

***Nick's Movie* : le point de fuite**

Stéphane Morin

Volume 4, Number 2, Winter 1994

Le Documentaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001025ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001025ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Morin, S. (1994). *Nick's Movie* : le point de fuite. *Cinémas*, 4(2), 101–117.
<https://doi.org/10.7202/1001025ar>

Article abstract

When *Nick's Movie* (*Lightning Over Water*) by Wim Wenders and Nicholas Ray was released, newspaper critics sought in vain to categorize the film. Was it a work of fiction or a documentary? On the basis of the discourse of the critics, this text analyzes the parameters that underlie their argumentation and attempts to determine, primarily in the light of Roger Odin's semio-pragmatics and Jürgen E. Müller's historical pragmatics of film, what leads a spectator to conclude that a film is a documentary or fiction. This is an attempt to see what, for the spectator, defines the ever-moving and permeable frontier between documentary and fiction.

Nick's Movie : le point de fuite¹

Stéphane Morin

RÉSUMÉ

Lors de la sortie du film *Nick's Movie* (*Lightning Over Water*), réalisé par Wim Wenders et Nicholas Ray, la critique journalistique a vainement tenté de cerner le statut du film : s'agissait-il d'un documentaire ou d'une fiction? Partant du discours de cette critique, le texte qui suit analyse les paramètres sur lesquels se fonde son argumentation et cherche à déterminer, principalement à l'aide de la sémiopragmatique de Roger Odin et de la pragmatique historique du film de Jürgen E. Müller, ce qui peut amener le spectateur à croire qu'il a affaire à un documentaire ou à une fiction. Il s'agit, ici, de voir ce qui, pour le spectateur, trace la frontière toujours mouvante et perméable entre le documentaire et la fiction.

ABSTRACT

When *Nick's Movie* (*Lightning Over Water*) by Wim Wenders and Nicholas Ray was released, newspaper critics sought in vain to categorize the film. Was it a work of fiction or a documentary? On the basis of the discourse of the critics, this text analyzes the parameters that underlie their argumentation and attempts to determine, primarily in the light of Roger Odin's semio-pragmatics and Jürgen E. Müller's historical pragmatics of film, what leads a spectator to conclude that a film is a documentary or fiction. This is an attempt to see what, for the spectator, defines the ever-moving and permeable frontier between documentary and fiction.

Tranquille à la maison, un homme regarde un film sans en avoir vu le début. L'action se déroule sous la mer et des plongeurs affrontent de terribles requins mangeurs d'hommes. Il raffole du spectacle en appréciant le réalisme des images à chaque fois que l'action se corse et qu'un personnage se fait dévorer. Son copain se joint à lui et lui apprend qu'il s'agit d'un documentaire. Incrédule mais soudainement inquiet, l'homme rétorque que non, c'est bien d'une fiction qu'il s'agit et il retourne à son film. L'autre revient à la charge et derechef lui réaffirme que ce qu'il visionne est bel et bien un documentaire. Une polémique s'engage et après un certain temps, l'homme demande qu'ils clarifient la question une fois pour toute afin de savoir s'il peut ou non se divertir.

Cette histoire, que l'on m'a d'abord racontée comme une blague, illustre néanmoins à merveille l'ambiguïté relative à la notion de documentaire. Qu'est-ce qui pousse un spectateur à croire que le film qu'il regarde est un documentaire? Cette question n'est pas sans avoir déjà généré bien des hypothèses. Partant de différentes approches pragmatiques — principalement la sémiopragmatique de Roger Odin et la pragmatique historique du film de Jürgen E. Müller — nous tenterons de voir ce qui oriente le spectateur quand il se situe à la frontière, très perméable, séparant le documentaire de la fiction.

Le film, en tant qu'il donne des consignes de lecture au spectateur, trace en partie cette frontière. Pourtant, il ne semble pas en mesure de l'imposer par lui-même. Le spectateur doit composer avec une série de facteurs extérieurs au film qui vont influencer, qu'il en soit conscient ou non, son rapport au film. Pour comprendre comment interagissent ces divers éléments, nous avons choisi d'étudier la réception d'un film, en particulier pour nous permettre de cerner plus précisément et plus aisément une certaine quantité de paramètres. La question qui nous intéresse étant reliée à la frontière séparant le documentaire de la fiction, notre choix s'est arrêté sur un film qui cherche à entretenir une relation équivoque entre ces deux pôles. Il s'agit de *Nick's Movie* réalisé par Wim Wenders et Nicholas Ray.

