

# LE CINÉMATOGRAPHE : UNE MACHINE HISTORIOGRAPHIQUE<sup>1</sup>

ANDRÉ GAUDREULT

Le passage entre l'aspect documentaire d'un film et son aspect fictionnel se jouerait au croisement de la problématique qui lie narrativité et fiction. Utilisant les récentes réflexions de Paul Ricoeur sur l'étroite relation entre le récit historique et le récit de fiction, l'auteur étudie le cas d'un film assez singulier puisqu'il s'agit d'une actualité «reconstituée» par anticipation mise en scène par Georges Méliès au début du siècle (*Le Couronnement d'Édouard VII*) qui, malgré ses apparences de récit de fiction, n'en demeure pas moins un récit historique.

Central to the interplay between the documentary and fictional aspects of a film is the problematical relationship between narrativity and fiction. Using recent observations by Paul Ricoeur about the close relationship between historical and fictional narrative, the author analyzes a rather exceptional film, *Le Couronnement d'Édouard VII*, which shows a reality "reconstructed" through anticipation. Directed by Georges Méliès at the beginning of the century, this film remains an historical narrative, despite its appearance as a fictional narrative.

Même si, ces dernières années, la narratologie filmique a fait faire d'importants pas à la narratologie, disons, «générale»<sup>2</sup>, il n'empêche que certains de ses concepts-clés cherchent encore la définition qui leur colle le mieux à la peau. La chose ne devrait pas étonner puisque le récit filmique connaît d'autres complexités que le récit scriptural et puisqu'il s'est retrouvé beaucoup moins souvent que ce dernier sous le bistouri des narratologues. Au chapitre de ces complexités, il en est une qui semble susceptible d'apporter d'essentielles réponses à l'une des questions fondamentales que les chercheurs en cinéma se posent depuis longtemps. Il s'agit de la problématique qui se situe aux points d'intersection de deux couples notionnels dont chacun des termes représente le pôle d'une tension perceptible dans toute oeuvre filmique : récit/non-récit, d'une part, et documentaire/fiction, de l'autre. François Jost a bien montré comment cette problématique proprement narratologique crée une dynamique tout à fait particulière au cinéma<sup>3</sup>. C'est la deuxième dichotomie qui retiendra ici notre attention<sup>4</sup>, celle qui oppose de façon diamétrale «documentaire» et «fiction». Cette classification dichotomique, qui cache peut-être plus de choses qu'elle n'en révèle, est, on l'a souvent dit, un leurre dont la théorie du cinéma a bien de la difficulté à se débarrasser.

Le noeud de la problématique différentielle inférée par la dichotomie documentaire/fiction réside dans le

caractère éminemment ambigu de l'image filmique sur le plan temporel. En effet, il n'est pas indifférent que l'image filmique puisse être à la fois considérée comme pur présent et comme pur passé. Le présent, c'est, on le sait, l'être-là de la projection, qui est présent justement parce que, comme l'a si bien dit Metz, le cinéma sait conjuguer l'apparence – c'est-à-dire le passé – des formes et la réalité – c'est-à-dire le présent – du mouvement. Et c'est peut-être justement dans la mesure où il suppose la combinaison de la réalité du mouvement (nous sommes ici du côté du documentaire) et l'apparence des formes (nous sommes maintenant du côté de la fiction) que le cinéma est le lieu par excellence de la soi-disant contradiction dichotomique documentaire/fiction.

Ainsi l'image filmique serait-elle, à la fois et toujours-déjà, être-là et avoir-été-là, même si, comme l'écrit Jost, «la prééminence du temps représenté entraîne une prééminence du temps diégétique [notre être-là] sur la temporalité de la production ou de l'enregistrement [notre avoir-été-là]»<sup>5</sup>. Prenons une image filmique simple : la scène finale de *Casablanca*. Pareille image conjuguerait donc être-là et avoir-été-là. L'être-là, c'est, en principe, Rick et Ilsa qui, là devant moi, se disent adieu. L'avoir-été-là, c'est cette dimension de l'image qui me permet par exemple de repérer, sous le costume de Rick, cet acteur hollywoodien qui s'est rendu célèbre dans les années 40 : Humphrey Bogart. C'est en effet vraisemblablement ce passé de l'avoir-été-là qui me

ramène, moi spectateur, à ce que Jean-Marie Schaeffer appelle le «temps de la formation de l’empreinte»<sup>6</sup> et qui d’une certaine manière «défictionnalise» l’image.

