignée de l'analyse d'Odin sur les relations d'intersubjectivité entre l'émetteur et le récepteur (nous renvoyant elles-mêmes à la théorie sur l'intersubjectivité d'Habermas)⁴² et la notion de spectateur fictionnalisant⁴³.

En cela le documentaire classique diffère radicalement du documentaire familial puisque, dans ce dernier, le spectateur ne se pose plus la question de la vérité puisqu'il accorde naturellement une confiance à ces images avec lesquelles il entretient une relation affective⁴⁴. "L'effet d'authenticité" (tel qu'il fut défini par Habermas⁴⁵) évacue le questionnement sur la vérité et donc sur la vraisemblance. L'efficacité de cet effet est avérée : il suffit de constater l'usage revendiqué de la vidéo amateur (systématiquement signalé, voire exemplifié) dans les journaux d'information. Nonobstant leur médiocrité technique et leur faible degré d'iconicité, les rédactions des télévisions raffolent de ce type de documents car, pour un spectateur ordinaire, ils attestent le statut de témoignage de l'image. Cette pratique de recyclage, par son inévitable recontextualisation (dans le tout constitué du reportage ou de la scène du magazine d'information) mais aussi simplement par sa textualité (le commentaire du journaliste), revêt un évident potentiel manipulateur. L'effet d'authenticité s'étend alors comme une puissance du faux. Paradoxe inquiétant s'il en est.

Cette parenthèse sur l'imagerie familiale et amateur nous a permis, dès lors que nous adoptons les théories de la réception, de remarquer une différence assez nette des régimes narratifs selon les différents types de documentaire.

L'absorption diégétique telle qu'elle est déployée dans le cinéma narratif (ou hyper-narratif) ne ferait donc que favoriser l'exercice des processus d'identification. La question n'est donc plus de savoir si le film est ou n'est pas narratif, mais de savoir s'il pousse le

³⁹ Laurent Jullier, glossaire de *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, 1997

⁴⁰ Roger Odin, "Film documentaire, lecture documentaristante", *Cinéma et réalités*, Travaux XLI, CIERC, Université de Saint Etienne, 1984

⁴¹ Pierre Fastrez, Pour une approche expérimentale de la réception : attitudes documentaire et fictionnelle, in *Recherches en Communications* n°10, 1998

⁴² Jürgen Habermas, option citée

⁴³ Roger Odin, "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique", *Iris*, no 8, 1988

⁴⁴ Roger Odin, "La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion", *Communications* n°68, 1999

⁴⁵ Jürgen Habermas, option citée

spectateur vers une lecture « narrative », ou fictivisante. Et bien sûr, à "lecture fictivisante" correspond naturellement la métamorphose du récepteur en spectateur fictionnalisant. La fiction est donc bien régie par ce double passage : constitution en parallèle d'une lecture et d'un spectateur fictivisante.

La question du genre, nécessairement liée à celle de la nature du récit, se situe également d'emblée à ce double niveau réceptif, ou proprioceptif, si l'on reprend les termes des cogniticiens.

Conclusion : le tri

Cette double lecture ne cesse de se réactualiser : en ce sens, on peut véritablement parler d'une dynamique réceptive permanente. Le tri, les actants du récit choisis par l'auteur mais aussi que le spectateur choisit de recevoir (ou de nier) du récit, appartient, tacitement mais réellement, à tout le monde, ou plutôt à personne. Ce qui est confirmé par les propos de Jauss à propos de "l'effet produit et sa réception" : "la valeur de l'oeuvre résulte de deux horizons (NDLR : référence à la notion d'Husserl), celui de l'auteur et celui du public qui l'interprète et la réinterprète au fur et à mesure des années. Dans la triade formée par l'auteur, l'oeuvre et le public, celui-ci n'est pas un élément passif ; il développe une énergie qui contribue à faire l'histoire, il collabore parfois sans le savoir à une fonction de tri. Quand le spectateur déclare avoir été pris dans un film, c'est aussi lui qui s'est emparé des images, qui leur a prêté un sens, qui a exercé sur elle un effet d'imposition."⁴⁶