Nick's Movie : un film ambigu

Pour nous procurer un aperçu de la réception de ce film, dont la sortie en salle date déjà de plus d'une dizaine d'années, nous avons eu recours à la critique journalistique. Suite au dépouillement des articles parus dans des quotidiens québécois et français (qui ne sont pas des revues spécialisées dans le cinéma), nous pouvons constater que l'on y retrouve des propos similaires. Nous avons donc opté pour une sélection représentant à parts égales les deux pays plutôt que de nous restreindre à un seul. Notre échantillonnage nous procure cinq textes critiques provenant de France et cinq du Québec. Le repérage, à travers les textes des deux pays, d'observations et de propos analogues est un phénomène intéressant qu'il faut souligner au passage. En effet, que le film ait suscité des commentaires semblables sur deux continents tend à indiquer, pour le moins, qu'il n'a pas été reçu de façon trop particulière dans une région spécifique.

Notre corpus de textes critiques est évidemment écrit par des «spécialistes» et leur discours s'inscrit dans un type de lecture très institutionnalisée. En effet, l'activité engagée par la critique journalistique ne doit pas être confondue avec l'activité que l'on pourrait assigner à un spectateur pour qui regarder des films n'est pas un métier². Ce qui ne doit pas nous amener à conclure pour autant qu'elles se situent aux antipodes l'une de l'autre ; le critique demeure un spectateur, mais dont l'activité requiert qu'il transpose son acte spectatoriel pour l'adapter et le (re)formuler selon les contraintes et les exigences du discours critique (institutionnalisé)³. À titre de spectateur ou, plus spécifiquement, de spectateur mandaté, le critique opère tout de même du côté de «l'espace de la lecture⁴» et comme tel, le discours critique constitue l'exemple d'un type singulier de lecture (institutionnellement et historiquement déterminée), révélateur quant aux pratiques composant «l'espace de la lecture». Comme le fait remarquer Jürgen E. Müller, «malgré la perte de son immédiateté, les critiques cinématographiques sont tout à fait appropriées pour les analyses de réception ayant pour objectif de connaître les configurations dominantes de savoir, qui manœuvrent les processus de la constitution du sens au cours de la réception d'un texte médiatique» (Müller, p. 73).

Ce qui nous frappe au premier abord, à travers notre échantillonnage, c'est l'indécision des critiques quant au statut du film : *Nick's Movie* n'est pas seulement une fiction et n'est pas totalement un documentaire, comme si la fiction n'arrivait pas à s'imposer «devant» une «réalité documentaire» qui la transcenderait toujours. Ainsi, on peut relever l'incertitude des commentateurs au moment où ils tentent de définir le film : «Il [Nicholas Ray] meurt à la fin de ce qu'on n'ose plus appeler une histoire, de ce qu'il ne faut pas non plus appeler un documentaire (...)» (Fabre), «But *Nick's Movie* is not just a documentary (...). They always leave us wondering whether any given moment is really spontaneous or re-enacted spontaneity” (“Movie about dying man remarkable and moving”). Certains critiques, à défaut d'aborder directement la classification du film dans «l'ensemble fictionnel» ou bien dans «l'ensemble documentaire» (Odin, p. 271), préfèrent parler de cette «transcendance de la réalité documentaire» avec des commentaires tels que : «La fiction bascule dans le réel» (Boulet), «Ray et Wenders ont rédigé un scénario. Mais si proche de la réalité (...)» («*Nick's Movie* exceptionnel!»), «(...) mais lorsque la scénarisation s'efface pour faire place à la réalité (...)» («Les Films de Wenders et de Kurosawa suscitent de l'intérêt»). Somme toute, *Nick's Movie* se situe aux confins de la fiction et du documentaire et se voit toujours rattrapé par l'un s'il semble s'égarer vers l'autre.

Par ailleurs, la mise en forme du film (au sens large) occupe une place importante dans le discours journalistique. Nous rattachons à la mise en forme toutes les remarques qui touchent de près ou de loin des éléments de ce qu'André Gaudreault nomme le «filmographique» (p. 117)⁵. En ce sens, nous comprendrons aussi bien des propos sur le style, les genres, la mise en scène ou encore les figures stylistiques comme faisant référence à la mise en forme. Cherchant à clarifier le statut du film grâce à l'apport de commentaires à propos de la mise en forme de *Nick's Movie*, la critique s'en tient aux mêmes observations qu'elle formulait au moment où elle tentait de cerner le statut du film. D'un côté, elle demeure manifestement entre deux eaux lorsqu'elle tente de définir le film : «(...) un film dur et d'un genre peu répandu, naviguant entre le documentaire, le reportage et la fiction.»

(«Les Films de Wenders et de Kurosawa suscitent de l'intérêt»), «Un documentaire? *Nick's Movie* en a la forme. Pourtant, rien n'est improvisé » («*Nick's Movie* exceptionnel!»). En même temps, les commentateurs ont recours à la mise en forme pour souligner la «transcendance de la réalité documentaire» : «Wim Wenders a gardé des traces, avec, en vidéo, l'enregistrement de la réalité du travail (...)» (Devarrieux), «(...) une œuvre dans laquelle Nicholas Ray (...) assure en quelque sorte la mise en scène de sa propre agonie devant la caméra hautaine et distante de Wim Wenders» (“Lighting Over Water”).