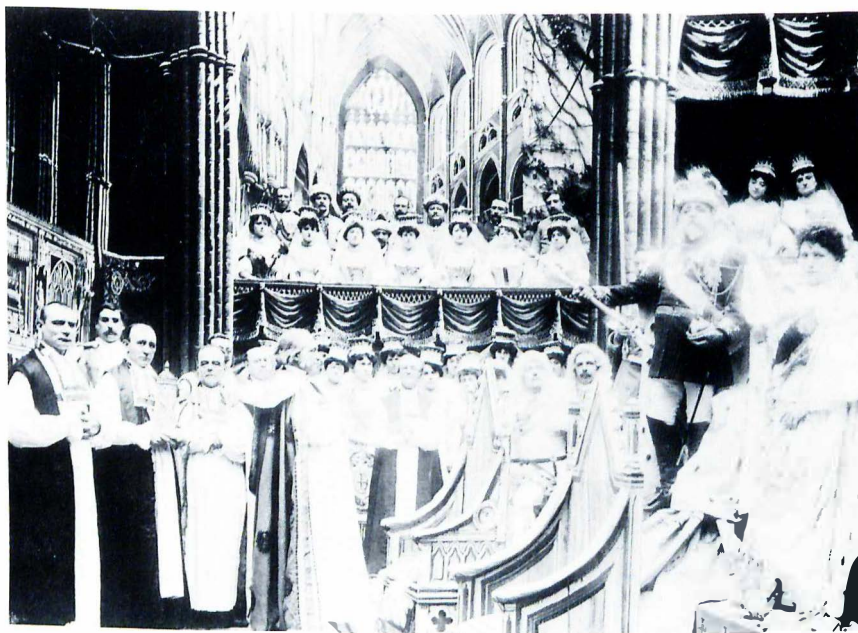
En effet, c’est ce passé qui ramène le spectateur à l’aspect strictement documentarisant de toute image obtenue par un procédé de duplication, de toute image qui soit pur indice, selon un des sens que Peirce donne au mot. C’est que le passage entre l’aspect documentaire d’un film et son aspect fiction se joue vraisemblablement au croisement de la problématique qui lie narrativité et fiction, comme nous essaierons de le voir dès à présent.

Les plus récentes hypothèses de Paul Ricoeur sur la narrativité et sur la temporalité me seront ici d’un précieux secours. Je tenterai en effet d’appliquer à un court film, fort singulier il est vrai, les réflexions du philosophe français sur l’étroite relation entre les deux catégories de récits que sont le récit historique et le récit

que le film de Méliès, avec quatre-vingt-huit ans de retard, le rend témoin de la véritable cérémonie du couronnement du roi d’Angleterre. Ou, à tout le moins, de la trace que cette cérémonie a laissée sur la bande image. Que nous présente, au juste, un film comme celui-là? Est-ce la trace d’un réel historique, pour reprendre les termes de Ricoeur? Ou bien nous présente-t-il plutôt une sorte d’irréel de fiction?

Pour être en mesure de répondre à la question, il est nécessaire de prendre en considération les conditions de production du film et d’analyser la «nature» de la réalité profilmique dont la trace a imprégné la bande image. Commençons notre recherche par une approche plus ou moins abstraite et théorique. Cela facilitera l’analyse des relations à établir entre film et histoire.

En principe, un véritable documentaire de la cérémonie du couronnement est, comme dirait Ricoeur<sup>7</sup>,



Photographie de plateau du *Couronnement d’Édouard VII* (Méliès, 1902); collection Malthête-Méliès et GRAF (Université Laval).

de fiction. Le film qui me servira à interroger quelques-uns des principes de la réflexion de Ricoeur a été réalisé par Georges Méliès en 1902. Il s’agit du *Couronnement d’Édouard VII* qui est, en un certain sens, un documentaire, et qui relate exactement ce dont son titre fait mention. Il s’agira d’étudier ce film en rapport avec la problématique du récit historique selon Ricoeur, de manière à poser les postulats nécessaires à l’éventuelle identification du film documentaire comme lieu privilégié de l’inscription du récit historique au cinéma.