Pour rester sur la notion de tri amenée par Jauss, on constate un double tri : auteriel (fait par le cinéaste) et spectatoriel (fait par le public). De cette dialectique du tri émerge le récit, dans le doute et l'indomptable. À mi-chemin entre son créateur et son lecteur, le film n'appartient plus à personne. La "déterritorialisation" deleuzienne est ici effective, inéluctable. Le récit est donc cet inconscient impalpable, et à ce titre profondément esthétique.

⁴⁶ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978

Bibliographie

- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972
- Barthes Roland, *L'effet de réel*, Communications n°11, 1968
- Bonitzer Pascal, *Peinture et cinéma : décadres*, Éditions Cahiers du cinéma, 1995
- Colleyn Jean-Paul, *Le regard documentaire*, Éditions du Centre Pompidou, 1993
- Deleuze Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Éditions de Minuit, 1985
- Esquenazi Jean-Pierre, *Film, Perception et mémoire*, L'Harmattan, 1994
- Fastrez Pierre, *Pour une approche expérimentale de la réception : attitudes documentaire et fictionnelle*, in Recherches en Communications n°10, 1998
- Freby François, *L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance*, communication du colloque "L'effet de fiction" (Fabula.org), 2001
- Gaudreault André, *Du Littéraire au filmique. Systèmes du récit*, Méridiens Klincksieck, 1988.
- Gauthier Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan Cinéma, 2000
- Genette Gérard, *Fiction et Diction*, Seuil, 1991
- Goffman Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Minuit, 1973
- Habermas Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Fayard, 1987
- Husserl Edmund, *Méditations cartésiennes*, PUF, 1994
- Jacquinet Geneviève, *Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres*, in Cinémas n°2, Université de Montréal, 1994
- Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978
- Jullier Laurent, *Cinéma et cognition*, L'Harmattan, 2002
- Jullier Laurent, *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, 1997
- Laffay Albert, *Logique du cinéma: création et spectacle*, Masson, 1964
- Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma –Tome 1*, Klincksieck, 1968
- Masson Alain, *Le récit au cinéma*, Editions de l'Etoile, 1994
- Odin Roger, *Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémiopragmatique*, Iris n°8, 1988
- Odin Roger, *Film documentaire, lecture documentarisante*, Cinéma et réalités, Travaux XLI, CIERC, Université de Saint Etienne, 1984

- Odin Roger, *La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion*, Communications n°68, 1999
- Odin Roger, *Rhétorique du film de famille*, in Revue d'esthétique n°1-2, Édition UGI, 1979
- Proust Marcel, *Le temps retrouvé*, 1927
- Ricardou Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil 1967
- Ricœur Paul, *L'espace et le temps*, Vrin, 1991
- Ricœur Paul, *La Métaphore Vive*, Seuil 1997
- Ricœur Paul, *Temps et récit*, Seuil, 1983-1985 (3 tomes)
- Rivara René, *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*, L'Harmattan, 2000
- Shannon Claude & Warren Weaver, *La théorie mathématique de la communication*, Retz-CEPL, 1975
- Villanueva Ricard Ripoll : *L'aventure du fictif*, communication du colloque "L'effet de fiction" (Fabula.org), 2001
- Weissberg Jean-Louis, *Récit, geste et présence*, Laboratoire hypermédia Paris 8, 1999
- Wittgenstein Ludwig, *Grammaire philosophique*, Gallimard, 1980

Filmographie

- Denis Claire, *Beau Travail*, 1999
- De Palma Brian, *Snake Eyes*, 1998
- Eggeling Viking, *Symphonie Diagonale*, 1921-23
- Richter Hans, *Rythmus 21*, 1921
- Wachowski Andy & Larry, *The Matrix*, 1999
- Warhol Andy, *Empire*, 1964
- Welles Orson, *Touch of evil*, 1957