NICK'S MOVIE

de Wim Wenders et Nicholas Ray (1980)

Coll. Cinémathèque québécoise

Dans ses efforts pour cerner son objet, la critique articule principalement son discours autour de deux éléments : d'une part, elle parle de ce qui est représenté dans le film, de la réalité profilmique, de la vérité de ce qui est montré; d'autre part, elle se préoccupe de la façon dont est représenté le profilmique, du filmographique, de la mise en forme du film. En regardant comment le profilmique et le filmographique apparaissent et interagissent dans le film, nous devrions donc être en mesure de voir pourquoi *Nick's Movie* est un film ambigu.

Nick's Movie : un film ambigu?

Il s'agit maintenant d'esquisser rapidement ce que nous montre *Nick's Movie*. Nous sommes en présence d'un film s'incarnant dans divers matériaux distincts, c'est-à-dire faisant appel à plusieurs médias. Ceux-ci forment des sortes de catégories d'images «apparemment» séparables, chacune étant bien distincte des autres. Il y a tout d'abord ce que l'on pourrait nommer «le film lui-même», tourné en 35 mm et qui offre le support à toutes les autres catégories d'images. La seconde catégorie d'images se constitue des «images en vidéo», qui sont le fait d'un des personnages du film. Images vraisemblablement documentaires, elles donnent l'impression d'être «prises sur le vif» (elles sont souvent hors foyer, tremblantes, bougées et mal cadrées, présentant une plastique plus négligée et un fini amateur propre aux images «vidéo-maison»). Dans l'ensemble, elles renvoient à un document filmé en parallèle avec le tournage 35 mm, incorporé «après coup» au film. Finalement, la troisième et dernière catégorie d'images se présente sous la forme d'«extraits de films faisant partie de l'œuvre de Nicholas Ray» (*The Lusty Men*, 1952 et *We Can't Go Home Again*, 1973).

Ainsi, nous apprenons que les images 35 mm sont le fruit d'une mise en scène parce qu'en apparence, le rôle des passages en vidéo semble être de dénoncer celles-ci, en montrant l'équipe technique (absente lors des premiers segments 35 mm) et le processus de mise en place des appareils et des comédiens. Ainsi Ray demande-t-il à Wenders, dans l'un des passages en vidéo, si son jeu dans le segment 35 mm était apparent. Mais il n'est pas évident que la frontière entre les deux soit si nette. Plusieurs indices viennent, durant le déroulement du film, modifier notre perception du rôle des différents médias au point où les cartes sont définitivement brouillées.

D'une part, le 35 mm sera utilisé à quelques reprises pour montrer «les coulisses» (au moment de la conférence; une autre fois, dans l'appartement et une dernière fois, lors de la mise en scène de théâtre). D'autre part, un spectateur attentif aux images peut légitimement douter que les images vidéo soient autant «sur le vif» qu'on le laisse sous-entendre. En effet, si la vidéo fonctionne comme un révélateur de la mise en scène des images

35 mm, ces mêmes images 35 mm remplissent un peu le même rôle pour la vidéo. Chaque fois que l'opérateur de la caméra vidéo utilise son appareil, il est montré, caméra au poing, dans l'image 35 mm. Le film enchaîne avec le passage d'un médium à l'autre, passage marqué par ce personnage que l'on voit au préalable dans l'image 35 mm. Cependant, non seulement le voit-on prêt à tourner, mais on nous montre aussi où il se positionne et comment il entend filmer. Ceci démontre, somme toute, qu'il se plie à la mise en scène des images en 35mm par le seul fait d'y apparaître. De surcroît, le passage d'un médium à l'autre s'effectue souvent dans le cadre d'un jeu de champ-contrechamp, à l'aide de raccords dans l'axe ou de raccords sur le mouvement, indiquant ainsi que les angles de prises de vue des deux médias sont choisis pour être en mesure de se compléter au montage, des segments amorcés en 35 mm se terminant en vidéo et vice versa (ceci est plus évident lors des scènes de conversation qui font appel aux deux médias).

Nous voyons donc que tout est toujours déjà mis en scène et que les deux médias concourent à se pointer du doigt mutuellement dans un exercice de révélation réciproque. Précisons toutefois que nous n'affirmons pas que le film est obligatoirement une fiction en disant qu'il y a mise en scène. Nous croyons plutôt que la mise en scène met en place et fournit des «consignes textuelles» (Odin, p. 272) de lecture. Nous y reviendrons plus loin.