Le spectateur «ordinaire» de 1990 croit normalement

supposé établir une relation de «représentance» ou de «lieutenance» avec le passé réel décrit dans le film, avec le passé réel reproduit sur la bande image. Un tel film devrait en effet être considéré comme une trace du passé désormais aboli du couronnement. Dans le cas présent toutefois, comme nous l’apprennent les Histoires du cinéma, nous ne sommes pas en présence d’un véritable documentaire de la cérémonie du couronnement. En effet, le «roi» qui a laissé une trace sur la bande image de ce film n’est pas un vrai roi. C’est un acteur que Méliès a engagé pour jouer le rôle d’un roi. En engageant un acteur pour faire son film, Méliès a donc agi de la

même manière que l'aurait fait un cinéaste de fiction. À trois différences près, cependant, trois différences qui ont d'énormes conséquences sur la nature de l'identité narrative du film.

D'une part, l'acteur de Méliès est contemporain du roi qu'il personnifie, ce qui ne serait pas le cas par exemple d'un film dans lequel un acteur personnifierait un roi mort depuis longtemps. Ainsi, par exemple, du *Ludwig* de Visconti. Bien évidemment, Helmut Berger n'est pas du tout contemporain de Louis II de Bavière. Deuxième différence, l'action à laquelle se prête l'acteur de Méliès, dans son imitation du roi Edward, est intervenue historiquement avant, bel et bien, son modèle. Oui, l'acteur jouant le rôle du roi dans le film de Méliès a été couronné avant que le roi ne le soit lui-même... C'est ce qui fait que ce film, au lieu d'être une habituelle «actualité reconstituée» (je veux dire, habituelle pour le cinéma de cette période), est plutôt une «actualité anticipée», ce qui fait de lui un objet assez singulier et l'oppose de manière irréductible au film de Visconti. Il est aussi une troisième différence entre la pratique de Méliès et celle de Visconti. C'est que le premier critère de Visconti pour son choix d'acteur n'était pas du tout, à ce que l'on sache, le fait de sa ressemblance éventuelle avec le roi qu'il était appelé à personnifier. Dans le cas de Méliès, cette ressemblance entre le roi et l'acteur était importante puisque la première destinée du film du couronnement était de jouer le rôle d'un *tenant-lieu* (cf. l'important concept de «lieutenance» proposé par Ricoeur pour la compréhension du récit historique) du véritable documentaire que Méliès ne pouvait pas tourner, en raison principalement des problèmes techniques reliés aux difficultés de tournage dans l'obscurité de l'Abbaye de Westminster. En un mot, et c'est Ricoeur qui revient nous hanter encore une fois, c'est en raison de la non-observabilité de l'événement<sup>8</sup>, pour la caméra, que le producteur Charles Urban, qui avait commandé le film, a dû, pour venir au secours de sa volonté historiographique, demander l'aide du réalisateur français Georges Méliès, pourtant spécialisé en fiction.

Ce qui est le plus remarquable dans toute cette affaire, c'est que, pour faire son film «historique» avant le fait, Méliès a éprouvé une série de difficultés tout à fait similaires à celles que rencontre presque quotidiennement l'historien dans son travail ordinaire de recherche historique. En effet, pour produire son récit «historique» du couronnement, Méliès a fait de manière anticipée ce qu'aurait fait de manière rétrospective un historien expérimenté à qui auraient manqué certains des documents, certaines des traces du passé. Ce qui est, comme on le sait, le lot de tout historien, puisque l'histoire n'a pas à être faite si toutes les traces du passé sont présentes.

