

Cours « Une histoire du cinéma en mots et en images »

Cinémathèque suisse, salle du Cinématographe

Prof. Alain Boillat (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Séance du 23 mars 2016

Les possibles du récit

Citations

1.

« Je pense que pour raconter, il faut avant tout construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails. Si je construisais un fleuve, deux rives et si sur la rive gauche je mettais un pêcheur, si j'attribuais à ce pêcheur un caractère irascible et un casier judiciaire pas très net, voilà, je pourrais commencer à écrire, en traduisant en mot ce qui ne peut pas ne pas arriver. Que fait un pêcheur ? Il pêche (et voilà toute une séquence de gestes plus ou moins inévitables). Et puis, que se passe-t-il ? Soit ça mord, soit ça ne mord pas. Si ça mord, le pêcheur prend des poissons et s'en retourne chez lui tout content. Fin de l'histoire. Si ça ne mord pas, étant donné qu'il est irascible, peut-être va-t-il se mettre en colère. Ce n'est pas grand-chose, mais déjà une ébauche. Or, il y a un proverbe indien qui dit : « Assieds-toi sur la rive du fleuve et attends, le cadavre de ton ennemi ne tardera pas à passer. » Et si, entraîné par le courant, passait un cadavre, puisque la possibilité en est contenue dans l'aire intertextuelle du fleuve ? N'oublions pas que mon pêcheur a un casier judiciaire chargé. Voudra-t-il courir le risque de se mettre dans de sales draps ? [...] Vous voyez, il a suffi de meubler le monde avec presque rien, et déjà il y a le début d'une histoire. »

Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, Le Livre de Poche, 1985 [1983], pp. 26-28.

2.

« La théorie du conflit central produit de la fiction sportive et se propose de nous embarquer pour un voyage dans lequel, prisonniers de la volonté du protagoniste, nous sommes soumis aux différentes étapes du conflit dont le héros est tout à la fois gardien et captif. [...]

Autre élément de la théorie du conflit, la question de la décision. [...] Une histoire est-elle concevable sans centre ni point de décision ? Personnellement, j'ai cherché à travailler avec des histoires, assez abstraites je l'admets, utilisant ce que l'on pourrait appeler un modèle pentaludique, ou pour le dire simplement, considérant mes protagonistes comme une « troupe » de dés. Le nombre de côté sur les dés varie d'une troupe à l'autre. »

Raoul Ruiz, « Théorie du conflit central », dans *Poétique du cinéma*, tome 1, Paris, Dis Voir, 1995, pp. 14 et 19-20.

3.

Plutôt que de concevoir *Lost Highway* et *Mulholland Drive*, à l'instar de la plupart de leurs exégètes [...], comme la juxtaposition d'une partie « réelle » (les vingt dernières minutes de *Mulholland Drive*, les cinquante premières de *Lost Highway*) et d'une partie « rêvée », je préfère éviter d'épuiser le potentiel énigmatique de ces films en renonçant à une interprétation livrée « clé en main », forcément trop rassurante et réductrice. La dichotomie rêve/réalité me semble insuffisante pour aborder de tels films *éclatés* qui rendent caducs de nombreux principes de la narration traditionnelle. En outre, le rétablissement d'une temporalité diégétique supposée (notamment en ce qui concerne les deux flash back de la seconde partie de *Mulholland Drive*) conduit à une linéarisation qui occulte la question du positionnement du spectateur durant le visionnement du film, et de ce fait certains procédés de déstabilisation auxquels il est confronté. Par conséquent, il me semble plus adéquat d'opter pour un cadre d'analyse qui offre la latitude nécessaire à la prise en compte du caractère dynamique des processus mis en œuvre par les films et actualisés *in fine* par le spectateur. J'abonde dans le sens de Michel Chion lorsqu'il affirme que « la seule constante du cinéma de Lynch, son postulat, est l'existence de plus d'un monde ». Dans cette optique, je propose de considérer le basculement dans le rêve comme un

mode parmi d'autres de redistribution des données narratives, comme la mise en place d'un nouveau *monde possible*. »

Alain Boillat, « L'éclatement du personnage chez Lynch », *Décadrages*, n°4-5, p. 49.

4.

« [...] le procédé [d'accumulation de propositions narratives] suppose plutôt l'exclusion mutuelle des divers possibles présentés au spectateur. Il n'organise plus le contenu selon la modalité du « et puis », mais convoque plutôt un « ou bien ». Dans *Lola rennt* ou *Groundhog Day*, les versions alternatives surgissent de l'action du protagoniste ou du hasard, derrière lesquels se cache l'instance racontante. D'une traversée à l'autre, l'épisode fictif demeure identique et s'actualise selon les mêmes règles, renvoyant ainsi [...] au jeu vidéo. A l'opposé, les variations proposées par *Trois vies et une seule mort* et *Smoking/No Smoking*, notamment, supposent la modification ostensible de l'univers raconté par le compositeur d'intrigue. [...] En somme, le compositeur d'intrigue jette subitement les dés, introduit un changement apparemment arbitraire dans l'univers fictif [...]. Même s'il existe un territoire commun –un plateau unique– dans *Trois Vie et une seule mort*, les changements subits de personnalités ne sont pas ramenés à une explication psychologisante ; les quatre faces du dé-Mastroiani se font balloter dans la main de l'instance racontante, qui fait des permutations une stratégie fondamentale de mise en récit. C'est un coup de dé tout à fait similaire qui opère à chaque carton « ou bien » dans le diptyque de Resnais, qui organise cependant les variations plus rigoureusement. Dans tous les cas, le compositeur d'intrigue remonte à la surface, affirme sa position de démiurge et, par le fait même, est redoublé, mise en scène. »

Carl Therrien, « Le cinéma sous l'emprise du jeu », dans René Audet et alii (dir.), *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris, Editions Dis Voir, 2006, p. 98.