Un autre élément du film mérite d'être porté à l'attention : le rapport personnes/personnages⁶. Quel est le statut des protagonistes à l'écran dans le film *Nick's Movie*? Les noms figurant au générique (dans lequel il est écrit que Wim Wenders et Nicholas Ray ont assuré la réalisation du film) sont les mêmes que dans les dialogues du film. Cependant, le film est mis en scène et les actions des personnes figurant à l'écran sont déjà déterminées et scénarisées. C'est donc dire que ces personnes sont, en fait, des personnages qui jouent leur propre rôle en tant que personnes. Il apparaît plus simple de dire que les personnages du film correspondent aux personnes impliquées dans ce tournage. Le spectateur qui ne connaît pas ces personnes mais qui est attentif au générique peut constater qu'il s'agit des mêmes noms qui

assument la réalisation et qui apparaissent dans le film, sans nécessairement en tirer des conclusions. Le spectateur plus cinéophile aura tendance à associer d'emblée les personnages du film aux personnes réelles que sont Ray, Wenders et les autres membres de l'équipe, ainsi que nous le verrons plus loin.

Jusqu'à maintenant, il n'y a rien dans le «film-réalisation⁷» qui n'indique, sans aucun doute, que *Nick's Movie* est un documentaire. Au contraire, le film met en place tout un système de consignes de lectures pour le moins conflictuelles qui ne sont pas en mesure de permettre l'insertion du film dans «l'ensemble fictionnel» ou dans «l'ensemble documentaire» (Odin, p. 271). En conséquence, nous sommes tentés de chercher des éléments de réponses autre part que dans le «film-réalisation».

Le film de Wim et Nicholas

Nous avons dit que la critique journalistique parlait de la mise en forme du film — nous n'avons cependant rien trouvé de concluant pour notre interrogation de ce côté — ainsi que de la réalité profilmique. Mais comment aborde-t-elle le profilmique de *Nick's Movie* ? Nous avons mentionné que le spectateur cinéophile fera plus naturellement l'adéquation entre les personnages du film et les personnes réelles présentes lors du tournage. C'est exactement ce qui semble se produire dans le cas de la critique journalistique. Elle associe les personnes aux personnages et quand elle parle de Wenders et de Ray, il n'y a rien dans son discours qui différencie les Wenders et Ray que l'on voit à l'écran de ceux qui existent dans le monde réel. C'est toujours l'idée d'une «vérité documentaire» transcendante, dont ne peut s'échapper le film, qui continue de sous-tendre son propos. Les commentaires vont tous dans le même sens : «(...) la scénarisation s'efface pour faire place à la réalité (...)» («Les films de Wenders et de Kurosawa suscitent de l'intérêt»); «(...) un jeune cinéaste (Wim Wenders) et un vieux réalisateur sur le point de mourir d'un cancer (Nicholas Ray) fournissent un effort constant pour traduire cette réalité en fiction (...)» (Boulet).

De ce que l'on peut tirer de notre échantillonnage, l'état de santé de Nicholas Ray dans la réalité ne peut pas s'intégrer dans une histoire. La critique semble soutenir que le mal de Ray est «trop réel» pour une fiction. Elle étaye cette idée en affirmant

que : «(...) Nicholas Ray (...) est réellement en train de mourir d'un cancer des poumons» (Fabre); ou bien : «Au fur et à mesure que Nicholas Ray s'affaiblit, la fiction à partir de leurs propres personnages, que Wim Wenders et lui avaient imaginée, devient de plus en plus difficile à porter, puis impossible» (Devarrieux); et encore : «C'est bien de la maladie et de la mort imminente de Ray qu'il s'agit dans *Nick's Movie* (...) Ray et Wenders ont rédigé un scénario. Mais si proche de la réalité (...)» («*Nick's Movie* : exceptionnel!»).

En tenant de tels propos, la critique journalistique réfère continuellement aux personnes réelles que sont les cinéastes Wim Wenders et Nicholas Ray alors qu'elle décrit effectivement Wenders et Ray comme personnages dans le film. C'est donc à partir du «stock historique et social de savoir» (Müller, p. 60) que s'érige le discours sur les personnages du film. Ce phénomène renvoie à ce que Jürgen E. Müller définit quand il propose que :

(...) la production et la réception cinématographiques doivent être interprétées comme des systèmes multidimensionnels d'action et qu'en association avec ces systèmes, des configurations historiques de savoir ont une influence décisive sur les processus d'élaboration du sens tant pour le producteur que pour le récepteur (...) (p. 80).

La critique effectue une relation d'équivalence entre le duo de réalisateurs et le duo de personnages dans le film. Ce dernier, à travers les propos journalistiques, «(...) se charge de multiples significations construites à partir du paratexte comme des épitextes divers (de la quatrième de couverture en passant par les interviews télévisés de l'auteur)» (Jost, p. 58). Les commentateurs discutent sur le film avec des connaissances qui ne proviennent pas du film lui-même mais bien du monde réel, de l'«extérieur» du film.