Méliès en effet s'est documenté de manière très sérieuse pour préparer son film historique : il est allé sur

les lieux, à Londres, pour enregistrer, par croquis et dessins interposés, une série de traces de l'apparence générale de l'intérieur de *Westminster Abbey*, de manière à être capable de reproduire sur une toile de fond, dans son studio, l'apparence de cette abbaye. En ce qui a trait à l'action même du film, Méliès a, comme il l'a dit lui-même, consulté le grand maître des cérémonies en personne<sup>9</sup> et s'est référé à divers documents de manière à assurer l'authenticité (ou du moins l'apparence d'authenticité) des nombreux accessoires et détails (comme les uniformes, les robes, les décorations, les couronnes, les diadèmes, les bijoux) qui ont été reproduits avec précision si l'on en croit le témoignage paru dans le *Daily Telegraph* du 20 juin 1902<sup>10</sup>. Méliès a donc, bel et bien, travaillé comme un historien. Mais au lieu de demander à ses sources : «Qu'est-ce qui est arrivé et comment cela est-il arrivé?», il leur a plutôt demandé : «Qu'est-ce qui arrivera et comment cela arrivera-t-il?»

Malheureusement, c'est-à-dire malheureusement pour la vérité historique, Méliès ne pouvait avoir accès à une information qui était de la toute première importance pour lui : il y aurait, dans l'histoire du roi, un revers de fortune (une *metabolé* comme dirait Aristote) qui, selon Ricoeur, donne à une intrigue sa tournure dramatique et constitue le seuil de l'événement historique<sup>11</sup>. Il ne pouvait avoir accès à cette information puisque l'événement du couronnement n'était pas encore survenu au moment où il a fait son film et, donc, les documents qui l'en auraient informé n'existaient pas encore. En effet, alors que la reproduction concoctée par Méliès dans son studio de la banlieue parisienne était déjà prête depuis peu, le roi est tombé malade<sup>1</sup> juste avant la cérémonie du couronnement, que l'on fut dans l'obligation de reporter... Et si la reproduction de Méliès était déjà fin prête alors que l'événement qu'elle «rapportait» n'était pas encore survenu, c'est que, comme il se devait pour une «actualité», l'on avait prévu la projeter, en première, le soir même du couronnement qui devait avoir lieu le 26 juin.

En soi, le report du couronnement ne devait avoir que des conséquences mineures : la soi-disant vérité historique en rapport avec le film de Méliès, n'était pas réellement menacée. Le vrai problème, en réalité, c'est que la maladie du roi s'est prolongée. Elle s'est tellement prolongée que l'on a finalement décidé de procéder au couronnement, le 9 août de la même année, malgré cette maladie persistante, ce qui, on le verra plus loin, devait être assez lourd de conséquences au chapitre des rapports entretenus par le film de Méliès avec la vérité historique.

La conséquence générale de cette situation, c'est que, lorsque nous regardons le film du couronnement, nous ne sommes pas en présence d'une trace d'un réel historique mais plutôt d'une sorte d'irréel de fiction. Cela n'empêche pas cependant le film de Méliès de garder à mes yeux son statut de récit historique. En effet, le film

de Méliès est tout simplement, comme n'importe quel autre discours historique, une interprétation de la réalité historique. Et la nature discursive du film est encore plus évidente si l'on prend en considération le fait que Méliès, même si son film est en un seul plan, ne présente pas l'intégralité de la cérémonie (qui aurait paru trop longue au spectateur, surtout à une époque où les films ne duraient en moyenne que quelques minutes). Pour ce faire, Méliès a opéré une sélection radicale des actions de la cérémonie qui auraient le privilège d'une «représentation» filmique.

En fait, Méliès a eu recours à une certaine forme de montage. Mais, au lieu de procéder par ellipses, comme le fait le plus commun des films pluriponctuels (= à plusieurs plans), il a préféré manipuler les actions à tourner, en comprimant la temporalité profilmique de la cérémonie. Ce qui lui permettait de tourner le film en un seul plan<sup>12</sup>. Comme le catalogue l'annonce :

Nous n'avons sélectionné pour cette représentation que les portions de la cérémonie qui contenaient de l'action, ce qui a grandement réduit la durée de la performance, et nous les avons fondues en une suite consécutive.<sup>13</sup>

Cela veut dire que des portions de l'action globale qui devait avoir lieu dans la cérémonie réelle ont été coupées dans le scénario.