5.

« La myriades de scènes qui l'entouraient formaient un labyrinthe compliqué, un réseau qu'il considérait maintenant morceau par morceau. Son regard plongeait dans une maison de poupée aux pièces innombrables, des chambres à l'infini, chacune avec ses meubles, ses poupées, toutes rigides et immobiles. Lui-même y figurait souvent. Les deux hommes sur la plateforme. La femme. Constamment, la même combinaison réapparaissait ; la pièce se rejouait fréquemment, les mêmes acteurs, les mêmes accessoires se déplaçant de toutes les manières possibles. Avant que le moment vienne de quitter le placard, Cris Johnson avait examiné chacune des pièces contiguës à celle qu'il occupait. Il les avait toutes inspectées, en considérant attentivement leur contenu. »

Philip K. Dick, « L'Homme dorée » [« The Golden Man », 1954], dans *L'Homme doré*, Paris, Editions J'ai lu, 1982, pp. 39-40.

6.

« Si *Inception* fait lointainement allusion aux gravats calcinés de *ground zero* pour nourrir une ligne d'intrigue mélodramatique, d'autres films hollywoodiens contemporains ont abordé plus frontalement la menace terroriste après la confrontation littérale et commémorative proposée par Oliver Stone dans *World Trade Center* (2006) et par Paul Greengrass dans *United 93* (2006). Parmi ce type de productions, on peut dégager un corpus dont la spécificité réside dans le déploiement d'une mécanique narrative complexe, phénomène assez rare dans le cadre de telles productions standardisées, peu auteorisées comparativement à un film comme *Inception*. En l'occurrence, les parcours narratifs alambiqués qui sont offerts aux héros de tels films ont tous pour but de fournir les conditions appropriées à la création d'un monde dans lequel un attentat a pu être conjuré. Cette idéologie est, littéralement, révisionniste : par une sorte de passe-passe narratif, un attentat est rétrospectivement désamorcé, comme si le cinéma héritait du pouvoir de la technologie fictive du film *Minority Report*, adaptation par Steven Spielberg d'une nouvelle de science-fiction de Philipp K. Dick précisément sortie en salles une année après le 11 septembre [...]. Toutefois, il s'agit dans de tels films d'un rapport à la technologie qui relève, contrairement à l'univers dystopique de Dick et de Spielberg, de la positivité rassurante (même si l'issue heureuse ne dépend en général pas des scientifiques eux-mêmes, mais du héros, homme d'action providentiel). La pluralité des mondes au sein d'un même film participe dès lors

d'un processus d'exorcisation du traumatisme qu'ont représenté les attentats du 11 septembre 2001, même s'ils ne sont pas littéralement figurés dans le film.

La récurrence de structures narratives soumises à une logique de ressassement, qui postule la répétition *ad libitum* de l'événement jusqu'à ce que le héros s'en libère fantasmatiquement ou concrètement, est frappante. »

Alain Boillat, *Cinéma, machine à mondes*, Genève, Georg, 2014, pp. 322-323.

Extraits de films montrés

I. *The Limey* (*L'Anglais*, Steven Soderbergh, 1999)

II. *Mulholland Dr.* (*Mulholland Drive*, David Lynch, 2001)

III-IV. *Next* (Lee Tamahori, 2007)

V. *Source Code* (Duncan Jones, 2011)

VI. *Lola rennt* (*Cours, Lola, cours*, Tom Tykwer, 1998)

Autres films mentionnés

L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961)

Kafka (Steven Soderbergh, 1991)

Smoking / No Smoking (Alain Resnais, 1993)

Groundhog Day (*Un jour sans fin*, Harold Ramis, 1993)

Underneath (*A fleur de peau*, Steven Soderbergh, 1995)

Trois vies et une seule mort (Raoul Ruiz, 1996)

The Bourne Supremacy (*La Mort dans la peau*, Paul Greengrass, 2004)

The Edge of Tomorrow (Doug Liman, 2014)

Références bibliographiques

René Audet et alii (dir.), *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris, Editions Dis Voir, 2006.

Alain Boillat, « L'éclatement du personnage chez Lynch », *Décadrages*, n°4-5, 2005 (URL : <http://decadrages.revues.org/577>);

– « Trois vies et un seul cinéaste (Raoul Ruiz). Des récits singuliers qui se conjuguent au pluriel », *Décadrages*, n°15, 2009 (URL : <http://decadrages.revues.org/122>);

– *Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples*, Genève, Georg, 2014.