Quant au dispositif énonciatif, si l'on se penche sur les conséquences de cette absence de distance entre le monde réel et le monde diégétique, nous pouvons constater qu'il est difficile (voire impossible), dans le cadre d'une lecture du type proposé par la critique, d'opérer la distinction fondamentale entre les deux «niveaux» de l'énonciation. Ainsi, plus rien ne démarque ce

que l'on nomme généralement les «énonciations énoncées», du «faire énonciatif» (qui concerne «l'image que le lecteur se fait de l'Énonciateur»)⁸. Dans cette optique, ce qui se rapporte à l'un est attribué à l'autre et tout le dispositif se voit dès lors confondu en un tout indissociable. Ce phénomène produit, dans le discours de la critique, les effets suivants : 1- au niveau des «énonciations énoncées», une bonne partie des marques d'énonciation dans le film (et elles sont nombreuses) sont attribuées aux réalisateurs de *Nick's Movie*, c'est-à-dire aux personnes réelles et en particulier à Wim Wenders (entre autres, la voix *over*⁹); 2- au niveau du «faire énonciatif», si «ce qui fonde la lecture documentaristante, c'est la réalité présupposée de l'Énonciateur, et non la réalité du représenté» (Odin, p. 268), il n'est guère surprenant que la critique journalistique propose un «film-lecture» opérant sur le mode de la lecture documentaristante.

Il résulte, de la confusion dans les rapports entre les mondes réel et diégétique, qu'avec l'association du film à des noms propres, celui de Wenders et celui de Ray, la critique journalistique sous-tend son discours de la «notion d'auteur» (ce que privilégie une lecture de type cinéphilique) comme un genre de trame propre à assurer sa plausibilité et sa vraisemblance. Comme le note Jürgen E. Müller : «Ce qui est marqué d'un nom peut, en raison de l'attribution du nom, plus facilement s'intégrer aux structures de validité du savoir social et être plus rapidement disponible» (p. 70). En liant le profilmique et les personnages, au monde réel extradiégétique et aux personnes réelles, la critique journalistique se procure les assises nécessaires pour justifier sa lecture : il s'agit bien du film de Wim Wenders et de Nicholas Ray à propos des derniers jours de Ray.

Nick's Movie «ou» le film de Wim et Nicholas

Pourtant, nous ne sommes pas vraiment plus avancés quant à notre question de départ. Un film comme *Nick's Movie* peut à la fois être pris pour une fiction ou pour un documentaire, et chacune de ces lectures est légitime. Mais c'est peut-être justement là qu'il faut voir une possibilité de réponse, dans cette dualité qui de plus en plus désigne «l'espace de la lecture» comme étant le lieu de l'enjeu documentaire.

D'une part, *Nick's Movie* peut se lire sous le mode de la

«lecture fictionnalisante¹⁰» : il permet donc à «l'actant-lecteur» d'effectuer les opérations constituant le «faisceau de déterminations fictionnalisant» exigé, selon Roger Odin, par la fictionnalisation. Ces opérations sont : «la figurativisation» (construction des signes analogiques), «la diégétisation» (construction d'un monde), «la narrativisation» (organiser un récit), «la monstration» (un des opérateurs de l'illusion de réalité dont le propre est de désigner un monde comme réel), «la croyance» (le fameux «je sais bien mais quand même» du spectateur), «la mise en phase» (opérateur d'homogénéisation des instances filmiques) et «la fictivisation¹¹» (nous reviendrons sur la «fictivisation» un plus loin). D'après ce que nous avons relevé, il n'y a rien dans le film qui pourrait complètement bloquer la mise en marche de ces opérations. Un spectateur qui ne connaît ni Wenders ni Ray et qui constate que le film est mis en scène peut légitimement penser qu'il s'agit d'une fiction. D'autre part, «l'actant-lecteur» peut tout aussi bien en faire une «lecture documentarisante» sans pour autant être accusé de se tromper. Là encore, il n'y a rien qui puisse totalement empêcher la production d'une «lecture documentarisante».

Dans une version préalable (non publiée) d'un article portant sur les rapports entre le documentaire et la fiction, André Gaudreault se demande «(...) si le classement d'un film dans l'une ou l'autre des deux catégories du documentaire et de la fiction est plutôt affaire de spectateurs que d'énonciateurs¹²? À ce point, c'est bien la direction qui semble s'imposer. Si donc, c'est dans «l'espace de la lecture» que se situe ce qui aiguille «l'actant-lecteur» vers l'une ou l'autre des directions, il s'agit maintenant de cerner plus précisément à quel moment, dans l'acte de lecture, celui-ci peut choisir de croire qu'il a affaire à un documentaire ou une fiction.