Nous sommes ainsi bien obligés d'en venir à la conclusion que le film de Méliès fait de toute évidence, en raison de cela même, une importante incursion dans le royaume de la fiction. Ce film est en fait, et sous plusieurs aspects, un très bon exemple de la référence croisée entre la fiction et l'histoire. En effet, l'analyse de Ricoeur s'applique parfaitement à son cas :

[...] la question est justement de montrer de quelle façon, unique en son genre, l'imaginaire s'incorpore à la visée de l'avoir-été, sans en affaiblir la visée "réaliste".

La place en creux de l'imaginaire est marquée par le caractère même de l'avoir-été comme non-observable.<sup>14</sup>

Les conséquences historiographiques de l'activité de Méliès sont nombreuses. Ainsi, pour la production du film sur le couronnement, a-t-on, par exemple, utilisé des objets irréels de manière à signifier des objets réels (un garçon de lavoir, c'est-à-dire l'acteur engagé par Méliès, n'est pas un roi). Mais l'utilisation par Méliès de l'irréel a eu une autre conséquence beaucoup plus impressionnante. En ayant recours à l'irréalité d'une cérémonie de couronnement non encore accomplie, le cinéaste prenait en effet des risques. Imaginons un instant que le futur roi soit mort de cette maladie qui avait forcé le report de la cérémonie du couronnement. Si tel avait été le cas, les prétentions plutôt historiographiques de la production auraient complètement cédé le pas à la fiction. La chose n'arriva pas ainsi mais la réalité histo-

rique n'en a pas moins résisté à la volonté historiographique d'anticipation d'Urban et de Méliès. En effet, sans toutefois jamais mettre ses jours en danger, la maladie du futur roi ne lui laissait aucun répit. Tant et si bien que l'on a fini par procéder au couronnement, en dépit de la maladie... Mais, pour tenir compte de la faiblesse et de la fatigue du roi, on a décidé d'écourter la cérémonie en l'élaguant de ses moments les moins nécessaires. Avec le résultat suivant : non seulement manque-t-il au film, en raison des choix opérés par Méliès pour comprimer l'action, des portions de la cérémonie telle qu'elle a eu lieu dans la réalité quelques mois après le tournage, mais encore ce film présente-t-il des portions d'action qui ne sont vraisemblablement jamais survenues, cette fois-ci en raison des choix opérés par le maître des cérémonies. Fiction, fiction, quand tu nous hantes...

Même si le film de Méliès nous met en présence d'un simulacre de couronnement, il est néanmoins un rapport sous lequel il reste possible de l'envisager comme un récit historique. En effet, ce que Méliès a enregistré, ce sont les véritables traces d'un simulacre du couronnement, ce simulacre étant lui-même la trace d'un couronnement réel (réel, même s'il n'avait pas encore eu lieu au moment du tournage). Ce sur quoi je veux insister ici, c'est sur l'apparente coalescence entre ce médium qu'est le cinéma et ce que l'on pourrait appeler l'«historiographicité». Si un récit scriptural de fiction n'a pas, à un premier niveau, à tenir compte des contraintes nombreuses de la réalité, tout récit fictionnel filmique n'est-il pas en effet nécessairement tenu de rendre compte d'une certaine forme de réalité, c'est-à-dire de celle qui s'est présentée à point nommé en face de la caméra, quand bien même cette réalité aurait été déguisée en fiction lorsqu'on l'a enregistrée? Certains des pionniers du cinéma avaient moins d'illusions que nous sur la chose lorsqu'ils ont décidé d'appeler leur appareil cinématographique un «historiographe»<sup>15</sup>.