En nous arrêtant sur les sept opérations caractéristiques du «faisceau de déterminations fictionnalisant» (Odin, p. 122), nous sommes en mesure de trouver une première piste. La dernière de ces opérations, la «fictivisation», concerne plus précisément le statut que «l'actant-lecteur» prête à l'énonciateur. Opération qui appartient en propre à la fictionnalisation, elle se définit comme une «modalité intentionnelle (...) [qui] consiste à considérer que

l'énonciateur n'intervient pas en tant que «je-origine réelle», mais comme origine fictive : qu'il accomplit l'acte d'énoncer «sans assumer les engagements qui sont normalement requis par cet acte» (...)» (p. 128). Le terme «origine fictive» peut porter à confusion. Comme le note Christian Metz : «Ce qui est fictif dans la fiction n'est pas l'origine, mais le mode d'être de ce qui est dit (...)» (p. 191). Mais c'est justement ainsi que nous interprétons «origine fictive». Le texte d'Odin parle d'un énonciateur (qui n'est pas fictif) mais qui *n'assume pas* «les engagements qui sont normalement requis par cet acte [énoncer]». Dans ce sens, «origine fictive» n'est pas en contradiction, au contraire, avec la remarque de Metz.

Reprenons la définition de l'opération de «fictivisation» en essayant de cerner l'expression «modalité intentionnelle» d'un peu plus près. La «fictivisation» se rapporte au statut que «l'actant-lecteur» confère à l'énonciateur. On peut avancer, sur la base de cette partie de la définition, que le lecteur prête à l'énonciateur (ou au film lui-même, dans le cas où le spectateur ne cherche pas à attribuer nécessairement une responsabilité énonciative à une entité quelconque, ni à l'image qu'il se fait, le cas échéant, de l'énonciateur) une «intention de fiction» ou une intention fictivisante, bref, qu'il suppose que le film participera vraisemblablement de la fiction. Dans un ordre d'idée semblable, lorsqu'il transpose son modèle de pragmatique historique du texte à celui de l'analyse des films et des médias, J. E. Müller remarque que :

Si, dans le cas de la communication textuelle, il avait été question d'une intention de l'auteur, c'est-à-dire d'une hypothèse sur la fonction étant alors une construction et une supposition scientifiques qui n'avait pas besoin de coïncider avec l'intention explicite de l'auteur ou d'un «sujet créateur», ceci est encore plus vrai dans le cas de l'analyse de la communication filmique (p. 63).

Il s'agit ici du travail de l'analyste dans le cadre d'un modèle particulier à l'application déterminée. L'analyste émet une hypothèse sur la fonction intentionnelle du texte (articulée selon «l'horizon de la production et de la réception du texte» (p. 62) sur lequel il travaille; il la confrontera par la suite à une «analyse

de la structure» du texte afin de vérifier la conformité de son hypothèse, qu'il révisera s'il y a lieu. La fonction intentionnelle ne correspond pas à l'intention réelle de l'auteur : elle est «une construction et une supposition scientifique» sur l'intention de l'auteur, donc, sur la fonction intentionnelle du texte analysé. Comme dans le cas de la «fictivisation», où le lecteur suppose une «intention de fiction» au film, l'analyste prête une intention au texte qu'il étudie (intention répondant de paramètres spécifiques déterminés par les processus historiques et littéraires formant «l'horizon de la production et de la réception du texte»).

Nick's Movie «ou» le film de la critique

D'une part, «l'actant-lecteur», à travers la «fictivisation», prête à l'énonciateur une «intention de fiction» qui déterminera son rapport au film. Dans le cas de la «lecture documentarisante», c'est aussi le statut que «l'actant-lecteur» confère à l'énonciateur qui oriente sa lecture; nous le rappelons, «ce qui fonde la lecture documentarisante, c'est la réalité présupposée de l'Énonciateur, et non la réalité du représenté» (Odin, p. 268). Cette idée que «l'actant-lecteur» se fait de l'énonciateur provient en partie des «consignes textuelles» de lecture présentes dans le film. Ces «consignes textuelles» de lecture ne sont cependant pas toujours suffisantes en elles-mêmes pour inciter «l'actant-lecteur» à faire tel ou tel type de lecture.

D'autre part, en nous basant sur le travail que doit effectuer un chercheur pour une analyse dans le cadre de la pragmatique historique du film, ne peut-on pas avancer que le spectateur, à l'instar de l'analyste, formule un genre d'hypothèse sur la fonction du film à partir de son propre «stock historique et social de savoir»? Ses connaissances, fondées sur les différents paratextes et épitextes dont il dispose, lui permettent d'aborder un film avec, possiblement, une idée préalable concernant ce film en particulier, l'image qu'il a de l'énonciateur, l'image qu'il s'est construite de l'auteur¹³, le genre dans lequel s'inscrit le film, etc. Cette idée ne sera pas nécessairement ferme et inflexible et pourra, au fur et à mesure qu'il repère les «consignes textuelles de lecture» pendant le déroulement du film, se modifier en fonction de sa lecture. Néanmoins, que cela soit avant, pendant et même après avoir vu le film, le spectateur est susceptible de formuler une

«hypothèse sur la fonction» du film à partir de laquelle il pourra prêter au film une «intention» fictionnalisante ou documentaristante.