Si, comme Ricoeur le dit, «au sens ontologique, on entend par événement historique ce qui s'est effectivement produit dans le passé»<sup>16</sup>, l'appareil cinématographique n'est alors rien d'autre qu'une machine historiographique. La caméra est sans aucun doute une machine à enregistrer des événements passés et un récit filmique est composé de fragments d'événements passés enregistrés, c'est-à-dire les plans. C'est la raison pour laquelle il est impossible d'appliquer *stricto sensu* au récit filmique la règle qu'édicte Ricoeur à propos du récit scriptural : «le temps du récit de fiction est libéré des contraintes qui exigent de le reverser au temps de l'univers»<sup>17</sup>. Car, à certains égards, c'est en utilisant des portions de temps historique, de temps véritablement historique, que le cinéma construit son temps de fiction. D'où le caractère historiographique toujours-déjà donné du temps cinématographique. Au contraire des personnages de la fiction scripturale, les personnages de la fiction filmique ne font pas une complète expérience

irréelle du temps (Ricoeur) puisque, à l'opposé de la situation qui prévaut dans le cas du récit scriptural de fiction, il n'est pas vrai que pour eux «les marques temporelles de cette expérience n'exigent pas d'être raccordées à l'unique réseau spatio-temporel constitutif du temps chronologique»<sup>18</sup>. L'une des particularités du cinéma, c'est le fait qu'un film constitue toujours l'histoire, le documentaire de sa fiction. Comme l'écrit Alain Lacasse :

[...] en tant qu'enregistrement, le film constitue un réel passé. Filmer, c'est toujours rendre compte de l'histoire et de la fiction *simultanément*. [...] Que le cinéma, de par sa nature même de langage, possède déjà inscrite en lui cette croisée des pouvoirs référentiels de l'histoire et de la fiction, ceci contribue certainement à faire en sorte que le récit filmique participe à la refiguration du temps humain d'une façon particulièrement unique.<sup>19</sup>

Cela ne veut pas dire pour autant que l'on ne puisse considérer, à quelques égards, le récit scriptural de fiction comme une sorte de documentaire et, par conséquent, comme une sorte de récit historique. À mon sens, le récit scriptural et le récit filmique de fiction sont deux formes, différentes, de récit historique. Je prends de Ricoeur que le récit scriptural de fiction soit une sorte de documentaire lorsque celui-ci écrit :

Ainsi la dure loi de la création, qui est de *rendre* de la façon la plus parfaite la vision du monde qui anime l'artiste, répond-elle trait pour trait à la dette de l'historien et du lecteur d'histoire à l'égard des morts.<sup>20</sup>

De la manière dont je lis Ricoeur, je comprends que l'une des raisons pour lesquelles on devrait considérer que la fiction croise la réalité, c'est parce que la fiction est, sous certains aspects, une sorte de documentaire sur cet élément qui existe dans la réalité extra-fictionnelle et qui en fait partie : l'âme de l'auteur de toute fiction. Cette âme étant la seule instance pour laquelle le narré devrait être considéré comme quelque chose qui est rejeté dans le passé, même si celui-ci est fictif (on parle alors de quasi-passé<sup>21</sup>). Le texte de la fiction qui est incarnée dans la voix narrative de l'auteur impliqué, cette instance qui est, selon Ricoeur, un déguisement fictif de l'auteur<sup>22</sup>, peut ainsi être considéré comme un médiateur entre l'âme de l'auteur et le lecteur.

On doit donc conclure que le cinéma ne fait qu'ajouter un médiateur de plus au processus de mise en fiction. Ainsi la fiction scéniquement ou profilmiqument montée par Méliès en face de la caméra est-elle un premier médiateur entre son âme et le lecteur (dans ce cas-ci, le spectateur) et ainsi le film lui-même est-il un médiateur d'un second degré. En ce sens, ne sommes-nous pas justifiés, dans le cas d'un récit filmique encore plus que dans le cas d'un récit scriptural, de dire de concert avec Ricoeur, qui n'applique ces principes qu'au

seul récit scriptural, que :

[...] la fiction est quasi historique, tout autant que l'histoire est quasi fictive. [...] Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire.<sup>23</sup>

N'est-il pas vrai en effet qu'au cinéma, les faits irréels qui sont relatés sont des faits deux fois passés pour la voix narrative? Une première fois en rapport avec la manière dont ils ont été imaginés par l'auteur-en-tant-que-scénariste et une autre fois de la manière dont ils ont été mis en scène par l'auteur-en-tant-que-metteur-en-scène (ou, pour reprendre des termes que j'ai déjà proposés, par l'auteur-en-tant-que-monstrateur-profil-mique)<sup>24</sup>?