Dans le cas de *Nick's Movie*, la critique journalistique oriente son discours en fonction de la réalité profilmique et de la mise en forme du film. D'un côté comme de l'autre, elle éprouve de la difficulté à cerner le statut du film. Aux prises avec des «consignes textuelles» de lecture conflictuelles, ou du moins, qui ne permettent pas de cataloguer le film avec certitude soit dans «l'ensemble documentaire», soit dans «l'ensemble fictionnel», la critique en conclut que la fiction est toujours «transcendée» par la réalité documentaire. Cette «transcendance» de la réalité provient en grande partie du fait que la critique parle de façon indifférenciée des personnages et des personnes impliquées dans le tournage du film.

Lorsqu'ils abordent ainsi le film, les commentateurs puisent dans leur «stock historique et social de savoir», à partir duquel ils conçoivent «l'auteur construit» (Jost) correspondant aux cinéastes Ray et Wenders. Ce faisant, on peut présumer qu'ils formulent une «hypothèse sur la fonction» du film sur la base de leur connaissance des paratextes et des épitextes¹⁴ qui se rapportent aux deux cinéastes. En effet, s'il est possible pour les critiques d'affirmer que *Nick's Movie* est un documentaire, c'est parce qu'en associant «auteur construit» et énonciateur (dans une perspective où le «faire énonciatif» et les marques d'énonciation sont saisis en un tout), ils peuvent émettre l'hypothèse que le film raconte effectivement les derniers jours de Ray atteint du cancer, vu par Wenders, pendant le tournage du film. Autrement dit, les critiques se présentent avec, *a priori*, une image de l'auteur («l'auteur construit» à travers leur «stock historique et social de savoir»). Puis, pendant et après la projection du film, ils émettent une «hypothèse sur la fonction» du film («intention documentaristante») en se basant en partie sur les «consignes textuelles» de lecture mais surtout, sur l'identification de «l'(les) auteur(s) construit(s)» avec le(s) personnage(s) du film, de façon à pouvoir croire à la réalité du «je origine» responsable du discours filmique requis pour faire une «lecture documentaristante».

La «réalité documentaire», dont le film n'arrivait pas à s'échapper et qu'il ne parvenait pas à cacher, ne transcende pas le film lui-même. Cette «réalité documentaire» transcende cependant réellement la lecture de la critique¹⁵. Situer un film dans «l'ensemble documentaire» ou «l'ensemble fictionnel» semble, en effet, être bien plus une question de spectateur que d'énonciateur. C'est à travers sa lecture du film que «l'actant-lecteur», en optant soit pour la «fictivisation» ou, si l'on peut dire, la «documentarisation», positionne le film dans l'un ou l'autre des deux ensembles. Cette lecture n'est pas un acte isolé, coupé du monde : elle est toujours plus ou moins «guidée» par des déterminations internes (le film seul ne peut pas déterminer exclusivement un type de lecture particulier : il ne peut qu'empêcher, plus ou moins efficacement, l'application de certaines règles de lecture) et externes au film (déterminations culturelles, sociales et institutionnelles¹⁶). La frontière séparant le documentaire de la fiction est perméable, glissante et fuyante parce qu'elle dépend (en grande partie) de la lecture de chaque spectateur. En ce sens, on peut considérer qu'elle apparaît beaucoup plus comme un point de fuite que comme une réelle frontière.

Université de Montréal

NOTES

1 L'auteur tient à remercier André Gaudreault et Jean Châteauevert pour leurs opinions et leurs conseils lors de la rédaction de cet article.

2 Mais, ainsi que le fait remarquer Gilles Thérien, «(...) la critique des films (...) en tant que textes, jouit d'une certaine permanence, d'une durée qui permet l'analyse» («La Lisibilité au cinéma», «Cinéma et réception», *Cinémas* vol. 2 n^{os} 2-3, printemps 1992, p. 110).

3 Jürgen E. Müller, dont la méthode (approche de la pragmatique historique) inspire en partie la nôtre, parle de «processus de transformation intermédiaiques». Voir «Pragmatique historique du film : Nouvelle Vague et conception de l'auteur. La réception d'*À bout de souffle* aux Pays-Bas», «Cinéma et Réception», *Cinémas* vol. 2 n^{os} 2-3 (printemps 1992) p. 73.

4 Pour la notion d'«espace de lecture», nous renvoyons à Roger Odin, «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique», «Cinéma et narration 2», *Iris* n^o 8 (1988) pp. 121-139.