1. Cet article a été écrit à partir du texte d'une communication en anglais au colloque *Meanings in Texts and Action : The Questions of Paul Ricoeur* qui s'est tenu en mars 1990 à Iowa City, University of Iowa (à paraître en anglais dans les actes du colloque, début 1991). Les résultats de la présente recherche ont aussi fait l'objet d'une communication, en français, dans le cadre du 58<sup>e</sup> Congrès de l'A. C. F. A. S. qui s'est tenu à Québec, Université Laval, en mai 1990.
2. Du moins est-ce là l'avis de l'auteur de cet article, avis qu'il partage avec le responsable de ce numéro de *Pro-tée*. Voir André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, notamment p. 145-146.
3. Voir son article «Mon tout est une fiction...», *La Licorne*, no 17, Université de Poitiers, 1990.
4. J'ai déjà proposé certaines hypothèses concernant la première dichotomie dans *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval, 1988. Principalement aux chapitres 2 et 3.
5. François Jost, *article cité*, p. 44.
6. Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987.
7. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, volume III, «Le temps raconté», Paris, Seuil, 1985, p. 149. Toutes les références à Ricoeur notées en abrégé renvoient à l'un des volumes de cet ouvrage (volume I en 1983 et volume II – «La configuration dans le récit de fiction» – en 1984).
8. Ricoeur, III, p. 266.
9. Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, tome II, Tournai, Casterman, p. 460.
10. *Ibid.*, p. 456.
11. Ricoeur, I, p. 313 : «L'événement en histoire correspond à ce qu'Aristote appelait *changement de fortune – métabolè* – dans sa théorie formelle de la mise en intrigue. Un événement, encore une fois, c'est ce qui non seulement

contribue au déroulement d'une intrigue, mais donne à celui-ci la forme dramatique d'un changement de fortune».

12. Ou, du moins, en un seul plan apparent. Voir, à ce sujet, *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, p. 130, note 32.
13. Reproduit en anglais dans *Histoire comparée du cinéma*, p. 455. Ma traduction.
14. Ricoeur, III, p. 266.
15. C'est le cas, entre autres, du Français Henry de Grandsaignes d'Hauterives, un exploitant itinérant de cinéma venu montrer des films au Canada et aux États-Unis au début du siècle avec son «Historiographe». Voir Germain Lacasse (avec la collaboration de Serge Duigou), *L'Historiographe (Les débuts du spectacle cinématographique au Québec)*, Montréal, Cinémathèque québécoise, Collection «Les Dossiers de la Cinéma-thèque», no 15, 1985.
16. Ricoeur, I, p. 138-139.
17. Ricoeur, III, p. 185.
18. *Loc. cit.*
19. Alain Lacasse, *Temps et récit. Essai d'application de la thèse de Paul Ricoeur au film Huit et demi de Federico Fellini*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1988, p. 89.
20. Ricoeur, III, p. 260.
21. Ricoeur, III, p. 276.
22. *Loc. cit.* : «L'idée que le récit ait affaire à quelque chose comme un passé fictif me paraît plus féconde [que l'idée voulant que le passé ne soit, dans un récit, qu'une pure marque d'entrée en récit]. Si le récit appelle une attitude de détachement, n'est-ce pas parce que le temps passé du récit est un quasi-passé temporel? [...] les événements racontés dans un récit de fiction sont des faits passés pour la *voix narrative* que nous pouvons tenir ici pour identique à l'auteur impliqué, c'est-à-dire à un déguisement fictif de l'auteur réel. Une *voix* parle qui raconte ce qui, *pour elle*, a eu lieu. Entrer en lecture, c'est inclure dans le pacte entre le lecteur et l'auteur la croyance que les événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix ».
23. Ricoeur, III, p. 277.
24. *Du Littéraire au filmique. Système du récit*.