5 C'est-à-dire : «(...) toutes ces activités que présuppose l'appareillage cinématographique que le cinéaste est aussi appelé à manipuler (d'un côté, toutes les activités reliées à l'opération globale du *tournage* : les mouvements d'appareil, le cadrage, le filmage, etc.; de l'autre, toutes celles que l'on peut associer à l'opération globale du *montage* : raccords, mises en syntagmes, synchronisation, trucages, etc.) (souligné par l'auteur). André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit* (Paris/Québec : Méridiens Klincksieck/Presses de l'université Laval, 1988) pp. 117-118.

6 On peut lire à ce sujet le chapitre de Gilles Marsolais consacré à cette notion dans *L'Aventure du cinéma direct* (Paris : Seghers, 1974) pp. 287-290.

7 Pour la notion de «film-réalisation» ainsi que celle de «film-lecture», nous renvoyons à Roger Odin, «Pour une sémiopragmatique», «État de la théorie. Nouveaux objets. Nouvelles méthodes 1», *Iris*, vol.1 n° 1 (1983) pp. 67-82.

8 Cette distinction place le «faire énonciatif» comme objet (entre autres) de la sémiopragmatique. Voir à ce sujet Roger Odin, «Film documentaire, lecture documentarisante», in *Cinéma et réalités* (Saint-Étienne : université de Saint-Étienne, 1984) pp. 263-78 (p. 264 pour la citation).

9 Dans le sens de la critique journalistique, la voix *over* attribuée au personnage/personne se conçoit comme la «voix-je» dont parle Christian Metz : «(...) elle donne l'impression de s'adresser au spectateur, et donc de provenir de la source énonciative.» (*L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, p. 140). Pour les autres marques d'énonciation, nous renvoyons encore à l'ouvrage de Metz qui les commente abondamment. Mentionnons au passage le chapitre intitulé «Film(s) dans le film» (pp. 93-111) dans lequel nous trouvons des passages propres à mettre certains aspects de *Nick's Movie* en lumière, entre autres les extraits de films de Nicholas Ray qui sont présents dans le film ainsi que la notion de «réflexivité» en ce qui a trait aux personnalités connues qui jouent leur propre rôle en tant que personnes dans un film.

10 Roger Odin, *ibid.* (la première partie de l'article, intitulée «La communication fictionnelle»).

11 Pour une explication beaucoup plus élaborée que la nôtre, nous renvoyons à Roger Odin, *ibid.*, la première partie de l'article, intitulée «La communication fictionnelle», d'où nous avons tiré les bribes de définition avancées ici.

12 André Gaudreault, version préalable (non publiée) de l'article publié sous le titre : «Le Cinématographe : une machine historiographique», *Protée* vol. 19 n° 1 (hiver 1991) pp. 25-30.

13 Nous référons à ce que François Jost nomme «l'auteur construit» et qu'il définit dans son livre *Un monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*. (Paris : Méridiens Klincksieck, 1992), notamment dans son troisième chapitre intitulé : «Le Récit autorisé».

14 Au sens donné à ces expressions par F. Jost dans *Un monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision, ibid.*

15 François Jost remarque justement qu'il est possible de «(...) confondre l'intention inférée par le spectateur à partir du document avec l'intention réelle (le propre de l'activité critique journalistique est de prendre l'une pour l'autre)» (*Un monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision, ibid.*, p. 70).

16 Lire à ce sujet, entre autres, Roger Odin, «Pour une sémiopragmatique», *op. cit.*, pp. 67-82.

OUVRAGES CITÉS

- «Les Films de Wenders et de Kurosawa suscitent de l'intérêt». *Le Journal de Montréal* (15 mai 1980).
- «Lightning Over Water». *Le Figaro* (14 mai 1980).
- «Movie about dying man remarkable and moving.» *The Gazette* (25 septembre 1982).
- «*Nick's Movie* : exceptionnel!». *La Presse* (2 octobre 1982).
- Boulet, Pierre. «*Nick's Movie* : cette vérité qui érode la fiction!». *Le Soleil* (samedi le 28 août 1982).
- Devarrieux, Claire. «La Mort à suivre». *Le Monde* (30 novembre 1980).
- Fabre, Maurice. «La Mort en direct de Nicholas Ray». *France-Soir* (12 novembre 1980).
- Gaudreault, André. *Du Littéraire au filmique. Système du récit*. (Paris/Québec : Méridiens Klincksieck/Presses de l'université Laval, 1988)
- Jost, François. *Un monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1992.
- Metz, Christian. *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.
- Müller, Jürgen E. «Pragmatique historique du film : Nouvelle Vague et conception de l'auteur. La réception d'*À bout de souffle* aux Pays-Bas». «Cinéma et Réception». *Cinémas* vol. 2 nos 2-3 (printemps 1992).
- Odin, Roger. «Film documentaire, lecture documentaristante», in *Cinémas et réalités*. Saint-Étienne : université de Saint-Étienne, 1984, pp. 263-78.